

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

QUÊNIA REGINA MATOS DOS SANTOS

**JOSÉ SARAMAGO - DO ROMANCE HISTORIOGRÁFICO AO ALEGÓRICO:
A RECEPÇÃO DE SUA FICÇÃO**

PORTO ALEGRE
2019

QUÊNIA REGINA MATOS DOS SANTOS

JOSÉ SARAMAGO - DO ROMANCE HISTORIOGRÁFICO AO ALEGÓRICO:
A RECEPÇÃO DE SUA FICÇÃO

Tese de Doutorado em Literatura, Sociedade e História da literatura apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Regina Zilberman

PORTO ALEGRE

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Santos, Quênia Regina Matos dos
José Saramago - Do Romance Historiográfico ao
Alegórico: A recepção de sua Ficção / Quênia Regina
Matos dos Santos. -- 2019.

205 f.

Orientadora: Regina Zilberman.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Estética da Recepção. 2. Romances alegóricos. 3.
Romances historiográficos. 4. Leitores. 5. José
Saramago. I. Zilberman, Regina, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a).

QUÊNIA REGINA MATOS DOS SANTOS

José Saramago - Do Romance Historiográfico ao Alegórico:

A recepção de sua Ficção

Tese de Doutorado em Literatura, Sociedade e História da literatura apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Porto Alegre, 16 de dezembro de 2019

Resultado: Aprovada

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria da Glória Bordini
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Prof^a. Dr^a. Marcia Lopes Duarte
Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Prof^a. Dr^a. Marinês Andrea Kunz
Universidade Feevale

PORTO ALEGRE

2019

Dedico este trabalho à minha família e aos meus amigos, pessoas fundamentais em minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os amigos que, de uma forma ou de outra, ajudaram e torceram para que eu realizasse mais uma conquista. Agradeço ao apoio especial da professora Regina Zilberman, às professoras Maria da Glória Bordini e Marinês Andrea Kunz por aceitarem participar da banca de qualificação e ao Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFGS) por acompanhar meu desenvolvimento acadêmico desde o curso de especialização até a etapa que agora se encerra. Muito obrigada!

Quando eu falo de pessoa para pessoa, quer dizer, da pessoa-autor que sou à pessoa-leitor que o leitor é, tudo o que faço é depositar nela a inquietação para definir as mudanças de que ele imagine necessárias. Como eu disse, escrevo para compreender, e desejaria que o leitor fizesse o mesmo, quer dizer, que lesse para compreender.

José Saramago

RESUMO

No ano de 1995, em *Ensaio sobre a cegueira*, José Saramago deu nova direção à sua obra. Até então, seus romances versavam criticamente sobre a condição social e política do povo português, o antigo e o atual. A partir do romance de 1995, o escritor focou a humanidade e seu estranho modo egoísta de viver que impacta a vida das pessoas. Esse marco divisório estabeleceu a existência de dois tipos de romances dentro da obra saramaguiana, o historiográfico e o alegórico, ambos recebendo leituras distintas de acadêmicos no Brasil. É a partir desses dois aspectos – a repartição do romance de José Saramago em duas vertentes principais e a recepção diferenciada de que aquelas foram objeto – que este estudo se organiza. Seu objetivo é verificar as possibilidades de sistematização da recepção do romance de José Saramago, tendo o leitor como principal componente no processo de comunicação com o autor e a obra. Para tanto, a investigação apoia-se na Estética da Recepção, teoria elaborada por Hans Robert Jauss a partir dos anos 1960. Do ponto de vista metodológico, será considerado um recorte temporal pré-estabelecido. Três romances de cada fase literária do Autor são escolhidos para comparação entre suas recepções junto a críticos brasileiros, cujos artigos publicados sobre os romances constituem o corpus da pesquisa qualitativa. A pesquisa quantitativa, por sua vez, registrou o total de 122 artigos encontrados e estabeleceu percentuais e números demonstrativos em relação ao início da recepção ao Autor por acadêmicos brasileiros, em 1980, e aos romances aqui estudados. A análise dos textos críticos que examinam os livros elencados para pesquisa mostra o horizonte de expectativa dos leitores, bem como a concretização do vínculo entre o Autor, a obra e o leitor, tendo como consequência a atualização do texto no presente, em razão de sua recepção no passado, evidenciando a historicidade da obra de José Saramago e solidificando sua existência na posteridade.

Palavras-chave: José Saramago. Leitores. Romances historiográficos. Romances alegóricos. Estética da Recepção.

ABSTRACT

In the year of 1995, with the writing of *Blindness*, José Saramago gave a new direction to his work. Until that period, his novels dealt critically with the political and social condition of the Portuguese people from the twentieth century onwards. From the novel of 1995 on the writer focused on humanity and its strange selfish lifestyle that impacts everyone's lives. The book established the existence of two kinds of novels in the work of Saramago, the historiographic and the allegorical, both of them receiving different readings of academics from Brazil. It is from these two aspects – the division of José Saramago's novels in two main branches and their different reception – that this study is organized upon. The objective is to verify the possibilities of systematization of the reception of José Saramago's novels, being the reader the main component in the process of communication between the author and his work. For this purpose the investigation is based on the Reception Aesthetics, which is a theory created by Hans Robert Jauss in the decade of 1960 onwards. From the methodological viewpoint it will be envisaged a pre-established research focus. Three novels of each literary phase of the author are chosen to be compared through the reception of Brazilian academics, whose articles dealing with the aforementioned novels constitute the corpus of the qualitative research. On the other hand the quantitative research registered a total of 122 articles found and established percentages and demonstrative numbers in relation to the beginning of the reception of the author by Brazilian academics, in 1980, and to the novels here studied. The analysis of the articles that examine the chosen books shows the horizon of expectation of the readers, as well as the accomplishment of the bound between author, his work and the reader, having as consequence the updating of the texts in the present because of their reception in the past, evincing the historicity of José Saramago's work and solidifying its existence in the posterity.

Keywords: José Saramago. Readers. Historiographic novels. Allegorical novels. Reception Aesthetics.

ÍNDICES DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Recepção a Saramago no Brasil (1980 – 2000).....	26
Figura 1 – Mapa numérico de trabalhos por pesquisador/estado de origem da universidade.....	30
Figura 2– Recepção no Brasil antes e após o prêmio Nobel (1980-2000)	31
Figura 3 - Gráfico demonstrativo da pesquisa quantitativa	47
Figura 4 - Gráfico de média de ocorrências por período	48
Figura 5 – A parábola dos cegos, de Pieter Bruegel	97
Figura 6 - Tarde de domingo na Ilha de Grande Jatte, de Georges-Pierre Seurat....	98

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A TEORIA DA RECEPÇÃO	17
2.1 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO	17
3 A RECEPÇÃO À FICÇÃO DE SARAMAGO	23
3.1 A RECEPÇÃO INICIAL DA PRODUÇÃO DE SARAMAGO NO BRASIL (1980 - 2000)	23
3.2 A RECEPÇÃO AOS ROMANCES HISTORIOGRÁFICOS.....	32
3.3 A RECEPÇÃO AOS ROMANCES ALEGÓRICOS	38
4 A ESTÁTUA - OS ROMANCES DA PRIMEIRA FASE LITERÁRIA	49
4.1 O ROMANCE HISTÓRICO	49
4.2 A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA	52
4.3 A RECEPÇÃO AOS ROMANCES HISTORIOGRÁFICOS.....	54
4.3.1 <i>Levantado do chão</i> e o início da trajetória de Saramago no Brasil	54
4.3.2 <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> e o Portugal dos anos 1930.....	68
4.3.3 <i>A jangada de pedra</i> e a Europa desconhecida	82
5 A PEDRA - OS ROMANCES DA SEGUNDA FASE LITERÁRIA	91
5.1 A ALEGORIA.....	91
5.2 A RECEPÇÃO AOS ROMANCES ALEGÓRICOS.....	94
5.2.1 Ensaio sobre a cegueira e a inauguração de uma nova fase do escritor..	94
5.2.2 A caverna e a reflexão sobre a existência humana	127
5.2.3 O homem duplicado e a ordem que há no caos	151
6 CONCLUSÃO	182
REFERÊNCIAS.....	185

1 INTRODUÇÃO

“Cada leitor terá a sua opinião, mas deixem que o autor expresse a que tem”.

A estátua e a pedra, 2013.

A ideia desta pesquisa surgiu após a leitura do livro *A estátua e a pedra* (FUNDAÇÃO SARAMAGO), em 2013. Trata-se da publicação da conferência homônima que, em 1997, José Saramago foi convidado a proferir em um colóquio na Universidade de Turim sobre Literatura portuguesa. O título metafórico do discurso reflete a diferença temática de sua obra. São dois os ciclos literários definidos por ele, um no qual se observa um escritor em relação com a História, como queria o Autor, e outro em que aparecem suas reflexões sobre o caminho traçado pelas sociedades, suas ações e a perturbadora individualidade inerente ao ser humano destacada nessas ações.

Saramago observa, na conferência, a mudança de seu foco narrativo, detalhando o momento em que viveu a transformação definida pela metáfora “a estátua e a pedra”:

Quando terminei *O evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e a passar para 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).

Esse movimento de interiorização ocorreu em 1995, época da publicação de *Ensaio sobre a cegueira*, quando o Autor se distancia do coletivo e se interessa mais pelo individual. Aguilera resume esse momento da narrativa e da vida de José Saramago:

Saramago intensifica o diálogo literário com o seu tempo, verte suas preocupações e mal-estar, e apresenta um processo reflexivo ligado à perturbadora natureza das sociedades, o padrão da vida e as pessoas da modernidade tardia. O romance converte-se num lugar de interrogação e análise, onde o narrador se coloca perguntas, formula denúncias e coloca a época diante de seu espelho, incômodo e implacável, mas não isento de

ternura e compaixão pelas desvalidas criaturas humanas (AGUILERA, 2013, p. 48).

A autoanálise resulta na divisão de sua obra em dois ciclos: o historiográfico, representado pela estátua, ou primeiro ciclo narrativo, que vai desde *Levantado do chão* (1980) até *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1992); e o alegórico, representado pela pedra, ou segundo ciclo narrativo, iniciado em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e finalizado em *As pequenas memórias* (2005).

Um breve resumo da produção literária de José Saramago, com ênfase em seus romances, é apresentado a seguir. Cabe mencionar que a descrição de sua obra completa faz parte do capítulo três desta tese.

O Autor escreve seu primeiro romance em 1947, *Terra do pecado*, aos 25 anos, e em 1953 *Claraboia*, romance esquecido pela editora e encontrado 40 anos depois. Saramago não autorizou sua edição na época, mas decidiu que poderia ser publicado após sua morte, o que ocorreu em 2015. O primeiro romance a conquistar o público-leitor foi *Levantado do chão*, de 1980, no qual Saramago retrata a vida no Alentejo. Em 1982, publica *Memorial do convento*, romance que continua a fase na qual Saramago busca representar o povo português. Isso ocorre também em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984, *Jangada de pedra*, de 1986, e *História do cerco de Lisboa*, de 1989. Em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991, o Autor questiona a relação de Deus com a humanidade. Após este último romance, Saramago escreve uma trilogia na qual busca entender o mundo e a existência. São eles *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, *Todos os nomes*, de 1997, e *A caverna*, do ano 2000.

O homem duplicado, de 2002, aborda a questão da identidade; por sua vez, *Ensaio sobre a lucidez*, de 2004, segue o viés político no qual, em uma eleição, a população não aceita nenhum dos candidatos ao governo, mostrando que recuperou a lucidez e conseguiu sair da cegueira branca em que estava. *Intermitências da morte*, de 2005, tem como tema a morte, enquanto *As pequenas memórias*, de 2008, é um livro autobiográfico. Também em 2008, o Autor publica *A viagem do elefante*, *TENDO* como tema a natureza humana. *Caim*, de 2009, é o último romance publicado por Saramago e trata da relação ética-moral entre Deus e a personagem Caim, representando o lado sombrio da humanidade. Desses romances, seis têm suas críticas analisadas nos capítulos quatro e cinco.

Apesar de serem muitas as análises acadêmicas da obra de José Saramago, poucos são os estudos que abordam a recepção crítica aos seus romances no Brasil, o que justifica este estudo. Rosemary Conceição dos Santos estudou a recepção aos romances *Todos os nomes* e *O homem duplicado* em jornais de circulação no Brasil para tese de doutorado pela Universidade de São Paulo, em 2006, publicada em 2011, com o título *Das expectativas aos efeitos, a recepção de opostos em José Saramago*, pela editora FUNPEC. Regina Zilberman publicou, em 2007, *A recepção de José Saramago no Brasil (1982-1996)*, pela Universiteit Utrecht, da Holanda.

Por sua vez, Josiele Kaminski Corso Ozelame defendeu tese de doutorado em 2010, pela Universidade Federal de Santa Catarina, sob o título *O duplo, a lucidez e a morte: olhares críticos*, tratando da recepção a esses romances em teses e dissertações registradas no Banco de Teses da Capes. No ano de 2014, dois artigos sobre a recepção às obras do Autor foram apresentados. Bruno Brizotto e Cecil Jeanine Albert Zinani publicaram *A Recepção crítica de José Saramago no Brasil* na Revista *Desassossego*, da USP; e Amanda Mendes (UNESP) escreveu *Imprensa literária: as recensões críticas de literatura portuguesa - ficção na revista Colóquio/Letras* para a Revista da UNESP.

A obra de Saramago, composta por romances, contos, crônicas, poesia e teatro procura analisar a situação de um povo, no caso, o português, ou questões existenciais de âmbito universal. Conhecido por seu posicionamento político, suas palavras ganharam resistência e causaram polêmica. No entanto, sua intenção era apenas estabelecer uma comunicação direta com seus leitores, a fim de fazê-los também analisar o mundo à sua volta, as atitudes dos governantes, o egoísmo e a ganância que geram injustiças e a falta de humanidade entre as pessoas. Esses leitores se transformaram em disseminadores de seus pensamentos e mantiveram sua obra viva e renovada ao longo do tempo, configurando vínculo a relação entre o autor, o leitor e a obra.

Para Jauss:

A obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta – há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa relação o nexos entre as obras literárias (JAUSS, 1994, p. 23).

Saramago mantinha essa relação com seu público, suscitava perguntas com o propósito de fazer o leitor encontrar as respostas por meio da leitura do texto.

Este estudo, portanto, aborda a recepção da ficção de José Saramago realizada por estudiosos brasileiros por meio de artigos críticos publicados no Brasil. O objetivo geral da tese é contrastar a recepção aos romances historiográficos *Levantado do chão* (1980), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *A jangada de pedra* (1986) e a recepção aos romances alegóricos *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *A caverna* (2000) e *O homem duplicado* (2002) nos estudos dos acadêmicos. Vale lembrar que, por serem de épocas e fases literárias distintas do romancista, os textos elencados para exame levam a críticas que tendem a ser diferentes para a análise dos romances publicados pré e pós-Nobel (1998).

Desse modo, questiona-se se é possível verificar a recepção da obra de Saramago conforme a teoria da Estética da Recepção formulada por Hans Robert Jauss. Para tal, a hipótese é a de que a recepção aos romances historiográficos atinge mais eficazmente as expectativas estéticas da crítica especializada brasileira do que a recepção aos romances alegóricos. É importante estabelecer se o horizonte de expectativas dos leitores em relação aos romances das duas fases literárias de Saramago foi superado e se a comunicação entre o autor, a obra e o leitor foi concretizada. É necessário, também, observar se as questões iniciais do leitor foram respondidas por meio da leitura, atualizando o texto literário. Desse modo, a obra resgata sua historicidade, que tem como marca o diálogo entre épocas distintas, a da recepção do texto no passado e sua atualização no presente.

O método utilizado é o da pesquisa bibliográfica. Por meio de livros adquiridos por encomenda de várias regiões do Brasil, bem como pela internet, foram localizados inúmeros artigos. Após a separação entre os que abordavam os livros selecionados para análise de sua crítica e os que tratavam de outros romances, o resultado apontou 122 artigos encontrados. Para a pesquisa quantitativa, foram elaborados gráficos, um quadro e uma imagem a fim de tornar o texto mais didático. A pesquisa qualitativa expõe o estudo de cada crítica examinada e, ao longo do texto, são apresentados os romances selecionados e seus resumos. Além disso, cada artigo analisado apresenta seu autor e o título, bem como a explicação da escolha de alguns dos críticos cujo texto foi estudado.

A tese é composta por seis capítulos, sendo o primeiro a introdução. Como aporte teórico sobre a Estética da Recepção, o capítulo dois expõe os estudos de

Hans Robert Jauss, cujas teorias representam a base da pesquisa sobre a Estética da Recepção e sua influência na História da Literatura. Em 1969, Jauss publica *A história da literatura como provocação à teoria literária*, homônimo de sua aula inaugural na Universidade de Constança, em 1967. Nessa palestra, ele nomeia o leitor como principal componente das pesquisas sob o foco da Estética da Recepção. A valorização do leitor, para Jauss, recupera a historicidade da Literatura, pois a relação desse leitor com a literatura se dá a partir de suas experiências anteriores. Jauss divide a fundamentação de sua teoria em sete teses. As quatro primeiras teses mostram os argumentos teóricos da Estética da Recepção, já as três últimas mostram como comprovar metodologicamente esses argumentos. A ideia central de Jauss é destacar a literatura como força motivadora para mudanças na sociedade.

A pesquisa para esta tese foi dividida em quantitativa e qualitativa. A quantitativa é apresentada no capítulo três deste estudo e comporta a recepção inicial da produção de Saramago no Brasil, no período entre 1980 e 2000, salientando alguns acadêmicos como pioneiros na recepção ao Autor no país. Além disso, o capítulo mostra a relação de artigos encontrados e adequados à pesquisa e demonstra numericamente a recepção aos dois tipos de romances já destacados do escritor português. Os dados da pesquisa quantitativa são observados, como já mencionado, por meio de gráficos analíticos interpretados no decorrer do texto. As análises demonstram a diferença numérica entre a recepção dos romances pertencentes aos dois períodos narrativos do Autor, além de evidenciar um aumento considerável da recepção ao ficcionista ao longo do período pesquisado, sobretudo após o Nobel de 1998, com destaque para críticas aos romances historiográficos. Os dados estatísticos demonstram também que os romances alegóricos, por serem novidades em relação ao foco narrativo do Autor, receberam maior atenção da crítica especializada.

No capítulo quatro, Georg Lukács e Linda Hutcheon são abordados quanto à teoria do romance. A primeira parte da pesquisa qualitativa compõe esse capítulo, com a recepção aos três romances historiográficos escolhidos, os quais são *Levantado do chão* (1980), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *A jangada de pedra* (1986). A análise de cada crítica é separada por romance e período abordado, e a apresentação detalhada de como ocorreu a escolha dos artigos acadêmicos encontra-se no início da análise de cada ficção destacada no capítulo. Observa-se que professores de Literatura de universidades federais e particulares formam o grupo

de estudiosos cujas críticas sobre os romances historiográficos são analisadas neste estudo, e o tema mais abordado é o aspecto neorrealista das narrativas de Saramago.

O capítulo cinco apresenta a teoria de Walter Benjamin sobre os romances alegóricos e a pesquisa qualitativa com o resultado da análise da recepção aos romances alegóricos do Autor: *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *A caverna* (2000) e *O homem duplicado* (2002). As análises das críticas estão separadas por romance e por período pesquisado. Para cada crítico selecionado, há a justificativa de sua escolha, tendo em vista que o número de artigos encontrados adequados à pesquisa é elevado, e muitos estudantes de programas de pós-graduação se destacam em suas análises, principalmente para o segundo período pesquisado (2005 – 2015). Esse aumento quantitativo é maior nesse período para todos os romances, no entanto, os temas abordados por eles se repetem, o que configurou um critério de escolha dos estudos a serem analisados. Em sua maioria, os estudiosos cotejaram os romances de Saramago com outros livros, com poesias e arte, como a pintura, e o tema da cidade foi o mais abordado entre eles, além, claro, da representação das personagens nos romances.

Por fim, o capítulo seis apresenta as considerações finais com a análise detalhada dos resultados da pesquisa quantitativa e qualitativa, bem como com a confirmação ou não da hipótese levantada para esta tese. As referências bibliográficas completam este estudo.

2 A TEORIA DA RECEPÇÃO

Este capítulo apresenta as noções de Hans Robert Jauss sobre a teoria da Estética da Recepção e sua influência na História da Literatura.

2.1 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

A arte torna-se, pois, o meio para a destruição, pelo “estranhamento”, do automatismo da percepção cotidiana.

Hans Robert Jauss

A teoria da Estética da Recepção, como é conhecida hoje, teve seus primeiros delineamentos esboçados por Aristóteles, se considerarmos que ele admitia o envolvimento emocional do público ouvinte e leitor com a voz ou a escrita de um autor, ator ou orador, como ocorre no teatro e na poesia oralmente transmitida. Esse envolvimento, para Aristóteles, é chamado de *catarse*, que é a reação de um sujeito que participa da plateia da tragédia, gênero maior para se observar os efeitos do texto sobre o público, nesse caso, o espectador.

Assim, segundo Regina Zilberman:

As teorias da recepção, que, após as manifestações da linguagem verbal terem adotado a escrita enquanto seu principal veículo de transmissão, mesclam-se a teorias da leitura, alternam-se entre essas posições, privilegiando, de uma parte, o exame das relações entre a obra e seu destinatário, encarado individual ou coletivamente, e, de outra, o estudo dos objetos impressos, que circulam ou não como literatura e que passam por transformações históricas, ideológicas e comportamentais, desde a invenção dos meios mecânicos de reprodução tipográfica (ZILBERMAN, 2008, p. 86).

A partir da ideia de que obras literárias são acolhidas pelo público leitor e de que este tem papel de produtor de sentidos de acordo com sua posição histórica e com suas experiências anteriores, Hans Robert Jauss, em 1969, publica *A história da*

*literatura como provocação à teoria literária*¹, título da conferência que serviu como aula inaugural na Universidade de Constança, em 1967. Nessa palestra, Jauss faz uma crítica à maneira pela qual a Teoria Literária aborda a História da Literatura a fim de nortear uma teoria que elegeria o leitor como principal figura na pesquisa literária envolvendo a Estética da Recepção. Jauss defende que:

A qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão (JAUSS, 1994, p. 7, 8).

Assim, o principal objetivo de Jauss é recuperar a historicidade da literatura por meio da valorização do leitor, responsável pela atualização permanente das obras literárias do passado. O autor parte das teorias marxista e formalista, que tentaram resolver o problema relacionado à compreensão da sucessão histórica das obras literárias, no entanto nenhuma delas consideraram o leitor como parte essencial da forma pela qual a literatura circula na sociedade. De acordo com Jauss:

Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra visa (JAUSS, 1994, p. 23).

A relação literatura-leitor é primordial para o caráter artístico da obra literária e sua historicidade. Para Jauss (1994, p. 23), “há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexos entre as obras literárias”. O leitor, desse modo, “carrega consigo uma bagagem cultural de que não pode abrir mão e que interfere na recepção de uma criação literária particular”, ou seja, o leitor se relaciona com a obra a partir de suas experiências anteriores (ZILBERMAN, 2008).

Os fundamentos da teoria sobre a recepção são destacados por Jauss por meio de sete teses. Segundo Zilberman (1989), as quatro primeiras têm características de

¹ Palestra inicialmente denominada *O que é e com que fim se estuda a História da Literatura?*

premissas, oferecendo o trajeto que deve seguir a metodologia apontada pelas três últimas.

A primeira tese formulada por Jauss diz respeito à historicidade da literatura, que não se relaciona à sucessão de fatos literários, mas ao diálogo estabelecido entre a obra e o leitor. Assim, de acordo com Jauss:

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete (JAUSS, 1994, p. 25).

O saber prévio de um público, conforme a segunda tese de Jauss, ou o seu horizonte de expectativas, condiciona a recepção de um texto dentro de um determinado grupo social. A nova obra suscita expectativas, desperta lembranças e “conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão” (JAUSS, 1994, p. 28). A recepção, portanto, é um fato social e histórico. As reações individuais são parte de uma leitura do grupo ao qual o homem pertence, em sua historicidade, tornando sua leitura semelhante a de outros homens que vivem a mesma época, o que equivaleria, segundo Zilberman (2008, p. 93), à história da recepção de uma certa obra.

A determinação do “caráter artístico de uma obra literária” é a distância entre as expectativas do leitor e sua realização, que é denominada por Jauss de “distância estética”. É o que trata a terceira tese do autor acerca da teoria da recepção.

A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária (JAUSS, 1994, p. 31).

O horizonte de expectativas varia no decorrer do tempo, sendo que uma obra que surpreendeu pela novidade pode-se tornar comum e sem grandes atrativos para leitores posteriores. Para Jauss, as grandes obras serão aquelas capazes de provocar o leitor de todas as épocas, permitindo novas leituras em cada momento histórico.

Na quarta tese, Jauss propõe examinar as relações atuais do texto com a época de sua publicação, averiguando qual foi o horizonte de expectativas do leitor de então e a quais necessidades desse público a obra atendeu. Dessa forma, por meio da releitura e do diálogo com a época primeira, a História da Literatura recupera a historicidade do texto literário. A possibilidade de distintas interpretações entre a recepção do passado e a atualização no presente, com diferentes respostas oferecidas a novas perguntas, em épocas distintas, é a marca de sua historicidade. O modelo proposto por Jauss, então, “liberta” a literatura do confinamento das obras de um determinado período.

O autor cita Gadamer, que leva adiante a tese de Collingwood, segundo a qual “só se pode entender um texto quando se compreendeu a pergunta para a qual ele constitui uma resposta”. Gadamer explica que a resposta reconstruída não pode mais inserir-se em seu horizonte original, pois esse horizonte histórico é sempre abarcado por aquele de nosso presente (JAUSS, 1994, p. 37). Jauss conclui:

Também a tradição da arte pressupõe uma relação dialógica do presente com o passado, relação esta em decorrência da qual a obra do passado somente nos pode responder e “dizer alguma coisa” se aquele que hoje a contempla houver colocado a pergunta que a traz de volta de seu isolamento (JAUSS, 1994, p. 40).

As três últimas teses apresentam a proposta metodológica do autor para estudo da obra literária: os aspectos diacrônico e sincrônico relacionados com a literatura e com a vida. O aspecto diacrônico, conforme destaca a quinta tese, diz respeito à recepção da obra literária ao longo do tempo e deve ser analisado não apenas no momento da leitura, mas observando-se o diálogo com as leituras anteriores. Esse pressuposto demonstra que o valor de uma obra literária transcende a época de sua aparição, e o novo não é apenas uma categoria estética, mas histórica, porque conduz à análise. A análise diacrônica somente alcança a dimensão verdadeiramente histórica quando não deixa de considerar a relação da obra com o contexto literário no qual ela, ao lado de outras obras de outros gêneros, teve de se impor. Para Jauss:

A resistência que a obra nova opõe à expectativa de seu público inicial pode ser tão grande que um longo processo de recepção faz-se necessário para

que se alcance aquilo que, no horizonte inicial, revelou-se inesperado e inacessível (JAUSS, 1984, p. 44).

A História da literatura procura um ponto de articulação entre as obras produzidas na mesma época, as quais provocaram rupturas e novos rumos na literatura por meio do aspecto sincrônico, abordado na sexta tese. A sincronia, de acordo com Jauss, é fator importante para a compreensão de um aspecto específico da historiografia da literatura, pois, ao se comparar obras de um mesmo período histórico, demonstra-se a “evolução literária” que prioriza um gênero contemporâneo em relação a outros:

A literatura somente cumprirá a verdadeira tarefa de toda historiografia se encontrar e trazer à luz pontos de interseção que articulem historicamente o caráter processual da “evolução literária”, em suas cesuras entre uma época e outra – pontos estes, aliás, cuja escolha não é decidida nem pela estatística nem pela vontade subjetiva do historiador da literatura, mas pela história do efeito: por “aquilo que resultou do acontecimento” (JAUSS, 1984, p. 49).

Na sétima tese, Jauss define que a tarefa da História da Literatura somente se cumpre quando a produção literária não é apenas apresentada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, mas vista também como história particular, em sua relação própria com a história geral. A função social da literatura, para Jauss:

Somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento de mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social (JAUSS, 1984, p. 50).

Assim, uma obra literária pode alterar ou desfazer as expectativas de seus leitores e, ao mesmo tempo, confrontá-los com questões cujos desfechos morais ainda não foram apresentados a eles pela religião e pelo Estado, fato anteriormente proclamado pelo Iluminismo, quando era abordada a relação entre a literatura e a moral canonizada. Ainda segundo Jauss:

A obra literária pode também – e, na história da literatura, tal possibilidade caracteriza a nossa modernidade mais recente – inverter a relação entre pergunta e resposta e, através da arte, confrontar o leitor com uma realidade nova, “opaca”, a qual não mais se deixa compreender a partir de um horizonte de expectativa predeterminado (JAUSS, 1984, p. 56).

Nesse caso, o leitor deixa de desempenhar o papel de principal destinatário do texto literário e passa a buscar a pergunta a cuja resposta a literatura é voltada, o que o coloca diante de “uma realidade de significado estranho”. Para a solução de tal equação, Jauss sugere que:

Deve-se buscar a contribuição específica da literatura para a vida social precisamente onde a literatura não se esgota na função de uma arte de *representação*. Focalizando-se aqueles momentos de sua história nos quais obras literárias provocaram a derrocada de tabus da moral dominante ou ofereceram ao leitor novas soluções para a casuística moral de sua práxis de vida – soluções estas que, posteriormente, puderam ser sancionadas pela sociedade graças ao voto da totalidade de leitores (JAUSS, 1984, p. 56, grifo do autor).

A literatura tem como função verdadeiramente “constitutiva da sociedade” promover a emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais e, por isso, conclui Jauss, vale a pena para o estudioso da literatura deixar de lado a “descrição do processo da história geral conforme esse processo se delineia em sua obra”, bem como valorizar a evolução da literatura enquanto força motivadora de transformação social.

O estudo da obra de um autor deve privilegiar também o leitor - a recepção do público, e o impacto que essa obra produziu para que se observe como se efetivou sua historicidade. Para tanto, revela a trajetória da criação do Autor, ao longo do tempo, com base na leitura de críticos que validaram, em suas análises, o efeito dessa leitura. A impressão que as leituras dos livros selecionados deixou em seus leitores é apresentada nos capítulos quatro e cinco deste estudo.

3 A RECEPÇÃO À FICÇÃO DE SARAMAGO

A pesquisa analisou quantitativamente a recepção aos romances historiográficos *Levantado do chão* (1980), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *A jangada de pedra* (1986), em contraste com a recepção dos romances alegóricos *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *A caverna* (2000) e *O homem duplicado* (2002). Os anos estudados foram divididos em dois períodos para os romances historiográficos (1980 - 1990 / 1991 - 2000) e para os alegóricos (1995 - 2005 / 2006 - 2015). Essa divisão contempla um espaço de tempo no qual se pode verificar a historicidade do texto literário por meio da releitura e do diálogo entre as épocas distintas, averiguando qual foi o horizonte de expectativas do leitor de então e a quais necessidades desse público as obras atenderam. As diferentes interpretações entre a recepção do passado e a atualização no presente são a marca de sua historicidade e desvinculam a literatura de períodos determinados.

As referências dos estudos são apresentadas em ordem cronológica. O levantamento de dados deu-se por meio de pesquisa bibliográfica nos bancos de dados das revistas universitárias de literatura portuguesa no formato *online* e impresso, na base de dados das bibliotecas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), e no Currículo da *Plataforma Lattes* de alguns professores que se destacam nessa área, com a finalidade de que fossem encontrados estudos sobre a obra de José Saramago.

3.1 A RECEPÇÃO INICIAL DA PRODUÇÃO DE SARAMAGO NO BRASIL (1980 - 2000)

Escritor português de crônicas, contos, romances, poesia, dentre outros gêneros narrativos, Saramago tem como primeiro romance a obra *Terra do pecado*, de 1947, mas somente se dedica exclusivamente à escrita ficcional a partir de 1975, aos 53 anos. Ao todo, sua obra é composta por 41 livros publicados, além de inúmeros

materiais escritos para revistas, jornais e *blogs* na forma de poesia, crônicas, artigos e ensaios.

A consagração definitiva como escritor do gênero romanesco, com a publicação de *Memorial do convento*, em 1982, rendeu-lhe reconhecimento e prêmios. Antes disso, *Levantado do chão*, de 1980, dera início a uma sucessão de prêmios que o alçaram ao cânone da história literária, e a recepção à sua obra se manifestou também por meio de prêmios em Portugal e no exterior. Seu reconhecimento internacional veio em 1998, quando foi agraciado com o prêmio Nobel, sendo o primeiro escritor de língua portuguesa a receber tal honraria. No Brasil, a publicação do primeiro título de José Saramago, o romance *Levantado do Chão*, ocorreu pela Difel - Difusora Editora, em 1982. Em 1983, essa editora publicou *Memorial do convento*, um ano depois de seu lançamento em Portugal.

Em 1988, alguns romances do autor passaram a ser editados pela Companhia das Letras, como *Jangada de pedra*, dois anos após sua publicação em Portugal, e *O ano da morte de Ricardo Reis*, lançado originalmente em 1984. A partir de 1989, as edições dos livros de José Saramago no Brasil ocorreram pela Companhia das Letras concomitantemente aos seus lançamentos em Portugal, com *História do cerco de Lisboa*, neste mesmo ano; *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, em 1991; *Ensaio sobre a cegueira*, em 1995; e *Todos os nomes*, em 1997. A editora relança, nesse ínterim, suas obras anteriores: *Viagem a Portugal* (1981), em 1990; *Manual de pintura e caligrafia* (1977), em 1994; *Objeto Quase* (1978), em 1996; e *A bagagem do viajante* (1973), em 1995.

Nos anos 2000, são publicados os romances *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), *As intermitências da morte* (2005), *As pequenas memórias* (2008), *A viagem do elefante* (2008), *Caim* (2009), além dos póstumos *Claraboia* (2011) e *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, de 2014. Desde 2013, como desejava o Autor, a Companhia das Letras adquiriu os direitos à edição da totalidade de sua obra. Em 2014, lançou a primeira parte de suas obras completas, que tiveram a segunda parte editada em 2015, e a final, com quatro volumes, em 2016.

A obra de Saramago até 2015 ganhou destaque em muitos artigos, ano limite desta pesquisa. Dentre eles, sabe-se que alguns livros e artigos merecem maior relevância, sobretudo os que foram escritos antes e um ano após o Nobel (1982-1999), pois tornaram seus autores pioneiros na recepção ao Autor no Brasil.

O Quadro 1, a seguir, apresenta, então, um panorama da recepção às obras de Saramago nas décadas de 1980 e 1990, quando estudiosos de diferentes universidades brasileiras destacaram sua produção apresentando abordagens sobre sua obra no todo ou, ainda, sobre algum livro em especial .

Quadro 1 – Recepção a Saramago no Brasil (1980 – 2000)

Ano de publicação	Suporte	Autor	Filiação acadêmica	Título do texto	Foco/Perspectiva crítica
1982	Revista Letras de Hoje (PUCRS)	Lélia Parreira Duarte	Professora do Departamento de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)	Levantado do chão, de José Saramago	Análise do caráter dialógico do romance
1982	Boletim n. 7 do CESP (UFMG)	Lélia Parreira Duarte	Professora do Departamento de Literatura Portuguesa da UFMG	Levantado do chão	Nota de apresentação biográfica do livro publicado em 1980, em Portugal
1983	Livro (Nórdica - SP)	Cremilda de Araújo Medina	Professora da Universidade de São Paulo (USP)	Viagem à literatura portuguesa contemporânea	Estudo da obra do Autor tendo como marco divisório o livro <i>Levantado do chão</i>
1989	Livro (Dom Quixote – Lisboa)	Teresa Cristina Cerdeira da Silva	Professora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)	José Saramago - entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses	Análise da relação História/ficção na narrativa saramaguiana
1993	Livro (EDUSP – SP)	Álvaro Cardoso Gomes	Professor de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP)	A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo	O autor destaca o impacto da Revolução dos Cravos no processo de renovação da literatura portuguesa

1994	Anais (EDIPUCRS)	XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa	Professora Maria Luíza Remédios (Coord/Execução geral)	Conjunto de seis artigos detalhados na lista de referências ²	Análise do feminino na ficção portuguesa e da narrativa de José Saramago
1995	Revista Cadernos do IL (UFRGS)	Jane Fraga Tutikian	Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)	Na história com Saramago (Lévy, Ubaldo, Camões, Pessoa)	Enfatiza a popularidade de José Saramago no Brasil evidenciada pelos estudos de comparação entre sua obra e a dos quatro autores mencionados no título do ensaio
1997	Livro (Caminho - Lisboa)	Horácio Costa	Professor de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP)	José Saramago: o período formativo ³	Analisa a obra de Saramago anterior a 1980, comparando-a com a posterior. Valoriza o processo criativo do Autor em sua totalidade
1997	Livro (Cone sul - SP)	Salma Ferraz	Professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)	A sagrada luxúria de criar: Ensaio: Saramago, Fernando Pessoa e Eça de Queirós	Analisa os intertextos que compõem <i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i>

² SANTOS, Raimunda das Dores; REGP, Maria do Socorro N. do. A transformação dos papéis femininos em *Levantado do chão* e *A jangada de pedra*; GAI, Eunice Terezinha Piazza. *A jangada de pedra: um redimensionamento mítico e histórico da civilização oriental*; FARINA, Sérgio. *A jangada de pedra. O mito de uma viagem de identidade*; BECKER, Paulo. *A narrativa pós-moderna de José Saramago*; SELISTRE, Maria Tereza. *A jangada de pedra. A desestabilização da história e da ficção*; PINTO, Maria Elisete Berlato. *A jangada de pedra: releitura de uma narrativa polifônica*. XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. *Anais*. Literatura de língua portuguesa e a renovação do discurso literário. Porto Alegre: CECLIP/CPGL – EDIPUC, 1994.

³ Lançado também em espanhol pelo Fundo de Cultura do México, em 2004. Ver COSTA, Horácio. *José Saramago: El periodo formativo*. Cidade do México: Fundo de Cultura Económica, 2004.

1998	Livro (Humanitas/USP - SP)	Lilian Lopondo	Professora da Universidade de São Paulo (USP)	Saramago segundo terceiros	Estudo do papel da prosa de José Saramago dentro do panorama da literatura portuguesa contemporânea
1998	Livro (Caminho - Lisboa)	Beatriz Berrini	Professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP)	Ler Saramago: o romance	Análise comparativa da representação do passado e do presente de Portugal nos romances do Autor
1998	Revista USP São Paulo	Horácio Costa	Professor de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP)	José Saramago e a tradição do romance histórico em Portugal ⁴	Análise das influências de Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Eça de Queirós na narrativa de José Saramago
1999	Livro (Educ/PUC - SP)	Beatriz Berrini	Professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP)	José Saramago: uma homenagem	Estudo da narrativa histórica e alegórica de Saramago representadas por <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> e <i>Ensaio sobre a cegueira</i>
1999	Boletins do CESP (UFMG)	Centro de Estudos Portugueses (UFMG)		José Saramago - Prêmio Nobel de Literatura – 1998	Análise da trajetória biográfica e bibliográfica do Autor até o recebimento do Nobel

⁴ Lançado também em italiano, em 1996. Ver COSTA, Horácio. José Saramago e la tradizione del romanzo storico in Portogallo. *Rivista Lusobrasilica*, Roma, v. 2, 1996.

1999	Livro (Edipuc - Porto Alegre)	Maria Luiza Ritzel Remédios	Professora de Literatura Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)	Cardoso Pires e José Saramago: a ficção inovadora e criativa da literatura portuguesa da atualidade	Análise de três momentos distintos e característicos da ficção de José Saramago: de <i>Terra do pecado</i> a <i>História do cerco de Lisboa</i>
1999	Livro (Editora da Universidade - UFRGS - Porto Alegre)	Tania Franco Carvalhal (ORG.)	Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)	Saramago na Universidade	Concessão do título de Doutor <i>Honoris causa</i> em 26 de abril de 1999 pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
1999	Livro (Editora da Universidade - UFRGS - Porto Alegre)	Tania Franco Carvalhal e Jane Tutikian	Professoras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)	Literatura e História: Três Vozes de Expressão Portuguesa: Helder Macedo, José Saramago e Orlanda Amarílis	Estudo da relação entre História e literatura nas distintas temáticas dos romances dos três autores de língua portuguesa
2000	Livro (Caminho - Lisboa)	Teresa Cristina Cerdeira da Silva	Professora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)	O avesso do bordado	Estudo da relação História/histórico nos romances historiográficos de José Saramago

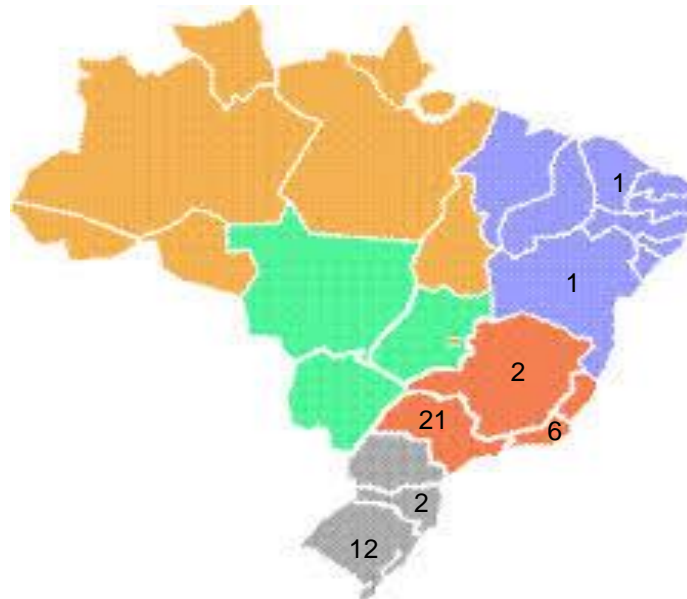
Fonte: Elaborado pela autora (2018)

O Quadro 1 apresenta o total de dezoito abordagens à obra de Saramago para o período de 1980 a 2000: quatro artigos e oito livros, no total de dezessete estudos, os quais trataram especificamente da obra ou da biografia do Autor. Quatro livros analisaram sua trajetória entre outros autores portugueses contemporâneos; um artigo comparou os romances históricos do Autor com os dos autores do século XIX, a saber, Alexandre Herculano, Almeida Garret e Eça de Queirós; um livro comparou a produção de Saramago com a de Fernando Pessoa e Eça de Queirós; e um livro contempla os Anais de um encontro de professores universitários de língua portuguesa, contendo seis artigos cujos autores analisam o feminino na ficção portuguesa e a narrativa de José Saramago. Desses, cinco livros abarcaram 32 artigos que analisaram hermeneuticamente a obra do escritor. Ao todo, portanto, 45 diferentes estudiosos participaram das pesquisas analíticas biográficas ou bibliográficas sobre José Saramago.

Cabe salientar que, dos doze livros encontrados na pesquisa, quatro foram editados em Portugal e oito no Brasil, principalmente pelas editoras de universidades.

O mapa detalha o panorama da recepção à obra de Saramago apontando o estado brasileiro, bem como a universidade relacionada aos pesquisadores

Figura 1 – Mapa numérico de trabalhos por pesquisador/estado de origem da universidade

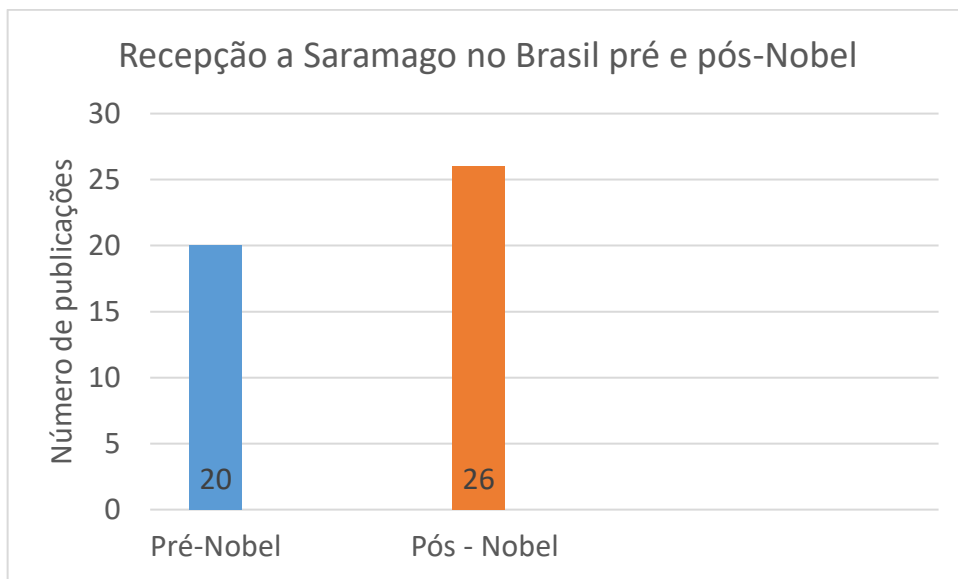


Fonte: Elaborado pela autora (2018)

Conforme a Figura 1, a produção de Saramago foi tema de publicações variadas em três regiões do país. A região Sudeste, com São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, foi a que apresentou maior número de pesquisadores escrevendo sobre o romancista, em um total de dois artigos ou livros, com ênfase para a Universidade de São Paulo, cujos professores produziram dezessete desses textos. A região Sul contribuiu com quatorze publicações, e a região Nordeste com duas.

O interesse pela obra do Autor se intensificou após o ano do Nobel. Antes disso, na década de 1980 e no início da década de 1990, as obras do escritor foram contempladas por vinte trabalhos de estudiosos variados (seis livros, seis artigos apresentados em congresso e três artigos em periódicos distintos). A partir de 1998, oito livros foram dedicados a Saramago, sendo que quatro deles contêm 26 artigos de estudiosos diferentes e três são em homenagem ao então recém-nomeado Nobel de literatura. A Figura 2, a seguir, apresenta o gráfico demonstrativo do aumento de 46% nas publicações entre os períodos.

Figura 2– Recepção no Brasil antes e após o prêmio Nobel (1980-2000)



Fonte: Elaborado pela autora (2018)

Para a pesquisa quantitativa da recepção aos romances alegóricos e historiográficos elencados para este estudo, os dados referentes ao total de cento e vinte e duas publicações, entre livros, artigos ou comunicações ganham destaque nos próximos subcapítulos.

3.2 A RECEPÇÃO AOS ROMANCES HISTORIOGRÁFICOS

A característica mais evidente da metaficção historiográfica é a de problematizar o que é ter conhecimento do passado histórico. Hutcheon (1988, p. 157) observa que o romance historiográfico “confronta diretamente o passado da literatura - e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos)”. São os ecos do passado que se tornam intertextos para o autor do romance historiográfico. A preocupação maior deste gênero está na comunicação entre o texto, o produtor, o receptor e o contexto histórico e social, abreviando a distância entre o passado e o presente do leitor. Hábil na formulação de teses para o passado histórico, José Saramago, em seu primeiro ciclo narrativo, que se estende de *Levantado do chão* (1980) a *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1992), publicou oito livros, dos quais três são escolhidos para pesquisa de sua recepção.

Levantado do chão, a primeira das obras elencadas para este estudo, descreve a situação de três gerações de uma família, do final do século XIX até 1974, ano da Revolução de Abril em Portugal, e mostra a história das lutas camponesas no Alentejo, no sul do país. Essa obra evidencia um autor preocupado com as questões sociais e políticas de Portugal, que se estenderam por muitos anos e ainda continuam afetando a vida do povo português.

Nas décadas de 1980 e 1990, *Levantado do Chão* recebeu cinco análises críticas de pesquisadores brasileiros⁵:

DUARTE, Lélia Parreira. *Levantado do chão*, de José Saramago. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p. 133-143, 1982.

DUARTE, Lélia Parreira. SARAMAGO, José: *Levantado do chão*. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 85-89, jan./jun. 1982.

GOMES, Renato Cordeiro. A alquimia do sangue e do resgate em *Levantado do chão*. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 9/10, n. 12, p. 101-109, 1986.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989⁶.

⁵ Listas em ordem cronológica.

⁶ Acrescenta-se que, como critério de inclusão, as obras dos autores pesquisados, os quais abordam vários livros de José Saramago, serão contabilizadas em lista específica de referências para cada livro estudado.

SANTOS, Volnyr. José Saramago: história & estória. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 21-29, jun./dez. 1990.

Entre 1991 e 2000, o romance foi tema de oito ensaios acadêmicos de pesquisadores do Brasil:

CERDEIRA, Teresa Cristina. No paraíso da memória, um outro valor da terra se levanta. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 13, 1990, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1992. p. 297-302.

BERRINI, Beatriz. *Levantado do chão de José Saramago: ressonâncias bíblicas*. Apresentação de trabalho, 1993⁷.

SANTOS, Raimunda; REGO, Maria do Socorro N. A transformação dos papéis femininos em *Levantado do chão* e *A jangada de pedra*. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA. 14. *Anais...* Literatura de língua portuguesa e a renovação do discurso literário. Porto Alegre: CECLIP/CPGL – EDIPUC, 1994, p. 292 – 299.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. Documentário humano: Saramago e o neo-realismo. *Itinerários: Revista de Literatura*, Araraquara, n. 10, p. 53-59, 1996.

REMÉDIOS, Maria Luíza. Ondulações da ficção portuguesa pós 74: a renovação da literatura de Saramago. *Organon*, Porto Alegre, v. 15, n. 30/31, p. 303-310, 1998.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. Forma e sentido das aberturas nos romances de Saramago. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 19, n. 24, p. 45-60, jan./jun. 1999.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Mulheres e revolução: a cultura marialva posta em questão. In: _____. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000, p. 213-224.

CERDEIRA, Teresa Cristina. No paraíso da memória, um outro valor da terra se levanta. In: _____. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000, p. 260 – 269.

Primeiro romance de Saramago publicado no Brasil, *Levantado do chão* chamou a atenção para um autor português com forma narrativa distinta, definida por estudiosos de sua obra como estilo saramaguiano. Para os vinte anos pesquisados, treze artigos foram publicados, sendo sete durante o auge de produções acerca dos romances historiográficos pesquisados, de 1990 a 2000. Na década do Nobel, sua obra até então dividiu a atenção dos pesquisadores, tendo *Memorial do Convento*

⁷ Referência sem acesso aos demais dados.

(1982) como o livro mais abordado em análises acadêmicas. A pesquisadora Lélia Parreira Duarte, da UFMG, marca o início do relacionamento do Autor com a academia brasileira, que resultou em um número expressivo de trabalhos e livros abordando sua obra.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a personagem tem o nome de um heterônimo do sempre inspirador Fernando Pessoa. Ricardo Reis saramaguiano retorna para Lisboa em 1936, por ocasião da morte de seu amigo Fernando Pessoa, mas também com a intenção de fugir da ditadura de Vargas no Brasil. A situação em Portugal era de insatisfação social em razão da ditadura salazarista. O ano de 1936 é apresentado ao leitor sob ótica crítica, quando o Autor destaca um Portugal em busca de sua identidade, longe da antiga glória de país navegador celebrado pelos versos de Camões, em *Os lusíadas*.

Para o período de 1980 a 1990, *O ano da morte de Ricardo Reis* foi foco de sete pesquisadores brasileiros por meio de ensaios ou comunicações em congresso:

RIBEIRO, Raquel de Sousa. Saramago, José. O ano da morte de Ricardo Reis. *Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses da FFLCH*, São Paulo, v. 2, p. 97-99, ago. 1985.

CAMPELO, Juril do Nascimento. A ficção da ficção em O ano da morte de Ricardo Reis. *Revista Letras*, Curitiba, v. 34, p. 39-43, 1985.

COSTA, Horácio. El año de la muerte de Ricardo Reis. *Revista Vuelta*, Cidade do México, v. 115, p. 53-54, 1986.

VALLADARES, Maria Therezinha do Prado. Literatura e consciência da história. *Revista Matraga*, [s. l.], n. 1, p. 38-41, maio 1987.

VIANA, Maria José Motta. O ano da morte de Ricardo Reis: a encenação da (im)possibilidade. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 12, 1988, São Paulo. *Anais...* São Paulo: FFLCH/USP, 1988. p. 17-24.

COSTA, Horácio. Sobre a pós-modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 109, p. 41-48, maio 1989.

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

Já na década de 1990, o livro recebeu onze análises de estudiosos da literatura portuguesa:

CERDEIRA, Teresa Cristina. História e memória cultural: José Saramago e a sedução camoniana. *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 169-175, 1994.

GARDINALLI FILHO, Eugênio. O ano da morte de Ricardo Reis: da irrupção heteronímica à contextualização crítica efetuada por Saramago. In: LOPONDO, Lilian (Org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998. p. 31-58.

ROANI, Gerson Luis. Sobre romance e história: Saramago revisita Pessoa. In: SEMINÁRIO LITERATURA E HISTÓRIA: PERSPECTIVAS E CONVERGÊNCIAS, 1, 1999, Santa Maria. *Anais...* Santa Maria, RS: Editora da UFSM; Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999. p. 118.

BERRINI, Beatriz. O ano da morte de Ricardo Reis: sugestões do texto. In: _____ (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, p. 63 – 84.

SANTILLI, Maria Aparecida. Saramago, mago: imago de Ricardo Reis. In: BERRINI, Beatriz (Org.), *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999. p. 259-269.

BUENO, Aparecida de Fátima. Três momentos do romance histórico de Saramago. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 19, n. 24, p. 61-82, jan./jun. 1999.

BUENO, Aparecida de Fátima. Das odes ao romance: a construção do personagem em O ano da morte de Ricardo Reis. *Revista Veredas*, Porto, n. 2, p. 195-211, 1999.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. O ano da morte de Ricardo Reis: uma ressalva para a história e para a ficção. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 19, n. 24, p. 105-128, jan./jun. 1999.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Mulheres e revolução: a cultura marialva posta em questão. In: _____. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. p. 213-224.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Rer Portugal em Pessoa e Camões. In: _____. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. cap. 22.

MORASHASHI, Maria de Fátima Sendão Gomes. História-História(s): O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago. In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 6, 2000, Porto. *Atas...* Porto: [s. n.], 2002. v. 2, p. 281-285.

Observa-se o crescimento do número de recepções ao livro de Saramago em relação ao período anterior. Da mesma forma como *Levantado do chão*, *O ano da morte de Ricardo Reis* dividiu sua atenção com os demais livros do Autor, e mesmo

passada a euforia acadêmica em torno do Nobel de literatura de 1998, o livro continuou como destaque para os pesquisadores brasileiros⁸.

Em *A jangada de pedra*, o Autor narra a fictícia separação da Península Ibérica do continente europeu, denotando a difícil situação periférica de Portugal diante da União Europeia na época de sua entrada no bloco econômico. A questão da identidade do povo lusitano é tratada no romance pela dualidade de sentimentos dos portugueses: primeiro, o fascínio por tudo que é europeu; segundo, seu sentimento de marginalização diante dessa Europa, sensação não alterada em razão de sua participação na comunidade. O Autor sugere um novo começo para Portugal e Espanha, cujas características estão ligadas às Américas Central e do Sul, lugar para o qual a península se dirige em busca de sua singularidade identitária.

Durante a década de 1980, *A Jangada de Pedra* não recebeu nenhuma apreciação por parte dos estudiosos de literatura portuguesa no Brasil. Em Portugal, apesar da tiragem inicial de 40.000 exemplares, o livro não foi bem aceito pela comunidade acadêmica e foi marcado como antieuropeísta, pois, no ano de seu lançamento, Portugal e Espanha entraram para a Comunidade Econômica Europeia (CEE), atual União Europeia (UE).

Por sua vez, no decênio de 1991 a 2000, *A Jangada de Pedra* foi analisada por treze pesquisadores:

BECKER, Paulo. A jangada de pedra: navegando em busca de outra humanidade. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 26, n. 1, p. 123-140, mar. 1991.

WALTY, Ivete Lara Camargos. O risco da escrita: uma leitura de *A jangada de pedra*, de José Saramago. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 14, n. 17, p. 16-23, jan./jul. 1994.

SANTOS, Raimunda das Dores; REGP, Maria do Socorro N. do. A transformação dos papéis femininos em *Levantado do chão* e *A jangada de pedra*. In. ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA.14. *Anais... Literatura de língua portuguesa e a renovação do discurso literário*. Porto Alegre: CECLIP/CPGL – EDIPUC, 1994, v.1, p. 292 – 299.

GAI, Eunice Terezinha Piazza. A jangada de pedra: um redimensionamento mítico e histórico da civilização oriental. In. ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA.14. *Anais... Literatura de língua portuguesa e a renovação do discurso literário*. Porto Alegre: CECLIP/CPGL – EDIPUC, 1994, v.1, p. 221 – 231.

⁸ Na década de 2000, o livro recebeu vinte análises em estudos acadêmicos por meio de artigos.

FARINA, Sérgio. A jangada de pedra. O mito de uma viagem de identidade. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA.14. *Anais...* Literatura de língua portuguesa e a renovação do discurso literário. Porto Alegre: CECLIP/CPGL – EDIPUC, 1994, v.1, p. 489 – 502.

BECKER, Paulo. A narrativa pós-moderna de José Saramago. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA. 12. *Anais.* Literatura de língua portuguesa e a renovação do discurso literário. Porto Alegre: CECLIP/CPGL – EDIPUC, 1994, v.1, p. 504 - 510.

SELISTRE, Maria Tereza. A jangada de pedra. A desestabilização da história e da ficção. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA.14. *Anais...* Literatura de língua portuguesa e a renovação do discurso literário. Porto Alegre: CECLIP/CPGL – EDIPUC, 1994, v.1, p. 515 - 521.

PINTO, Maria Elisete Berlatto. A jangada de pedra: releitura de uma narrativa polifônica. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA.14. *Anais...* Literatura de língua portuguesa e a renovação do discurso literário. Porto Alegre: CECLIP/CPGL – EDIPUC, 1994, v.1, p. 593 – 600.

LOPONDO, Lilian. O proselitismo em questão: o processo de reconhecimento em A jangada de pedra. In: _____ (Org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998. p. 59-76.

NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra. A jangada de pedra: um romance de tese. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n. 21, p. 5-9, jan./dez. 1999.

MORASHASHI, Maria de Fátima Sendão Gomes. Imagem utópica: a imagem em A jangada de pedra, de José Saramago e Quarup, de Antonio Callado. In: CONGRESSO DA AIL, 6, 1999, Rio de Janeiro. *Atas...* Rio de Janeiro: [s. n.], 2001.⁹

CERDEIRA, Teresa Cristina. Na crise do histórico, a aura da história. In: CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane. *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*: Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amarílis. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999. p. 109.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Mulheres e revolução: a cultura marialva posta em questão. In: _____. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. p. 213-224.

Cinco anos após o lançamento do romance no Brasil, a revista *Letras de Hoje*, do Programa de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, é o primeiro periódico a ter um artigo publicado sobre *A Jangada de Pedra*, em 1991. O

⁹ Referência sem acesso completo.

livro chamou a atenção da crítica acadêmica pelo viés do tema identidade. Em 1992, no XIV Encontro de professores universitários de literatura portuguesa, em Porto Alegre, na PUC-RS, seis estudos são apresentados¹⁰, o que ajudou a compensar a baixa produção acadêmica acerca do romance na década anterior.

3.3 A RECEPÇÃO AOS ROMANCES ALEGÓRICOS

Lukács, em *A teoria do romance*, define o romance como, diferentemente dos demais gêneros, uma forma inacabada, sugerindo estar sempre no processo de vir a ser. A ironia presente nesse gênero seria uma espécie de autocorreção da fragilidade do mundo, deixando transparecer ambiguidades que demonstram as várias interpretações de uma mesma questão, ou as fissuras presentes em afirmações categóricas (LUKÁCS, 2000).

Dos nove romances que compõem o segundo ciclo narrativo do Autor, iniciado em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e finalizado em *As pequenas memórias* (2005), três foram escolhidos para pesquisa de sua recepção: *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *A caverna* (2000) e *O homem duplicado* (2002).

Em *Ensaio sobre a Cegueira*, as personagens vivem uma inexplicável situação de cegueira generalizada, fazendo com que o governo decrete quarentena com a intenção de deixar os atingidos em um lugar separado. Essa cegueira de anônimos, já que as personagens não possuem nome, está relacionada à banalização da vida, ao poder do capitalismo e à falta de empatia entre as pessoas, principalmente na relação Estado/Sociedade, quando é mais fácil isolar os problemas do que resolvê-los. Saramago apresenta uma “pré-visão” de tempos vindouros e sombrios e lembra da responsabilidade de saber olhar quando outros não veem e da necessidade de recuperar o afeto e a lucidez diante de situações caóticas.

Entre 1995 e 2005, *Ensaio sobre a cegueira* foi o tema de dez estudos acadêmicos:

RHEINHEIMER, Marione. O dialogismo bakhtiniano em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 87-109, mar. 1998.

¹⁰ Anais publicado em 1994.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. Ensaio sobre a cegueira: de Bruegel a Seurat. In: LOPONDO, Lilian (Org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998. p. 145-198.

CERDEIRA, Teresa Cristina. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *José Saramago: uma Homenagem*. São Paulo: EDUC (PUC-SP), 1999. p. 287-295.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Na crise do histórico, a aura da história. In: CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane. *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa: Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amarílis*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999. p. 109.

COSTA, Horácio. Alegorias da desconstrução humana: The Memoirs of a Survivor, de Doris Lessing, e Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999. p. 129-148.

TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. O fantástico e o dialogismo em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. *Revista Letras*, Curitiba, n. 52, p. 143-164, jul./dez. 1999.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Mulheres e revolução: a cultura marialva posta em questão. In: _____. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. p. 213-224.

FERREIRA, Ermelinda. Ensaio sobre a cegueira: Charles Baudelaire, Pieter Brugel, H. G. Wells e José Saramago. *Revista do CESP*, [s. l.], v. 22, n. 30, p. 173-198, jan./jun. 2002.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A representação da mulher em Memorial do convento e Ensaio sobre a cegueira: ensaio sobre a visão. *Revista Niterói*, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 35-40, jul./dez. 2002.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. Ensaio sobre a cegueira: o feminino e o resgate da imagem essencial. In: CANIATO, Benilde Justo; GUIMARÃES, Elisa (Org.). *Linhas e entrelinhas: homenagem a Nelly Novaes Coelho*. São Paulo: Casemiro, 2003. p. 251-255.

Já na década de 2005 a 2015, o livro recebeu a atenção de 27 artigos de pesquisadores de literatura portuguesa no Brasil:

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A visualidade cega: o olhar saramaguiano sobre a sociedade contemporânea. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, [s. l.], v. 5, n. 17, [n. p.], abr./jun. 2006. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/view/503/494>>. Acesso em: 24 dez. 2018.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. Saramago e Bruegel: a cegueira e suas visões. In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE

LITERATURA COMPARADA, 11, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2007. p. 2-5.

PADILHA, Juliana dos Santos. Ensaio sobre a cegueira: uma metáfora da linguagem e da comunicação hipertextual do ciberespaço. *Revista Inovcom*, [s. l.], v. 2, n. 1, p. 21-26, 2007.

GUIMARÃES, Andresa Fabiana Batista. As relações interartes em José Saramago e Ernesto Sábato. In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2007. p. 1-16.

PEREIRA, Maria Luiza Scher; LACERDA, Wagner. Literatura e política de José Saramago. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008. [n. p.]. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/055/WAGNER_LACERDA.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2018.

MUNER, Camila Rocha. Ensaio sobre a cegueira: a voz de um narrador muito antigo. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 2, p. 1-6, dez. 2008.

SILVA, Geysa. Saramago e a cor inexistente. *Recorte: Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, Três Corações, v. 5, n. 8, [n. p.], jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2067/1758>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

CARMO, Maria José do. A cegueira saramaguiana: uma alegoria da sátira grotesca, ou o grotesco satirizado e alegórico. *Revista Acadêmica*, São Sebastião, v. 2, n. 3, p. 6-22, jan./jul. 2010.

SILVA, Adriana Gonçalves da; ROANI, Gerson Luiz. O olhar dos novos tirésias: o retorno à materialidade em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. *Revista Gláuks*, [s. l.], v. 10, n. 2, p. 219-243, jul. 2010.

SILVA, Luis Cláudio Ferreira; LOURENÇO, Daiane da Silva. O gênero literário fantástico: considerações teóricas e leituras de obras estrangeiras e brasileiras. In: ENCONTRO DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA, 5, 2010, Campo Mourão. *Anais...* Campo Mourão: FECILCAM/NUPEM, 2010. [n. p.]. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/nupem/anais_v_epct/PDF/linguistica_letras_artes/09_SILVA_LOUREN%C3%87O.pdf>. Acesso em: 31 dez. 2018.

SILVA, Antonio Ozaí da. Notas de leitura: Ensaio sobre a cegueira de José Saramago. *Revista Espaço Acadêmico*, [s. l.], v. 9, n. 106, p. 126-130, mar. 2010.

SILVA, Anderson Pires da. As impurezas do branco: Ensaio sobre a cegueira como distopia positiva. *Revista IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 47-55, jan./jun. 2011.

WANDERLEY, Márcia Cavendish; BRAGA, Alessandra de Almeida. Estado de exceção e representações literárias: Ensaio sobre a cegueira, Ensaio

sobre a lucidez e A peste. *Revista Passagens*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 415-431, set./dez. 2011.

ROSITO, Valeria. Saramago politicamente correto: em torno de Ensaio sobre a cegueira. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, Seropédica, v. 33, n. 2, p. 121-138, jul./dez. 2011.

SILVA, Adriana Gonçalves da. Isolamento como forma de proteção: a experiência da quarentena em Ensaio sobre a cegueira. *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, v. 7, n. 8, p. 1-21, jul./dez. 2011.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Anonimato e transgressão: uma deambulação por romances de José Saramago e Luiz Ruffato. *Revista UNIABEU*, Belford Roxo, v. 5, n. 9, p. 175-187, jan./abr. 2012.

PASSOS, Rodolfo Pereira. A saída do manicômio: a crise da cidade e o surgimento do ser em Ensaio sobre a cegueira de José Saramago. *Revista Desassossego*, Armando Sales de Oliveira, v. 4, n. 8, p. 26-37, dez. 2012.

GOMES, Murilo de Assis Macedo. De O ano de 1993 a Ensaio sobre a cegueira: a construção do espaço marginal na obra de José Saramago. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 8, p. 96-105, dez. 2012.

SILVEIRA, Gisele Fredes. O caos social na cidade fictícia de Ensaio sobre a cegueira de José Saramago. *Revista Nau Literária*, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 1-7, jul./dez. 2012.

SANTOS, Juliana Garcia. Ensaio sobre a cegueira: uma amostra do mal que há em nós. *Revista E-Scrita*, Nilópolis, v. 4, p. 164-171, jan./abr. 2013.

BRANDÃO, Saulo Cunha de Sepa; SOUZA, Antônia Pereira de. Todorov, os temas do tu: o fantástico em Ensaio sobre a cegueira. *RevLet*, v. 5, n. 1, p. 204-219, jan./jul. 2013.

WEIGERT, Sergio. Ensaio sobre a cegueira. *Revista Navegações*, [s. l.], v. 6, n. 1, p. 60-66, jan./jun. 2013.

PASSOS, Rodolfo Pereira. Ensaio sobre a cegueira e a fragilidade do ser: os cegos errantes de Saramago. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 10, p. 246-259, fev. 2013.

BRANDÃO, Izabel; TOMAZ, Jerzuí Mendes Torres; GUILHERMINO, Almir. Ensaio sobre a cegueira e a narrativa fílmica: (Re)visões de um olhar sobre um mesmo texto. *Revista Leitura*, Maceió, n. 51, p. 213-235, jan./jun. 2013.

SILVEIRA, Karina Masci. Ensaio sobre cegueira: uma releitura gestáltica da obra de Saramago. *Revista IGT na Rede*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 18, p. 81-103, jan./jun. 2013.

ALVES, Lourdes Kaminski; REINEHR, Toani Caroline. O grotesco e a construção alegórica em Ensaio sobre a cegueira e As intermitências da morte, de José Saramago. *Revista Línguas & Letras*, [s. l.], v. 15, n. 29, [n. p.],

2014. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/11338/8174>>. Acesso em: 24 dez. 2018.

ROHRIG, Maiquel. A problemática do gênero em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. *Revista Ártemis*, [s. l.], v. 7, n. 1, p. 51-60, jan./jun. 2014.

Como primeiro romance da segunda fase narrativa do Autor, *Ensaio sobre a Cegueira* despertou o interesse da comunidade acadêmica pela novidade da narrativa, o que lhe rendeu grande número de análises literárias. O contraste entre os dois períodos de apuração de ocorrência de estudos acadêmicos sobre o romance mostra um aumento notável no número de textos na década de 2006 a 2015 em relação ao recorte anterior. Muitos são os fatores que podem ter contribuído para isso. Um deles é o novo formato das revistas das universidades - o eletrônico, que propiciou maior acesso de publicação aos pesquisadores; também a morte do Autor, no ano de 2010, gerou várias homenagens e estudos de sua obra.

Com a globalização, ocorrências em um país europeu podem acarretar consequências em países de outro continente, assim como o estilo de vida corporativo de uma nação, por vezes frio e também cruel, ou ditatorial, torna-se modelo para muitos outros mercados corporativos mundiais. Essa é uma situação retratada em *A caverna*, romance no qual Saramago questiona a falta de ética e de dignidade do mundo financeiro e comercial mundial, quando a ilusão pode ser uma armadilha que desloca o sujeito de sua real existência.

O livro *A Caverna* recebeu atenção da crítica acadêmica durante os anos de 1995 a 2005 por meio de quatro estudos:

COSTA, Horácio. A caverna, de José Saramago. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 5, p. 186-189, out. 2002.

OLIVEIRA, Heleniza M. S. de. A caverna de José Saramago: uma leitura urbanística. *Revista Graphos*, João Pessoa, v. 7, n. 1/2, p. 53-64, 2005.

CINTRA, Agnes Teresa Colturato. Entre idas e vindas, dialéticas em polirrítmico: estudo do ritmo narrativo em *A caverna*, de José Saramago. *Estudos Linguísticos*, Araraquara, v. 34, p. 674-679, 2005.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. A caverna: a alegoria platônica na perspectiva de José Saramago. In: SIMPOSIO INTERNACIONAL DO CENTRO DE ESTUDOS DE NARRATOLOGÍA, 3., 2005, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: Editorial Docencia, 2005. p. 723-731.

No período entre 2006 e 2015, o livro foi tema de dezenove estudos acadêmicos:

RIBEIRO, Raquel de Sousa. O real e o ideal: Saramago e Platão. In: LOPONDO, Lílian (Org.). *Dialogia na Literatura portuguesa*. São Paulo: Scortecci, 2006. p. 387-406.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. As cavernas em A caverna: dialética, alegoria e multiplicidade de sentido em José Saramago. *Revista Nau Literária*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 1-20, jul./dez. 2006.

RIBEIRO, Raquel de Sousa; PEREIRA, R. C. S. A caverna, de José Saramago: a imagem e a prolação. *Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 11-25, 2006.

PEREIRA, Maria Luiza Scher; LACERDA, Wagner. Literatura e política de José Saramago. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008. [n. p.]. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/055/WAGNER_LACERDA.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2018.

GUIMARÃES, Andresa Fabiana Batista. Saramago: uma proposta de leitura. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008. [n. p.]. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/071/ANDRESA_GUIMARAES.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2019.

ASSUNÇÃO, Karina Luiza de Freitas. A descentralização do sujeito "Cipriano Algor" em A caverna, de José Saramago. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa; ALVES JUNIOR, José António Martins (Org.). *Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas*. São Carlos: Editora Claraluz, 2009. p. 215-230.

SANTOS, Luciana Alves dos. A utopia da linguagem em A caverna, de José Saramago. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 4, p. 1-10, dez. 2009.

XAVIER, Monalisa Pontes; AQUINO, Cássio Adriano Braz de; MIRANDA, Luciana Lobo. A caverna: um retrato literário da inserção do sujeito no emergente modelo de produção moderno. *Revista Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 131-145, 2010.

SALIS, Márcia Morales. Artesanato, design e cultura: a enciclopédia ou dicionário de artes e ofícios, de Denis Diderot em A caverna, de José Saramago. *Revista Educação e Cidadania*, Porto Alegre, n. 12, p. 94-101, maio 2010.

LEÃO, Andreza Marques de Castro. A caverna. *Conjectura*, Caxias do Sul, v. 15, n. 3, p. 200-207, set./dez. 2010.

D'ANGELO, Biagio. A utopia de "centro" n'A caverna, de José Saramago. *Revista IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 39-46, jan./jun. 2011.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. A caverna: eros e utopia. *Teia Literária: Revista de Estudos Culturais*, [s. l.], v. 1, p. 189-207, 2011.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. A identidade n'A caverna: crise e reconstrução. *Todas as Musas: Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte*, [s. l.], v. 3, n. 2, p. 66-80, jan./jun. 2012.

ASSUNÇÃO, Karina Luiza de Freitas. *A caverna de José Saramago: lugar de enfrentamento entre o sujeito e o lugar*. São Paulo: Appris, 2012.

FLORY, Alexandre Villibor; SILVA, Marisa Corrêa. Thomas Bernhard e José Saramago: um exercício de leitura comparada pela dialética entre forma literária e processo social. *Ângulo*, [s. l.], v. 1, n. 130, p. 23-32, jul./set. 2012.

GALVÃO, Aline Scavazini de Matos. Entre a emigração e o exílio: um estudo da temática do afastamento da terra natal em *A caverna*, de José Saramago. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 10B, p. 142-153, jan. 2013.

SILVESTRE, Marisa Guarezi; VIEIRA, Francisco Giovanni David. Ciclo de vida de produtos, empreendedorismo, tecnologia e globalização: um olhar através da *Caverna de Saramago*. *Revista Acta Scientiarum*, Maringá, v. 35, n. 1, p. 1-11, fev./jun. 2013.

MILANEZ, Nilton; SOUSA, Victor Pereira; SANTOS, Jamile (Org.). *Corpo e heterotopias: Anais do Colóquio 30 Anos com Foucault*. Vitória da Conquista: Labedisco, 2014.

MARTINS, Ana Beatriz. A caverna, o epicentro da sociedade consumista do século XX. *AdolesCiência: Revista Júnior de Investigação*, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 33-35, dez. 2014.

A diferença entre os dois decênios pesquisados em relação ao número de publicações acerca de *A caverna* deve-se ao fato de o livro ter sido lançado em 2000, no meio do primeiro período (1995 - 2005), restando somente cinco anos para alguma publicação dentro do prazo estabelecido para pesquisa. No entanto, Horácio Costa apresentou um ensaio sobre o livro em 2002, dois anos depois de seu lançamento. Ainda, dois artigos e uma comunicação em congresso tiveram como foco o romance de José Saramago em 2005. O número maior de estudos, alto percentualmente, ocorreu entre 2006 e 2015. São dezenove estudos divididos igualmente dentro do período, ou seja, o livro recebeu em média duas análises acadêmicas em cada ano.

As questões da alteridade e da identidade na contemporaneidade são abordadas pelo autor em *O homem duplicado*, no qual a preocupação com o “outro” tomando o “meu” lugar no mundo é uma constante, quando essa equação acaba por afastar mais os seres humanos.

O homem duplicado, terceiro romance alegórico elencado para análise de sua recepção, recebeu três críticas acadêmicas durante o período de 1995 a 2005:

DOMINGUES, Beatriz Helena; FERREIRA, Ana Luiza de Oliveira Duarte. A concepção de "verdade histórica" em História do cerco de Lisboa e em O homem duplicado. *Revista de História*, Juiz de Fora, v. 11, n. 1/2, p. 91-115, 2005.

DWORZAK, Regina Helena. O mito do duplo e a identidade: do relato ao romance moderno. *Revista Kallope*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 51-65, 2005.

OLIVEIRA, Adelino Francisco de; BRAGION, Alexandre Mauro. Saramago e seus duplos: o desejo mimético e o vazio de humanidade do homem pós-moderno. *Revista Último Andar*, [s. l.], n. 13, p. 76-82, dez. 2005.

Entre 2006 e 2015, o romance foi foco de quatorze estudos acadêmicos:

SACHS, Karin; BITTENCOURT, Rita Lenira. Identidades na obra de Saramago. *Revista Nau Literária*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, [n. p.], jul./dez. 2006. Disponível em:

<https://www.ufrgs.br/ppglettras/IIjornadaestlit/artigos/port_bras/SACHSKarin.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2019.

MUCCI, Latuf Isaias. O jogo espetacular do duplo. *Recorte: Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, [s. l.], v. 3, n. 4, [n. p.], jan./jun. 2006.

Disponível em:

<<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2113/1800>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

ROSA, Selesté Michels da. O homem duplicado e a estética pós-modernista. *Revista Nau Literária*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 1-12, jul./dez. 2006.

ALAVARCE, Camila da Silva. O homem duplicado, de José Saramago: a ambiguidade da morte e a celebração da vida por meio do contato "real" com a "ficção". In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008. [n. p.]. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/069/CAMILA_ALAVARCE.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2018.

MACHADO, Madalena Aparecida. O homem duplicado: uma busca pela identidade. *Revista Letras & Letras*, Uberlândia, v. 24, n. 2, p. 167-187, jul./dez. 2008.

HERNANDES, Thárea Raiza. O homem duplicado: reminiscências e intertextualidades. *Revista Nau Literária*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 1-16, jul./dez. 2009.

MONTAURY, Alexandre. A ordem indecifrável do cotidiano na obra de José Saramago. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, Seropédica, v. 33, n. 2, p. 76-83, jul./dez. 2011.

MICALI, Danilo Luiz Carlos. A incrível narrativa de O homem duplicado, de José Saramago. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12, 2011, Curitiba. *Anais...* Curitiba: ABRALIC, 2011. [n. p.]. Disponível em:

<<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0236-1.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

MONTAURY, Alexandre. Identidade, cotidiano e epidemia em *O homem duplicado*, de José Saramago. *Revista IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 67-73, jan./jun. 2011.

SANTOS, Marcelo Tavares dos. *Um duplo Saramago*. 17 f. Trabalho acadêmico (disciplina Literatura Portuguesa IV) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CONRADO, Iris Selene. Considerações sobre o romance: José Saramago e perspectivas contemporâneas. *Revista Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 54-77, 2012.

OZELAME, Josiele Kaminski Corso. O homem duplicado, ensaio sobre a lucidez e as intermitências da morte: (sus)penso no mundo. *Revista Muitas Vozes*, Ponta Grossa, v. 2, n. 1, p. 129-142, 2013.

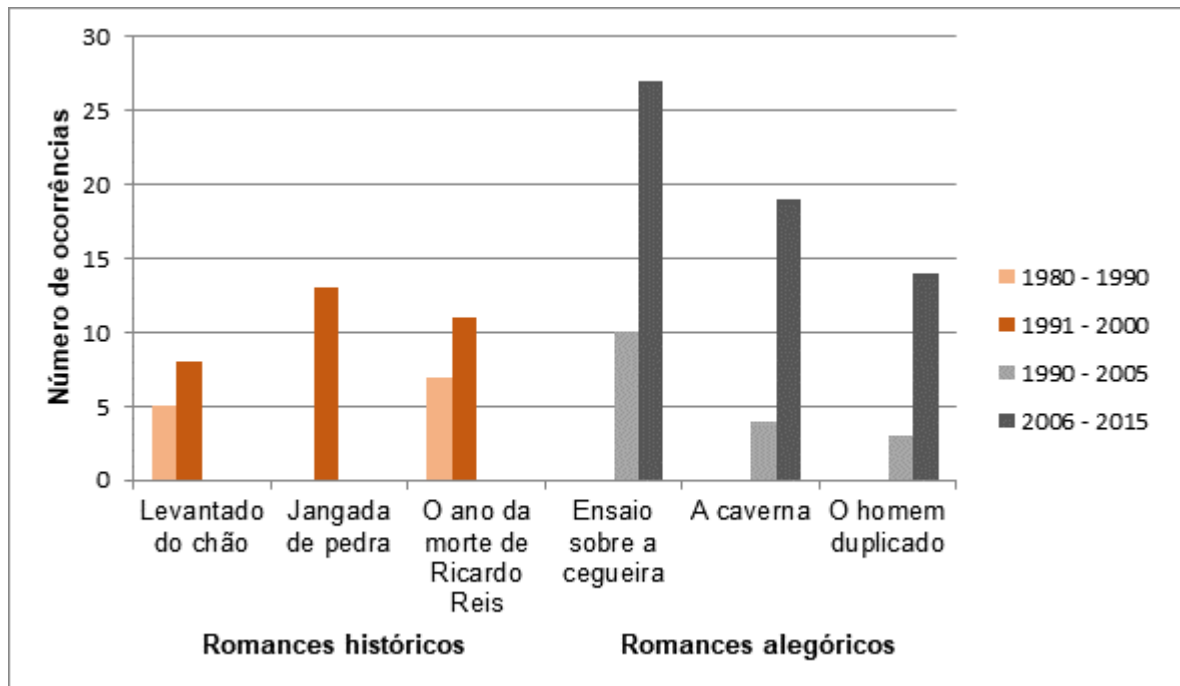
MILANEZ, Nilton; SOUSA, Victor Pereira; SANTOS, Jamile (Org.). *Corpo e Heterotopias: Anais do Colóquio 30 Anos com Foucault*. Vitória da Conquista: Labedisco, 2014.

MODESTO, Edcleberton de Andrade. Tertuliano: as peripécias da identidade pós-moderna. *Revista Eletrônica da Faculdade José Augusto Vieira*, [s. l.], v. 7, n. 5, [...], ago. 2014.

Assim como o romance *A caverna*, *O homem duplicado*, lançado em 2002, recebeu a atenção de três pesquisadores durante o período de 1995 a 2005, restando somente três anos entre seu lançamento e o final do prazo estipulado para pesquisa, o que configura a média de mais de um estudo por ano. Dos quatorze artigos ou comunicações em congressos, entre 2006 e 2015, três são apresentados em 2011, ano posterior ao da morte do Autor.

Pode-se, deste modo, estabelecer comparações entre os dois grupos de romances. A seguir, a Figura 3 apresenta a representação gráfica do total de incidências de textos acadêmicos sobre os seis romances cujas recepções foram pesquisadas.

Figura 3 - Gráfico demonstrativo da pesquisa quantitativa



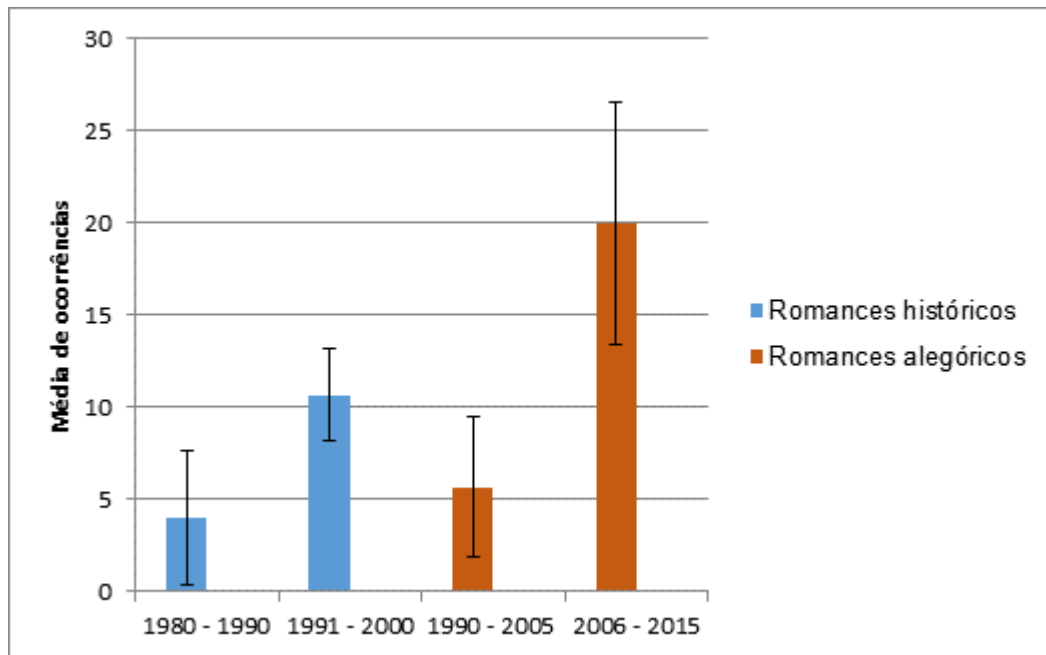
Fonte: Elaborado pela autora (2018)

Dos três romances historiográficos elencados para a análise de suas recepções, *A Jangada de Pedra* e *Levantado do chão* foram igualmente tema de treze estudos acadêmicos, e *O ano da morte de Ricardo Reis* recebeu dezoito análises críticas no período apurado.

Dos três romances alegóricos escolhidos para estudo de sua recepção, *O homem duplicado* recebeu a atenção de dezessete pesquisadores por meio de artigos e participações em congressos. Já *A caverna* foi tema de 23 estudos, e *Ensaio sobre a cegueira* foi foco de 33 estudiosos que analisaram criticamente o romance em 37 artigos ou comunicações em congressos.

A Figura 4, a seguir, apresenta o gráfico de média de ocorrências de estudos acerca dos romances.

Figura 4 - Gráfico de média de ocorrências por período



Fonte: Elaborado pela autora (2018)

Os romances historiográficos e alegóricos foram, portanto, recebidos diversamente no meio acadêmico. O total de análises dos três romances historiográficos foi de 36, ao longo dos vinte anos pesquisados (1980 – 2000), o que significa uma média de 1,8 abordagens aos romances por ano, com média de quatro ocorrências para o período de 1980 a 1990, e oito abordagens para o período de 1991 a 2000. Os romances alegóricos receberam 80 críticas ao longo do período pesquisado, tendo a média por ano de quatro estudos realizados, totalizando em média seis ocorrências no período de 1995 a 2005, e 22 no período de 2006 a 2015.

A pesquisa quantitativa acerca dos estudos sobre os romances de José Saramago demonstra um aumento considerável da recepção ao romancista ao longo do período pesquisado. O fato de os livros historiográficos elencados para este estudo não serem os que receberam maior destaque entre os críticos acadêmicos, como *Memorial do convento* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*, mostra o alcance acadêmico de sua obra, sobretudo após o prêmio Nobel de 1998. Os romances alegóricos, por marcarem o novo foco narrativo do Autor, a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, além de serem consequência de sua etapa madura como escritor, receberam maior atenção da crítica especializada.

4 A ESTÁTUA - OS ROMANCES DA PRIMEIRA FASE LITERÁRIA

Este capítulo apresenta a análise da recepção aos romances historiográficos elencados para este estudo. As teorias sobre o romance histórico, de Georg Lukács, e o historiográfico, de Linda Hutcheon, são abordadas inicialmente e complementam a pesquisa.

4.1 O ROMANCE HISTÓRICO

A arte de Walter Scott expressa a tendência progressista essencial desse período, a defesa histórica do progresso, de forma artisticamente perfeita.

Georg Lukács

O estudo do romance histórico como gênero narrativo teve seu início na primeira metade do século XX, com a tese de Georg Lukács, teórico que credits a Walter Scott¹¹ sua fundação no início do século XIX, bem como a Leão Tolstói e sua obra *Guerra e Paz*, do final do século XIX, o ápice de sua formulação. Lukács, de acordo com Zilberman (2003, p. 113), delimita as propriedades desse romance, diferenciando-o dos romances datados nos séculos XVI e XVII, que “são históricos apenas por sua temática” e tendo seus costumes correspondendo “por completo à época do romancista”.

Para Lukács (2011, p. 33), falta ao romance histórico anterior a Scott “o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica do seu tempo”, ou seja, traduzir a singularidade histórica por meio da atuação da personagem, e também contar a história, mesmo distante dela. O surgimento do romance histórico de Walter Scott deu-se sob condições econômico-políticas que ocorreram em toda a Europa após a Revolução Francesa, que ganhou repercussão ideológica também. Esses acontecimentos, “essa convulsão do ser e da consciência dos homens”, em toda a Europa, formam as bases

¹¹ Poeta, romancista, editor e advogado escocês, Walter Scott (1771 – 1832) foi o escritor mais popular de seu tempo. Sua pesquisa se baseava na reconstrução de dados e de fatos reais do passado, tornando-o responsável por difundir o romance histórico na Inglaterra.

econômicas e ideológicas da novidade do romance de Scott (LUKÁCS, 2011, p. 46, 47). O surgimento do romance histórico na Inglaterra pós-revolucionária decorreu de alguns “traços especiais”, segundo o autor:

O caráter orgânico do desenvolvimento inglês é apenas o resultado da conjugação dos componentes das ininterruptas lutas de classes e de suas pequenas e grandes disputas, bem ou malsucedidas. As enormes convulsões políticas e sociais das décadas anteriores despertaram na Inglaterra também a sensibilidade para a história, a consciência para o desenvolvimento histórico (LUKÁCS, 2011, p. 48).

Esse processo inglês influencia diretamente a vida de todos, com suas mudanças e particularidades, dando um sentido histórico aos acontecimentos e suas consequências nas vidas dos indivíduos. E em Scott culmina em uma forma literária “grandiosa, objetiva e épica”, que, com seu conservadorismo, ajudou a estabelecer novos horizontes para o romancista:

Com sua nova visão de mundo, ele permanece fortemente ligado às camadas da sociedade arruinadas pela Revolução Industrial, pelo rápido desenvolvimento do capitalismo. Scott não fez parte nem do desenvolvimento nem dos apaixonados e patéticos contestadores. Por meio da investigação de todo o desenvolvimento inglês, procura encontrar um caminho “mediano” entre os extremos em luta (LUKÁCS, 2011, p. 48).

A nova consciência histórica de Scott o levou a delinear personagens inseridos largamente em seu contexto social, uma das características do romance histórico destacadas por Lukács:

Para fazer com que tempos há muito desaparecidos possam ser revividos, ele teve de retratar da maneira mais ampla possível essa correlação entre o homem e seu ambiente social. A inclusão do elemento dramático no romance, a concentração dos acontecimentos, a suma importância dos diálogos, isto é, do conflito imediato entre concepções opostas que se manifestam na conversação, têm íntima conexão com o empenho em figurar a realidade histórica tal como de fato ocorreu, de um modo que seja humanamente autêntico e a torne possível de ser vivenciada pelo leitor de uma época posterior (LUKÁCS, 2011, p. 58).

Zilberman resume a intenção de Lukács de conceituar o romance histórico baseado em Walter Scott ao dizer que:

Lukács concebe o romance histórico como um gênero que não apenas situa o leitor num tempo passado, mas ajuda-o a entender os acontecimentos. Por isso, ele valoriza o modo como se dá a representação do período histórico, que deve corresponder a uma fase de crise e transformação. Contudo, a ênfase do romancista não recai sobre o movimento histórico, e sim sobre seus efeitos sobre as figuras humanas, especialmente quando essas se organizam em grupos domésticos (ZILBERMAN, 2003, p. 120).

O momento de crise e as pessoas que as presenciam são, então, dois fundamentos essenciais para o romance histórico.

Assim, segundo Zilberman (2003, p. 25), o autor elege como características do romance histórico:

- a) a escolha de períodos representativos e a tradução desses momentos de crise em situações domésticas, familiares e amorosas;
- b) a eleição de personagens triviais, sem grandes elevações espirituais ou gestos heroicos;
- c) a presença de figuras históricas em posição secundária, humanizadas, porém, mantendo a grandeza do cargo;
- d) o realismo visceral.

Scott influenciou a literatura europeia com o novo tipo de figuração da história. Escritores, de Púchkin a Balzac, encontraram novos caminhos em suas produções em decorrência do estilo scottiano. Na segunda metade do século XIX, Tolstói retoma os grandes problemas históricos que compõem a história progressa da Rússia e que criaram seus pressupostos sociais. Diferentemente dos já citados Púchkin e Balzac, influenciados por Walter Scott, Lukács considera *Guerra e paz* um romance histórico de caráter absolutamente peculiar, tornando Tolstói um inovador deste tipo de romance:

Guerra e paz é a epopeia moderna da vida do povo em uma forma ainda mais decisiva que a obra de Scott ou Manzoni. Aqui, o retrato do povo é ainda mais amplo, colorido e rico. A ênfase na vida do povo como verdadeira base dos acontecimentos históricos é mais consciente. Em Tolstói, essa forma de representação ganha acento polêmico que ela não tinha – nem podia ter – nos primeiros clássicos do romance histórico. Estes retratavam sobretudo o

contexto; os acontecimentos históricos surgiam como pontos culminantes das forças contraditórias da vida do povo (LUKÁCS, 2011, p. 111).

Tolstói não é um renovador do tipo clássico de Scott, tendo em vista que o lugar central de seu romance é ocupado pela contradição entre os protagonistas da história e as forças intensas da vida do povo. Seu herói sempre popular representa o povo e suas lutas contra os exploradores. Para Lukács, *Guerra e paz* introduziu nessa figuração – na forma de um amplo retrato da vida econômica e moral do povo – o grande problema tolstoiano da questão camponesa, da relação entre as diferentes classes, camadas e indivíduos. No entanto, finaliza o autor, enquanto *Guerra e paz* surgiu do romance social realista da Rússia e da França, a figuração scottiana surgiu do realismo inglês crítico e social do século XVIII (LUKÁCS, 2011, p. 111-113).

Em língua portuguesa, o romance histórico pode ter seus representantes em Almeida Garrett e Alexandre Herculano, com obras datadas na primeira metade do século XIX. Ambos buscam em acontecimentos do passado histórico uma lição para o presente, no momento da transição de Portugal de um Estado absolutista para uma monarquia liberal.

4.2 A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Lukács coloca a história e a literatura como parceiras, no sentido de que a verossimilhança é um componente comum para ambas. Linda Hutcheon (1988, p. 141), ao analisar a ficção pós-moderna, destaca também essa característica e acrescenta que as duas “são identificadas como constructos linguísticos e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa”, e que a metaficção historiográfica possui as mesmas características, pois “mantém a distinção de sua autorrepresentação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico”.

Para Hutcheon (1988, p. 145), “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais”. A autora busca elucidar a diferença entre o que

Lukács definiu como romance histórico (definição mais influente e específica) e o que ocorre com os romancistas após o modernismo. Sua definição de ficção histórica seria “aquela que segue o modelo da historiografia até o ponto em que é motivado e posto em funcionamento por uma noção de história como força modeladora” (HUTCHEON, 1988, p. 151).

São três as diferenças destacadas por Hutcheon (1988, p. 152) acerca da tese de Lukács:

- a) a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico;
- b) a segunda diferença está na forma como a ficção pós-moderna realmente utiliza os detalhes ou os dados históricos. A ficção (*pace* Lukács) costuma incorporar e assimilar esses dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional. A metaficção historiográfica incorpora esses dados, mas raramente os assimila. Na maioria das vezes, o que se enfatiza é o processo de tentar assimilar. (...) A metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da *realidade* do passado, mas sua *acessibilidade textualizada* para nós, atualmente;
- c) a terceira grande característica definitiva estabelecida por Lukács para o romance histórico é a relegação dos personagens históricos a papéis secundários. Em muitos romances históricos, as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimizar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal. A autorreflexividade metaficcional dos romances pós-modernos impede todo subterfúgio desse tipo e coloca essa ligação ontológica como um problema: como é que conhecemos o passado?

A pergunta final da formulação da autora dialoga com a característica da metaficção historiográfica de problematizar o que é ter conhecimento do passado histórico, já que o romance historiográfico “confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos)” (HUTCHEON, 1988, p. 157). São os ecos do passado que se tornam intertextos para o autor do romance historiográfico. A preocupação maior da

metaficção historiográfica está na comunicação entre o texto, o produtor, o receptor e o contexto histórico e social. Assim, muitas vezes, por meio da ironia e da sátira dá-se a crítica social. Dessa forma, os romances historiográficos buscam minimizar a distância entre o passado e o presente do leitor.

4.3 A RECEPÇÃO AOS ROMANCES HISTORIOGRÁFICOS

Considerando como base os artigos contabilizados na pesquisa quantitativa, a pesquisa qualitativa analisou as abordagens aos romances historiográficos do escritor José Saramago, realizadas pelos estudiosos de sua obra. Destes romances, para cada um, 30% do total de artigos encontrados e separados por época de publicação (Figura 3) constituem o objeto de análise. Como critério de escolha, foram privilegiados os artigos que tratavam somente de um romance e os autores que desempenharam protagonismo em sua trajetória acadêmica em estudos portugueses e no estudo da obra de Saramago.

4.3.1 *Levantado do chão* e o início da trajetória de Saramago no Brasil

Levantado do chão é o primeiro romance do Autor a ter a atenção da crítica brasileira. Sua edição em Portugal é de 1980, sendo introduzido em 1982 ao público acadêmico no Brasil. Apresenta-se uma análise de duas críticas publicadas em cada período abordado nesta pesquisa (1980 – 1990; 1991 - 2000), para esse romance.

Lélia Parreira Duarte, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), publica no boletim do Centro de Estudos Portugueses (CESP) nota de apresentação ao romance recém-lançado, ao mesmo tempo em que o analisa no primeiro artigo sobre José Saramago no Brasil, na revista *Letras de hoje*, pela PUC-RS¹². Após essas publicações, a autora participou da recepção ao Autor com mais um artigo crítico¹³.

¹² Texto apresentado no VIII Encontro da Associação Brasileira de Professores Universitários de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), em 1981, em Porto Alegre (RS).

¹³ Todos os estudos dos autores acerca da obra de José Saramago estão referenciados separadamente na lista de referências.

Com o título *Levantado do chão*, de José Saramago, a autora investiga o romance à luz da hermenêutica. Examina os elementos básicos do texto narrativo, as figuras de linguagem empregadas, como a metonímia, a metáfora e a sinédoque, a forma como o narrador conduz os acontecimentos e as alterações das vozes narrativas. Nesse sentido, o narrador de Saramago ganha destaque ao permitir que as personagens se expressem à medida que deixam de ser submissas e passam a ganhar espaço na comunidade. Em uma entrevista a um jornalista espanhol¹⁴, em 1986, o Autor define seu narrador:

O meu narrador adota todos os pontos de vista possíveis, pode estar em todos os lugares e sobretudo habita em todo o tempo. O narrador não prevê o futuro, mas já sabe o que acontecerá no futuro da ação. O narrador narra, joga, organiza todos os fatos da sua fabulação e sabe aquilo que as suas personagens ignoram. Ele usa esse saber de modo que lhe é exclusivo. Desse conhecimento as personagens não coparticipam, porque não podem. Nos meus romances, aparecem de forma simultânea os comportamentos das personagens e o conhecimento que o narrador já possui do que acontecerá com elas (SARAMAGO, 2010, p. 221).

Para a pesquisadora, essas características narrativas são determinantes para o aspecto dialógico do romance, uma vez que ocorrem transformações na história e na narrativa, cuja alternância de vozes se associa à tomada de consciência por parte das personagens:

Sua última página refere-se a um dia “levantado e principal”, que acontece após um percurso de três quartos de século. No decorrer deste tempo, que é o do romance, vão gradualmente ocorrendo no texto transformações que implicam envolvimento, tomada de consciência e mudança de atitudes de narrador, personagem e narratário, caracterizados inicialmente como repetidores passivos e submissos de discursos alheios. Esses elementos básicos da narrativa vão paulatinamente assumindo a própria linguagem como discurso, como diálogo, realizando-se, então, a escrita de alguém que aprendeu a ler em si mesmo e também no outro (DUARTE, 1982, p. 133).

O narrador, como o próprio Autor definiu, antecipa os fatos e mantém o narratário preso aos seus jogos de palavras, como “já ficara dito antes” ou “mas tudo

¹⁴ COSTA, Jordi. La Islã ibérica: entrevista com José Saramago. Quimera, Barcelona: n. 59, 1986. In: SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago*. AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

isso pode ser contado de outra maneira”, o que sugere, assim como o título *Levantado do chão*, que tudo está interligado e predeterminado pelo poder. Nem mesmo o narrador está livre para criar. O próprio texto, segundo Wolfgang Iser (1996, p. 107), “é o resultado de um ato intencional pelo qual o autor intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência”. A autora sugere que:

É como se houvesse no livro duas partes. Inicialmente, o discurso é monológico, predeterminado. O escritor descreve e narra dentro de pressupostos, como um discurso que é determinado pelo poder, como se viu ao endossar ele a necessidade de os trabalhadores conviverem com a sujeira. As personagens são títeres determinados pelas circunstâncias, e o narratário deve submeter-se às regras ditadas pelo narrador (DUARTE, 1982, p. 137).

Ao situar as personagens no contexto da obra, o narrador traz à tona o problema do espaço e da falta de liberdade ou de capacidade do povo para tomá-lo. Duarte (1982, p. 134 – 136) destaca sua divisão em dois grupos, os dominantes e os dominados. Tem-se entre estes, no papel de interlocutor, os encarregados, os quais são nomeados pelos donos da terra, “dominantes também e repetidores dos discursos alheios”. Seus nomes definem seus lugares: os opressores recebem consecutivamente nomes com o final “berto”, como Lamberto, Dagoberto, Angiberto; os interlocutores estão sempre armados, o que representa metonímia de poder. E, ainda, carregam no nome um trocadilho estipulado de forma irônica pelo Autor, tal como tenente Contente, cabo Tacabo; Escarro e Escarrilho, os torturadores; e os feitores Pompeu e Gregório Lameirão, nomes importantes que denotam poder.

O padre Agamedes também é outro interlocutor entre os dois grupos e, conforme o tempo passa, a figura do padre muda. No entanto, seu nome continua o mesmo, assim como sua designação de levar aos homens “a palavra do Senhor – Bíblia/latifúndio, usufruindo naturalmente das boas relações com os poderosos” (DUARTE, 1982, p. 135). Sobre os desfavorecidos, a pesquisadora (1982, p. 135) observa que a “falta de espaço próprio desse povo indica-se por meio de uma sinédoque: o primeiro núcleo da família Mau-Tempo”, a família cuja história é narrada no romance. Antes de apresentá-los ao leitor, o narrador define que suas vidas estão

determinadas pelo destino negativo e pela desgraça constante já descritos em seu sobrenome.

Em sua crítica, a autora enumera as descendências da família e as dificuldades passadas pelas gerações, como as sucessivas mudanças de endereço do primeiro casal, Domingos e Sara Mau-Tempo, que perdiam parte dos móveis a cada troca de lugar, metáfora da deterioração dos elementos familiares. Suas vidas terminaram como se não tivessem iniciado. Para Duarte (1982, p. 136), Domingos teve um “fim desgraçado”, pois desiste da vida e comete suicídio. Já Sara, “inconsciente de seu papel social, incapaz de ter uma palavra sua, passa da alienação à loucura”.

A já comentada tomada de consciência das personagens ocorre ao longo da história narrada e tem a contribuição de alguns elementos elencados pela crítica (1982, p. 138 - 139): o aprendizado da leitura por João e Gracinda Mau-Tempo, que colabora para que as mulheres participem nas decisões; e as viagens de alguns personagens, “que podem ser vistas como ritos de passagem ou purificação”. Nestas, eles aprendem a transformar o discurso inicial e repetido em um novo discurso que leva à consciência crítica, como ocorre com João Mau-Tempo ao questionar os discursos do padre Agamedes.

A autora relaciona o despertar da consciência das personagens com o que ocorre com o narratário ao adquirir espaço na narrativa:

O narrador principal de *Levantado do chão* compreende e diz ser o seu texto, como qualquer outro, uma sinédoque. E ao fazê-lo, coloca ao leitor a necessidade de complementação do dito, através do preenchimento dos vazios de seu discurso. Essa complementação só se fará se, a partir do texto, o leitor imaginar e entender para além do lido, enriquecendo-o com dados ausentes na escrita primeira, embora presentes na sugestão (DUARTE, 1982, p. 139).

Duarte salienta a interconectividade entre o texto, o autor e o leitor. O texto, enquanto sistema, deixa um espaço para a participação do leitor, pois, como queria Iser (1996, p. 106), “à medida que os vazios indicam uma relação potencial, liberam o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção do leitor. Assim, quando tal relação se realiza, os vazios desaparecem”. Segundo Eagleton (1990, p. 82), o leitor “estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições”, tudo isso a partir do texto e das ideias contidas nele, o que

remete ao leitor-modelo definido por Eco, ou seja, o leitor ideal, aquele que traz suas experiências para o texto e o faz seu. Eco (1994, p. 7) defende que “numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só no processo de contar uma história, como também da própria história”.

A análise de Duarte mostra que as expectativas iniciais do crítico foram superadas pela leitura do texto, pois ele percebe o inesperado e o compreende, reconhecendo-o como relevante. Em *Levantado do chão*, a voz dominante não vence, o que contribuiu para a história não ter recebido atenção da crítica literária de imediato, pois é uma obra de contestação.

Para Regina Zilberman:

O leitor coincide com o horizonte de recepção ou acolhimento de uma obra. Essa, por sua vez, destaca-se quando não se equipara a esse horizonte, pois, se o fizesse, nem seria notada. Com efeito, cada obra procura se particularizar diante do universo para o qual se apresenta, particularização que se evidencia quando ela rompe com os códigos e as normas predominantes (ZILBERMAN, 2008, p. 93).

Cabe salientar que a crítica a *Levantado do chão*, publicada em 1982, realça as características que, mais tarde, em 1986, ano do lançamento de *Jangada de pedra*, foram observadas por Saramago¹⁵ a respeito de seu narrador, o que indica que a crítica acadêmica brasileira estava atenta ao surgimento de um autor com estilo diferenciado e marcante.

Durante os anos de 1980 a 1990, foram localizadas cinco críticas publicadas sobre *Levantado do chão*. Três delas¹⁶ aproximam José Saramago do Neorrealismo¹⁷ português, corrente literária iniciada na década de 1930, com dimensão de intervenção social, influenciada por alguns romancistas brasileiros, como Jorge Amado e Graciliano Ramos, intensificada após a II Guerra mundial e, mais tarde, pela

¹⁵ Ver SARAMAGO, 2010, p. 221.

¹⁶ GOMES, Renato Cordeiro. A alquimia do sangue e do resgate em *Levantado do chão*. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. V. 9/10, n.12. Belo Horizonte: UFMG, 1986; CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago — entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*. Lisboa. Dom Quixote, 1989; SANTOS, Volnyr. José Saramago: história & estória. *Letras de hoje*, v. 25, n. 2, p. 21 – 29, jun/dez. Porto Alegre: PUCRS, 1990.

¹⁷ Substantivo alterado de neo-realismo para neorrealismo conforme o Acordo ortográfico da Língua Portuguesa firmado em 1990, que entrou em vigor no ano de 2009 e é a norma legal que rege a ortografia oficial em Portugal, desde maio de 2015 e no Brasil, desde de 31 de dezembro de 2015. Por isso, as citações anteriores a estas datas manterão a ortografia anterior.

sedução dos sistemas socialistas opostos ao governo de Salazar¹⁸. Entre elas, foi elencada para análise a crítica de Renato Cordeiro Gomes, tendo em vista que trata somente do livro em questão, diferentemente dos demais autores que abordam também outros romances sob o mesmo foco. Este é o único artigo preparado pelo autor acerca da obra de Saramago. Em *A alquimia do sangue e do resgate em Levantado do chão*, publicado na revista do CESP, pela UFMG, de 1986, o autor destaca sua intertextualidade, o aspecto neorrealista, que o caracteriza como metáfora (Portugal/latifúndio), e todo o processo que culminou com o dia 25 de abril em Portugal, nesse caso, o dia levantado e principal.

O autor observa as várias referências contidas no texto de Saramago, como João Cabral de Melo Neto e seu poema “Tecendo a manhã”; o “livro do futuro”, sobre o qual fala Carlos de Oliveira; ditados populares como “em abril, falas mil”; e um dos versos de “Mensagem”, de Fernando Pessoa, “que farei com esta espada? Ergueste-a e fez-se”, quando se refere ao sobrenome de Adelaide, esta que tem os olhos azuis dos Mau-Tempo e agora Espada no nome. Espada é um símbolo de poder e remete a outra parte do poema de Pessoa, “O encoberto”, quando cita que é “símbolo fecundo que vem da aurora ansiosa” e se refere ao mito de Dom Sebastião e seu retorno como solução para os males de Portugal. Ainda, Camões é uma outra referência encontrada no texto de Saramago, com “as armas e os barões assinalados”, no entanto, neste caso, o narrador dá autoridade aos heróis comuns sem nome e do povo e não aos heróis de *Os Lusíadas*, cujos versos contam a história heroica dos portugueses. Conforme o autor:

Esses “heróis” dos novos tempos violentaram outros nomes anteriores e tornaram-se exemplarmente também gente portuguesa – a que constrói o presente afastando-se da necrofilia do passado. Dançam sobre a tumba do fascismo, com alegria dos que não sabiam e a descobriram. Não novos mundos, para dilatar a fé e o Império, através da ação, da ação da palavra que resgata a alquimia do sangue, o cabedal dos desertados. Na fonte outra, o Encoberto sai do nevoeiro, metaforizado no 25 de Abril (GOMES, 1986, p. 108).

¹⁸ Antônio de Oliveira Salazar foi o governante do Estado Novo, regime político autoritário, autocrata e corporativista de Estado que vigorou em Portugal durante 41 anos sem interrupção, desde a aprovação da Constituição de 1933 até a sua derrubada pela Revolução de 25 de Abril de 1974.

Ao colocar o homem do povo como herói, como porta-voz de uma desejada nova sociedade, o escritor participa da ação transformadora da literatura, que retrata, por sua vez, a transformação do mundo, neste caso, de Portugal. Esse herói provoca reações ao leitor em razão de seu comportamento, o que nos reporta à “modalidade simpatética” de identificação entre leitor e personagem definida por Jauss, “aquela desencadeada pelo herói quando este se confunde com o ‘homem comum’” (ZILBERMAN, 2004, p. 60). *Levantado do chão* é um romance que restaura a literatura social e engajada, de ação consciente, características neorrealistas, conforme Massaud Moisés detalha:

O romance neo-realista reativa os mecanismos da representação narrativa, inspirando-se das categorias marxistas de consciência de classe e de luta de classes, fundando-se nos conflitos sociais que põem sobretudo em cena camponeses, operários, patrões e senhores da terra, mas os melhores dos seus textos analisam de forma incisiva as facetas diversas dessas diversas entidades (MOISÉS, 1971, p. 318).

Na análise de Gomes (1986, p. 103), Saramago faz com que autor, narrador e personagens interajam como sujeitos da “enunciação que se torna anunciada”, pois esta intervém na sociedade não apenas fazendo dela um retrato, mas agindo para sua transformação. O crítico enfatiza que a narrativa enquanto “produção de vida realiza-se na tensão entre o contar e o criar”, não sendo uma apresentação mimética da realidade, mas sim uma construção por meio da palavra e, por isso, transgressora. Desse modo, é a “palavra como capacidade de movimento”. O romancista mescla História e história ficcional por meio da palavra metafórica, “que instaura a realidade enquanto escrita, enquanto invenção, cujos processos se acham explicitados”.

Conforme Paul Ricoeur (1975, p. 328), “interpretar uma obra é desvendar o mundo a que ela se refere, em virtude da sua ‘disposição’, do seu ‘gênero’, do seu ‘estilo’”. Assim, Gomes organiza as imagens metafóricas que acabam desembocando no latifúndio, o “mar interior”, que é Portugal, o lugar da metáfora:

Compete ao leitor, com olhar de descobrir, desvelar suplementarmente essas variantes e perceber o jogo metafórico que semantiza “os olhos azuis”, emblematicamente a submissão e o resgate; o “cão e a perdiz”, a resistência e a união; a “lebre”, a curiosidade do saber, a busca de informação; o “milhano” que vê da distância o que solta o grito de liberdade e levante mais

alto vôo; as “formigas que” levantam unidas, as cabeças para a luta; a cena da fonte; o cravo e o 25 de Abril – o vôo que se celebra: a revolução (GOMES, 1986, p. 104 grafia original).

Gomes, como se pode verificar, coincide com as conclusões de Duarte relativamente às características do narrador. Para o autor (1986, p. 101), *Levantado do chão* “é uma história feita de muitas histórias”, pois seu narrador não é autoritário e dá voz aos dois grupos apresentados no romance, “o lado direito (latifúndio, Estado, Igreja), da continuidade do brilho dos nomes em –berto, e o lado avesso, dos camponeses”.

O narrador principal deixa cruzar na superfície textual outros falantes que se tornam sujeitos à medida que adquirem seu próprio discurso com o despertar da consciência, quando não são mais repetidores passivos e submissos de discursos alheios. Esses novos discursos se entretendem, se cruzam como gritos de galo, individualidades que constroem a manhã coletiva, realizada após a viagem de três quartos de século, na História de Portugal e do latifúndio alentejano, com a saga ficcional dos Mau-Tempo (GOMES, 1986, P. 102).

Os vazios da História são preenchidos pelo narrador no texto que tenta dar voz ao que foi calado, tanto pela situação de submissão na qual vivia a família Mau-Tempo quanto pelo regime ditatorial do latifúndio e do país. O narrador, então, reconstrói a História por meio da narrativa. Ele aprende a linguagem do latifúndio para melhor poder narrá-lo e aprende com o outro a ponto de permitir que este ganhe voz e passe a narrar também o seu destino, tornando-se “sujeito da História”. Para o crítico, é esta palavra “múltipla e dialógica” que acompanha a transformação da sociedade, sendo o latifúndio “um mar de palavras”. E é por meio dessas palavras que Saramago quer configurar um novo país “possível de liberdade”, “na terra, não no mar”, como nas antigas conquistas, mas na escrita de um novo horizonte que iniciou com o 25 de Abril (GOMES, 1986, p. 102).

O efeito que *Levantado do chão* causou no leitor foi positivo na medida em que suas expectativas iniciais foram atingidas, pois este respondeu às questões que o texto suscitava por meio do preenchimento dos vazios da narrativa, que o levaram à sua compreensão e análise.

É importante salientar que a crítica, após os lançamentos entre 1982 e 1989 de *Memorial de convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *A jangada de pedra* e *História do cerco de Lisboa*, todos considerados romances históricos, apresenta uma tendência de análise que busca um tema em comum na obra do Autor, como a reescrita da História ou a comparação entre história narrada e História oficial. Acrescente-se ainda que, entre os anos de 1991 e 2000, seis estudos foram encontrados acerca de *Levantado do chão*, sendo que dois deles foram escolhidos para nova análise por tratarem exclusivamente desta obra.

Em *Documentário humano: Saramago e o Neo-realismo*, publicado na revista *Itinerários*, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), em 1996, Odil José de Oliveira Filho, seguindo a linha de pesquisa de outros estudiosos mencionados anteriormente, analisa o romance como pertencente ao Neorealismo. Para o autor:

Levantado do Chão é, na verdade, uma espécie de acerto de contas de Saramago com o Neo-Realismo: uma tentativa de, investindo profundamente nas possibilidades artísticas da ficção, construir, sobre o tema clássico da problemática social da vida no campo, um romance em que o sentido da denúncia não desvirtuasse a conformação estética do texto. Expressão bem sucedida desse esforço, *Levantado do Chão* pode ser visto, nesse sentido, como uma espécie de marco na trajetória do escritor: um marco de superação, dialética, da herança neo-realista que retoma (OLIVEIRA FILHO, 1996, p. 53).

Com o distanciamento de dezesseis anos da primeira edição do romance, o crítico consegue analisá-lo dentro do conjunto de obras que mostraram:

Um grande empenho social dos escritores, o que, como também hoje já consensualmente se julga, fazia com que, na maior parte das vezes, os aspectos ideológicos problematizados nas obras enfraquecessem o alcance artístico dos textos (OLIVEIRA FILHO, 1996, p. 54).

Além disso, Oliveira Filho sugere que *Levantado do chão*:

Equivale, realmente, a uma retomada de si próprio, do José Saramago-jovem, neo-realista, autor de *Terra do pecado*, tentando viabilizar, mais de trinta anos depois, a saída estética que os escritores ligados ao Neo-Realismo começaram a procurar logo após a ortodoxia dos anos iniciais (OLIVEIRA FILHO, 1996, p. 54).

O crítico busca, em seu estudo, elencar quais as características da geração de autores neorrealistas da metade do século XX se mantiveram na narrativa do Autor, assim como o que o liga a tal geração literária. Para isso, compara *Levantado do chão* com o romance *Gaibéus*¹⁹, de Alves Redol, que considera seu livro um documentário humano. Oliveira Filho discute essa característica de Saramago embasado em António José Saraiva²⁰, que liga o romancista somente ao movimento neorrealista e o considera um escritor contemporâneo dos neorrealistas. Para Saraiva, Saramago adaptou ao romance o "processo de distanciamento" de Brecht, o que lhe teria permitido "expor a doutrina sem forçar a realidade", ficando a voz narradora "livre para imaginar um processo histórico de acordo com a esperança e a utopia do autor" (SARAIVA, 1984, p.170). Oliveira Filho (1996, p. 54) concorda com Saraiva, ao ressaltar que o conjunto da obra do Autor em estudo mostra que ele, "quanto à estética", não se distanciou daquela geração. No entanto, para o crítico:

O que busco afirmar como traço comum, o que quero ver como aquilo que permanece na retomada dialética da herança neo-realista por Saramago, muito mais do que a "doutrina" (como quer Saraiva), é a semelhança de um mesmo projeto, consubstanciado nessa busca de realização de uma literatura que testemunhe e documente, projeto esse que estava na base da literatura neo-realista e que, entendo, ainda sustenta a literatura de José Saramago (OLIVEIRA FILHO, 1996, p. 56).

Em uma entrevista ao jornal *Diário de Lisboa*²¹, em 1980, Saramago declara como escreveu o romance, indo de encontro a alguns argumentos dos críticos de sua obra:

Diria que escrevi este livro com espírito liberto, com a espontaneidade do narrador que se abandona à imaginação e às arcas da memória para tornar diferentes as histórias que ouviu, por saber, ou ser sua pessoal convicção, que a diferença é justamente o melhor que a História contém, ou virá a conter,

¹⁹ Publicada em 1940, *Gaibéus* é considerada a obra introdutora do Neorrealismo em Portugal (MOISÉS, 1971).

²⁰ Ver SARAIVA, António José. *Iniciação na literatura portuguesa*. Lisboa: Europa-América, 1984.

²¹. SAMPAIO, Ernesto. José Saramago e o Alentejo: um livro levantado do chão. *Diário de Lisboa*. Entrevista. Lisboa: 8 mar. 1980. In: SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago*. AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

se alguma vez mais vier a ser contada, por mim, por você, pelo leitor (SARAMAGO, 2010, p. 221).

A autoanálise do escritor vai ao encontro da crítica de Oliveira Filho, convencido de que somente o autor se afastando da realidade social é que se podia dar uma expressão artística ao romance:

De fato, se parece ser indiscutível a qualidade artística de seus textos, não há como não perceber também o intento documental ou, melhor dizendo, de "documentário humano" que esses textos contêm. Assim, ainda que não se encontrem, em seus romances, os índices de doutrinário explícito e os equívocos causados pela tentativa de representação especular do real dos neo-realistas, não se pode deixar de sentir a força assumida aí pela intenção de testemunhar e documentar (OLIVEIRA FILHO, 1996, p. 57).

As palavras de Brecht (2005) para o teatro sobre distanciamento podem ser relacionadas aqui ao romance, como queria Saraiva (1984): “distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade”²². Para Oliveira Filho (1996), além do distanciamento, não só temporal, do uso da ironia, da paródia e da intertextualidade, é por meio de um narrador-contador de histórias que Saramago não reduz o livro a mais um romance neorrealista documental. Esse narrador comenta, intervém, dialoga com o leitor, evitando a objetividade característica do realismo. Assim, conclui o crítico (1996, p. 57) que “todos esses recursos evidenciam a grande consciência artística de nosso autor e são claros índices de uma compreensão dialética das relações entre literatura e realidade - justamente aquilo que faltou a muitos dos neo-realistas”.

Oliveira Filho (1996, p. 58) enfatiza, dada a autêntica pesquisa histórica observada na obra de Saramago, que, a partir de *Levantado do chão*, os romances o colocam mais perto da figura de um historiador do que da figura de um escritor, “aproximação essa que se reforça ainda mais num processo atual de aproximação que torna cada vez mais tênues os limites entre a literatura e a história”. Para o crítico, “os romances de Saramago têm rivalizado com (e mesmo questionado) as visões que

²² A citação de Bertold Brecht é usada como epígrafe em artigos acerca dos romances históricos de José Saramago (Ver GOMES, 1986; GARDINALLI FILHO, 1998).

a História construiu sobre cada um dos temas e períodos de que cada um de seus romances trata”. Como já mencionado, o mote “História e história narrada” aparece na crítica de diversos autores sobre José Saramago, com maior evidência para os que podem analisar a obra historiográfica do Autor em sua totalidade.

No limiar entre a literatura e a História, ganham notoriedade os escritores que conseguem fazer o que Brecht queria, lançar sobre os acontecimentos históricos o espanto e a curiosidade e, ainda mais, a fantasia. A análise de Odil José de Oliveira Filho abarcou dois temas recorrentes sobre a obra de Saramago: seu aspecto neorrealista e sua característica histórico-documental. Essa abordagem também aparece em outros dez artigos escritos daquele autor sobre outros livros de Saramago, além de sua dissertação de mestrado, que trata da ironia em *Memorial do convento*. Quanto ao artigo analisado, sua compreensão do texto não sofreu interferência da distância estética entre a escrita da obra e a leitura. Por ser o primeiro livro de José Saramago a ser publicado no Brasil e o primeiro artigo de Oliveira Filho acerca da obra do Autor, o crítico não o compara com a temática de outros de seus textos, ou recebe influência de outras análises críticas. O horizonte de expectativas do autor foi concretizado e superado, sendo que o crítico concorda que José Saramago não é um autor como os das gerações de 1940 e 1950, mas que, com Saramago, o romance histórico neorrealista ganha mais força e alcance, pois o Autor construiu um documento humano além do que os escritores daquela geração imaginavam. Praticar a literatura, nesse caso, foi uma forma de resistir em um mundo alienado.

Teresa Cristina Cerdeira da Silva é a primeira autora de tese de doutorado sobre José Saramago no Brasil, apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1987. Sob o título *Entre a História e a ficção, uma saga de portugueses*, a autora faz um estudo comparativo sobre os livros *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Levantado do chão*. Ao todo, a estudiosa publicou dezessete artigos abordando livros distintos do Autor e teve sua tese publicada em Portugal em 1989²³.

No ano 2000, a autora organizou o livro *O avesso do bordado*, no qual ela compila artigos escritos sobre o Autor durante a década de 1990. Entre eles, a crítica inclui *No paraíso da memória, um outro valor da terra se levanta*, apresentado

²³ Publicada em 2018 pela Editora Moinhos, no Brasil, em homenagem ao vigésimo aniversário do Nobel de José Saramago.

anteriormente no XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa na UFRJ, em 1992. Esse estudo realizado pela autora sobre *Levantado do chão* parte da proposta de que Camões, com *Os Lusíadas*, foi a base para a escrita do romance por Saramago. Não só por ele, mas por vários autores considerados escritores de obras históricas. A autora (2000, p. 260) chama de “discursos da memória” as releituras da obra camoniana, mas outros autores chamam de intertextualidade.

Silva inicia sua crítica comparando o uso do verbo levantar pelos dois autores, Camões e Saramago, verificando como Saramago também fez uso do verbo várias vezes repetido por Camões em *Os Lusíadas*:

Aqui, também, à imagem da épica passada, “levantam-se” os homens adormecidos, já agora, entretanto, de uma terra portuguesa que espera a sua vez, depois de longos séculos esquecida em nome do mito da conquista – real ou imaginária – do mar venturoso (SILVA, 2000, p. 263).

A luta pela terra, pela liberdade e pela glória de ser um povo português é o tema dos poemas de Camões e do romance de Saramago, porém, no último o tema foi recriado, ou seja, “contado de outra maneira”, como queria o narrador de *Levantado do chão*. Essa apropriação do texto antigo que saudava a soberania do país para reescrevê-lo com outros heróis e barões “sem nenhum sinal” é também a busca de uma nova identidade nacional, agora com desconhecidos vindos do povo que viram heróis. A autora (2000, p. 265) separa uma passagem do romance para lembrar que os que compõem o povo “são como pequenos episódios do latifúndio, mas também da pedra miúda se faz o muro e de espigas separadas a seara”, mas que juntos são grandes e fortes como os grandes heróis de Camões. A crítica entende que:

O modelo épico vem sendo retocado: actos heroicos de homens exemplares não faltariam nesse relato de setenta anos que acompanha a caminhada do Mau-Tempo até a Espada, que corta o destino de um nome, assegurando que aos fados já se escapa; uma outra proposição do cantar e um outro sentido de herói (SILVA, 2000, p. 266).

As viagens de Ulisses e Eneias retratadas na *Odisseia*, de Homero, e na *Eneida*, de Virgílio, são lembradas por Camões em seus versos e retomam a ideia de

que a ficção pode se apoiar na História para ser “memória criadora que se funda nas lacunas e nos vazios da história”, como *Os Lusíadas* “mitificaram a conquista do mar, eternizando o feito pela palavra a quem cabe ultrapassá-lo”. Silva (2000, p. 267) destaca que “essa suprema independência do ficcional frente à verdade totalizadora” coloca-se de forma mais evidente em Saramago. Conforme a autora:

A contemporaneidade abdica do poder demiúrgico da linguagem enquanto reprodutora da verdade. Ela é – quando muito – inventora de verdades, tecedora de um real sempre inapreensível e apenas suspeitado. Porque, sendo linguagem, a sua relação com o vivido não é nunca especular, mas prismática, agenciadora das fracções e das reflexões incompletas. Daí o texto que, até certo ponto, inventaria o percurso do camponês alentejano no século XX possa fazê-lo, em termos ficcionais, tomando a história plena como um centro jamais resgatável em sua integridade, diante do qual ele será sempre excêntrico, marginal (SILVA, 2000, p. 267, grafia original).

As palavras do narrador de Saramago a António Mau-Tempo, quando diz que sendo “um grande contador de histórias, vistas e inventadas, vividas e imaginadas, terá a arte suprema de apagar as fronteiras entre umas e outras”, podem se referir ao Autor e ao seu comportamento diante da criação ficcional, pois, na linguagem empregada no romance, tudo, tanto o real como o inventado, virou “uma reflexão verdadeira sobre a experiência”. Como exemplo dessa reflexão, a autora (2000, p. 268) lembra das histórias de caçador que contavam as personagens António Mau-Tempo e Sigismundo Canastro, as quais eram metáforas da história do latifúndio. Na história do cão Constante, o cão é João Mau-Tempo quando estava na prisão e não delatou seus companheiros; na história da lebre, Maria Adelaide é a própria, pois é curiosa e conquista o direito de saber, pensar e agir; e os coelhos presos pela orelha são todos os camponeses submissos²⁴.

A autora constrói sua crítica, levando em conta que a apropriação do texto antigo para renová-lo se dá sempre de forma a modificá-lo a fim de valorizar a prática de leitura. Assim como a personagem Penélope, da obra *Odisseia*, construía e desconstruía o tecido, os escritores também constroem ficcionalmente suas obras

²⁴ O latifúndio é um campo de estepes e em cada um deles está um coelho a espernear, com a orelha furada, não por obra de tiro mas por nascença, ficam ali toda a vida, lavram o chão com as unhas, com excrementos adubam-no, e se alguma erva há, comê-la e só onde o dente puder chegar, com o focinho bem rasteiro ao chão, enquanto ao redor andam passos de caçadores, morro, não morro (SARAMAGO, 2012, p. 287).

cunhadas em outras histórias já narradas e as tornam novas, sem colocar em questão a autoria. Para Silva (2000, p. 269), “este parece ser o caminho descentrado e lacunar de apropriação de outros textos pelo discurso contemporâneo”. Dizer que *Os Lusíadas* são como uma grande peça de tecido que se faz e desfaz, para a crítica, “é um epíteto pouco sacralizador, mas dá conta de uma aventura na produção de sentidos que relança em bases voluntariamente heréticas a relação entre o Criador e as suas criaturas”.

A estudiosa de Saramago tem como expectativa inicial de leitura que os versos de Camões serviram de base para a construção de *Levantado do chão*. Seus argumentos foram confirmados por meio da leitura do romance, que produziu o efeito desejado na leitora, pois suas expectativas foram concretizadas pelas várias comparações entre os dois textos que Silva destacou para preencher as lacunas da obra do Autor. A intertextualidade do texto remeteu a crítica ao antigo, aos originais e, com isso, as questões levantadas por ela foram respondidas.

4.3.2 O ano da morte de Ricardo Reis e o Portugal dos anos 1930

O ano da morte de Ricardo Reis é o segundo romance histórico de José Saramago a ter sua recepção pesquisada neste estudo. Foi publicado em Portugal, no ano de 1984, um ano antes dos 50 anos da morte de Fernando Pessoa²⁵. A presença de Ricardo Reis no título do romance, bem como personagem, tem a intenção de mostrar os acontecimentos que marcaram o ano após a morte do poeta Fernando Pessoa e, por conseguinte, a de Ricardo Reis, seu heterônimo. A história transcorre em 1936, ano em que no mundo fala-se em uma possível segunda guerra mundial com a expansão nazista na Europa; e em Portugal, a ditadura de Salazar oprimia a sociedade e seus pensadores.

Durante a década de 1980, no Brasil, o romance recebeu atenção especial da crítica especializada por meio de sete estudos. Destes, foram elencados dois artigos para análise, os quais seguiram o critério de escolha de 30% do total de estudos publicados.

²⁵ Fernando Pessoa (1888-1935).

A professora da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Juril do Nascimento Campelo²⁶, publica na Revista *Letras*, em 1985, o artigo *A ficção da ficção em O ano da morte de Ricardo Reis*. A autora lembra em seu texto das diversas homenagens que Pessoa receberia no ano posterior por estudiosos da literatura, principalmente da área da poesia. Quanto à ficção ainda não ter abordado o tema pessoano, conforme a crítica (1985, p. 40), com Saramago “preencheu-se a lacuna, com a publicação, em 1984, às vésperas dos eventos do cinquentenário da morte do poeta, do *O Ano da morte de Ricardo Reis*”.

Com base em uma entrevista cedida pelo autor, em outubro de 1984, para o JL, *Jornal de Artes e Ideias, de Lisboa*, a autora analisou elementos básicos do texto narrativo, como espaço, enredo e narrador. A personagem, no entanto, diferentemente da tendência de considerações acerca da obra do autor sob o foco História/ficção. Em entrevista de 1984²⁷, Saramago fala sobre a personagem:

A minha intenção [em o Ano da morte de Ricardo Reis] foi a de confrontar Ricardo Reis, e, mais que ele, a sua poesia, a tal que se desinteressava, a que afirmava que “sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”, com um tempo e uma realidade cultural que, de fato, não tem nada a ver com ele. Mas o fato de ele vir confrontar-se com a realidade de então não quer dizer que ele tenha deixado de ser quem era. Conserva-se contemplador até a última página e não é modificado por essa confrontação (SARAMAGO, 2010, p. 280).

A característica contemplativa da personagem mencionada por Saramago é um dos pontos analisados por Campelo:

Respeitando um traço configurativo, imposto à personalidade do heterônimo por Fernando Pessoa, Saramago conserva-o contemplativo e distante, incapaz de se imiscuir no torvelinho de ações que vive o Portugal (e a Europa) de 36; Carmona inaugura uma exposição homenageando Mousinho de Albuquerque, as tropas de Mussolini avançam na Etiópia, na Espanha vive-se o prelúdio da guerra civil, na Alemanha, Hitler ascende ao Poder e o Zepellin cruza os céus de Portugal. Esses, e outros fatos, Saramago coloca nos jornais que Ricardo Reis folheia, na boca dos emigrados espanhóis do Hotel Bragança e nos personagens que verdadeiramente agem à volta do

²⁶ Falecida em 2014. Seu currículo na Plataforma Lattes foi excluído, não sendo possível verificar outras ocorrências de estudos sobre José Saramago.

²⁷ VALE, Francisco. José Saramago sobre *O ano da morte de Ricardo Reis*: Neste livro nada é verdade e nada é mentira. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Entrevista. Lisboa: 30 out. 1984. In: SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago*. AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

heterônimo. Essa atitude impessoalmente distante faz com que o plano principal, justamente o do espaço destinado a Ricardo Reis, seja o mais irreal, o menos concreto (CAMPELO, 1985, p. 40).

Ricardo Reis é informado dos acontecimentos por meio de outras personagens que, mesmo em segundo plano, vivem a realidade da Lisboa daquele ano. Para a crítica (1985, p. 41), “nenhum deslize, nenhuma extravagância é cometida por Saramago” em relação ao seu Ricardo Reis, pois o Autor o apresenta como aquele que se “contenta com o espetáculo do mundo”, assim como foi criado originalmente o heterônimo de Fernando Pessoa. Nesta passagem do romance de Saramago, escolhida pela autora, nota-se o “poeta das odes, o discípulo dos sábios”:

Sou eu, sem nenhuma ironia, sem nenhum desgosto, contente de não sentir sequer contentamento, menos ser o que é do que estar onde está, assim faz quem mais não deseja ou sabe que mais não pode ter, por isso só quer o que era seu, enfim, tudo. (...) Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir... (CAMPELO, 1985, p. 41).

Para a autora, o que torna o romance admirável é que o leitor tem ciência de que Ricardo Reis morrerá e, ao mesmo tempo, é conduzido pelo narrador e se distancia deste fato em função da narrativa:

Nisto o autor foi extraordinariamente feliz — o leitor é enredado de tal forma, por um encanto inexplicável — que não pode deslocar a atenção da suave tristeza do personagem, nem de sua trajetória fantasmagórica, ainda que advertido desde o início da inconsistência de Ricardo Reis como uma possibilidade do real. Segue-lhe freneticamente os passos, e envolve-se com seus amores e com as visitas do outro fantasma — Fernando Pessoa (CAMPELO, 1985, p. 41).

A personagem principal preexistente ao texto deixa claro ao leitor que não se trata de uma figura histórica, no entanto, o Autor conduz a narrativa de forma que essa informação consciente tenha que ser lembrada a cada episódio histórico narrado. É a base histórica do romance que sustenta a ideia de que a personagem possa ser real. Campelo (1985, p. 42) conclui que: “É este o paradoxo: a tensão criada por uma narrativa crível e verossímil com a clara noção de que o que a preside é o nada, incomoda-nos. Como leitores, temos a plena consciência de que a ficção assenta

sobre um real magicamente distorcido”. Seguindo sua crítica nesse sentido, a autora lembra que a linguagem contribui para a confusão em torno da existência ou não de Ricardo Reis, pois ela é “magistralmente manipulada pelo narrador e em sentido oposto, no sentido do próprio paradoxo, a "inexistência real" de Ricardo Reis”.

Outro acontecimento irreal dentro da ficção de Saramago são os encontros entre Reis e Fernando Pessoa, quando este informa a Reis que "nenhum de nós é verdadeiramente vivo nem verdadeiramente morto", frase que pode ser considerada a chave para a leitura do romance. Já Lídia, funcionária do hotel onde Ricardo Reis reside e sua amante, é o vínculo da personagem com o mundo real da história narrada. Para a crítica, as duas personagens representam a dualidade que é observada na identidade do povo português: “O confronto cultural desses dois personagens permite ao autor dispor de Lídia como uma peça ativa no jogo das relações humanas aí estabelecido. Lídia representa a beleza sem apuro, a força, a disposição para o trabalho e sobretudo a mentalidade despojada do povo”. É com essa realidade cultural que Saramago (2010, p. 280) expressa que deseja ver Ricardo Reis e sua poesia confrontados.

Além do tema identidade, a ironia recorrente na obra do Autor está retratada pela representação da personagem Lídia que, como musa das odes do heterônimo de Pessoa, era plácida e pura, o oposto da Lídia de Saramago que, conforme relata a autora, era:

Anti-musa, mulher do povo, irmã de marinheiro comunista, grávida sem pretensões ao casamento com o "Doutor" responsável pela gravidez. Simples, sem ser humilde, e sábia, sem ser letrada, Lídia responde pelos laços da realidade que tenuemente prendem Ricardo Reis ao mundo (CAMPELO, 1985, p. 41).

José Saramago inicia sua narrativa com a frase “Aqui o mar acaba e a terra principia” e termina com a paródia “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”, o que nos remete a Camões e à frase original “Onde a terra se acaba e o mar começa”, além de Pessoa e o mito do Sebastianismo, todos relacionados à identidade portuguesa após o fim da era de expansão marítima e em um momento melancólico da sociedade nacional, quando o povo esperava por uma ajuda divina e seus

representantes não o deixavam perceber sua força política e social. Conforme Stuart Hall:

A assim chamada crise de identidade é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006, p. 7).

Em toda sua obra historiográfica, José Saramago busca descobrir e reforçar o papel do povo português dentro da História e também o seu entre o povo. O Autor, assim como Camões e Pessoa, acredita na importância de ser, sobretudo, um escritor português. Campelo estabelece essa relação e tem suas expectativas iniciais acerca da leitura do romance concretizadas. Ao apropriar-se do texto, a crítica preenche as lacunas deixadas pelo autor em relação à sua personagem e reage positivamente à leitura e à análise do romance.

Três anos após a publicação do texto de Campelo, realizou-se na Universidade de São Paulo o XII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Nesse evento, Maria José Motta Viana apresentou o estudo *O ano da morte de Ricardo Reis: a encenação da (im)possibilidade*, publicado em 1988. Além desse trabalho, a autora participou da recepção a José Saramago no Brasil por meio de um artigo. Viana analisa alguns elementos da narrativa encontrados no texto, como a ambiguidade e a conseqüente ironia, o caráter de encenação recorrente, a imagem do labirinto e o narrador. Considera, assim como Campelo (1985), que a linguagem utilizada no texto é o elemento fundamental desse romance, tendo em vista sua ambivalência.

Viana inicia sua análise destacando a epígrafe utilizada por Saramago tomada a Ricardo Reis: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Para a estudiosa (1988, p. 18), “a partir dessa epígrafe, tudo o que for dito sobre Ricardo Reis no romance torna-se ambivalente, pois reveste-se dialeticamente de possibilidades ou impossibilidades”. A dualidade de sentidos é observada no título do livro que anuncia a morte da personagem que, no entanto, permanece viva após a morte de Fernando Pessoa, o que é evidência de que o Autor “liberta da morte, mesmo que provisória, o poeta das *Odes*” e de que, ao mesmo tempo, os dois não são a mesma pessoa. A morte aumenta o interesse do leitor pelo romance. Walter Benjamin, ao

discutir a frase de Moritz Heimann, “um homem que morre com trinta e cinco anos é, em todos os momentos de sua vida, um homem que morre com trinta e cinco anos”, coloca em dúvida seu significado para a vida real, porque o homem, nesse sentido, continuará a existir cada vez que lembrarem de sua morte. Para Benjamin:

É impossível descrever melhor a essência do personagem do romance do que esta frase o faz. Ela diz que o “sentido” da vida do personagem do romance só se pode revelar após a sua morte. Porém o leitor do romance procura, realmente, pessoas nas quais possa ler “o sentido da vida”. Por isso tem que estar, de uma maneira ou de outra, antecipadamente certo de que assistirá à sua morte. Em último caso, a uma morte em sentido figurado: o fim do romance. Mas, de preferência, a verdadeira (BENJAMIN, 1992, p. 47).

Viana relaciona a linguagem à existência da personagem, que é encenada pelo narrador:

Este Ricardo Reis que volta a Portugal não é o mesmo que vivia no Brasil. É um outro personagem. É um ser de papel, representado ou encenado pelo narrador. Torna-se, assim, a encenação da (im)possibilidade, desvelando, conseqüentemente, a representação do caráter substitutivo da linguagem. Se enquanto heterônimo era um ser que lidava, compunha com as palavras, no romance torna-se um ser feito de palavras, dependente da palavra escrita, para forjar-se enquanto SER (VIANA, 1988, p. 19).

Para Campelo, era a personagem Lídia quem prendia Ricardo Reis à realidade, já Viana considera a leitura obsessiva dos jornais sua forma de manter-se conectado ao mundo e de buscar traços de alguma identidade para si. Para Viana (1998, p. 19), “é esse recurso que instaura a ambiguidade e a ironia” no texto, pois as palavras impressas podem representar o que não é verdade ou “podem significar mais do que expressam”. Maria Viana utiliza as palavras de Saramago para basear sua análise de que estas conduzem o leitor a desconfiar do que lê: “nós não mentimos, quando é preciso, limitamo-nos a usar as palavras que mentem”; e, usando como mote as considerações de Gilles Deleuze²⁸ sobre “a palavra”, quando ele afirma que ela “não pode encontrar um fundamento suficiente nos estados daquele que se exprime, nem

²⁸ DELEUZE, Gilles. *Lógica dos sentidos*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 137.

nas coisas sensíveis designadas, mas somente nas ideias que lhe dão uma possibilidade de verdade assim como de falsidade”, conclui:

Assim, somos levados a desconfiar das palavras, do seu sentido profundo, somos reconduzidos à superfície, onde não há nada a significar nem a designar e, por isso mesmo, o sentido puro pode se produzir em conjugação com um terceiro elemento, o não-senso da superfície. Aí se produz ou se desvela a sutileza da ironia maior que perpassa toda a obra – a palavra em seu movimento pendular para a mentira e para a verdade, para a encenação explícita ou mascarada (VIANA, 1988, p. 20).

A imagem do labirinto é recorrente no romance de Saramago. Ela é representada por *The gods of the labyrinth*, o livro que Ricardo Reis lê, e pelo anúncio do jornal que traz uma lista de ofertas que confundem a personagem. A encenação do labirinto, no caso do jornal, de acordo com a autora (1988, p. 21), é delineada pelo uso de verbos como “representando, figurando e mostrava”. A casa alugada por Reis também é uma representação do labirinto, pois é definida pelo romancista como uma “teia de aranha”, além da frase inicial e da frase final da narrativa: “Aqui o mar acaba e a terra principia” e “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”. Essa imagem é “a metonímia do grande labirinto que é o caminho e o descaminho, o sentido e o não-senso engendrados pela linguagem”. Para Benjamin (1992, p. 196), “a linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas, simultaneamente, símbolo do não-comunicável”.

A amizade de Reis com Fernando Pessoa também é uma representação do labirinto, assim como a narração irônica de vários acontecimentos políticos nacionais e internacionais são componentes da ambiguidade textual, pois, em relação à personagem, formam a dualidade realidade/ficção. Viana (1988) salienta outra característica da narrativa de Saramago, a encenação, que pode ser exemplificada por Ricardo Reis e Marcenda, “que se encenam um para o outro” e ambos para o pai de Marcenda, Dr. Sampaio, e também pelo carnaval de Lisboa, assim como o hotel Bragança e as praças públicas servem de palco para encenações sociais e políticas. O narrador (encenador) conduz o jogo dúbio e irônico da narrativa, sendo considerado pela autora como:

Um bom exemplo do que se poderia chamar de narrador hiperbólico em seu papel. Enquanto nos apresenta um Ricardo Reis personagem, ele, ao mesmo tempo se auto-representa na sua propriedade camaleônica, sem a menor hesitação de ser incoerente, contraditório e ousado (VIANA, 1988, p. 22, grafia original).

Embora no início do romance exista a definição de que o único sobrevivente de toda a história é o leitor, o narrador permanece o condutor do fio que guia a narrativa pelo labirinto apresentado pelo Autor:

A hiperbolização de seu papel lhe confere autoridade suficiente para registrar diálogos que não houve, conversar não só com o leitor, como também com os personagens, fingir que desconhece ou inventar o que é realmente desconhecido, prever o futuro, antecipar desfecho, dar conselhos, fazer julgamentos, acumpliciar-se de Lídia, amalgamar-se a Ricardo Reis e, sobretudo, identificar-se com o leitor (VIANA, 1988, p. 23).

As palavras de Viana vêm ao encontro da descrição feita por Benjamin sobre a essência da narrativa:

Tudo isto tem a ver com a verdadeira essência da narrativa. Ela contém em si, oculta ou abertamente, uma dimensão utilitária. Esta utilidade pode, por vezes, consistir num ensinamento moral, outras vezes numa instrução prática, e ainda nalguns casos num ditado ou norma de vida – mas o narrador é sempre alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte (BENJAMIN, 1992, p. 31).

Esse narrador e a essência da narrativa proposta por Walter Benjamin ajudam a ampliar a ambiguidade do discurso destacado por Viana, assim como o retorno de Fernando Pessoa ao túmulo, no mesmo dia em que Ricardo Reis junta-se a ele, amplia a ideia impossível de um sem o outro e da impossibilidade do próprio texto. Para Viana (1988, p. 23), a linguagem via ironia possibilita “a retomada de seu papel conciliador dos paradoxos e construtora de (im)possibilidades”, o que nos remete à personagem construída de palavras e ao homem, que é “um ser de linguagem e nela se fundamenta”.

O narrador é novamente destaque como componente narrativo da obra saramaguiana. A pesquisadora conduziu muito bem sua crítica no sentido de demonstrar que a leitura de *O ano da morte de Ricardo Reis* produziu o efeito

desejado, pois as expectativas originais da leitora foram atingidas pelo preenchimento dos vazios do texto que reconhece como relevante. O preenchimento das lacunas textuais mostra também que os juízos da crítica em relação à leitura que fez do romance foram adequados. É esta reação individual, como queria Jauss, que atesta a interpretação de uma obra.

Durante a década de 1990, *O ano da morte de Ricardo Reis* recebeu a atenção da crítica acadêmica por meio de dez ensaios. Para esta análise, foram elencados dois artigos equivalentes a 30% do total de estudos encontrados, sendo um representante do tema mais abordado sobre o Autor²⁹. Aparecida de Fátima Bueno, professora pesquisadora da Universidade de São Paulo (USP), publica no Brasil, entre 1996 e 2007, onze³⁰ estudos acerca da obra de José Saramago. Em 1999, a Revista *Veredas*, da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL), sediada na Universidade de Coimbra, publica o artigo resultante de sua dissertação de mestrado de mesmo título: *Das Odes ao romance: a construção do personagem em O ano da morte de Ricardo Reis*. Para sua pesquisa, a autora analisou as características da personagem do romance encontradas nas *Odes* do heterônimo de Pessoa e nos textos em prosa³¹ de Fernando Pessoa, publicados pela editora Nova Aguilar, na década de 1980, e aproveitadas por Saramago na construção de seu Ricardo Reis.

Desse modo, Bueno estabelece um possível perfil para o heterônimo pessoano:

Encontra-se irremediavelmente preso diante de contradições que não consegue resolver: o desejo da consciência e a certeza de que este desejo só traz sofrimento, o que o leva em outros momentos a querer a total inconsciência; o impasse entre a vontade de agir, para mudar o rumo das coisas, e a consciência de que toda a ação é inútil (BUENO, 1999, p. 202).

Para analisar se essas características psicológicas de Ricardo Reis fazem parte da personalidade da personagem de Saramago, a autora usou como base o conceito de transitividade direta entre homem e obra, pesquisado pela professora da Universidade do Porto, Inês Braga³², a qual questiona se é possível extrair da obra os

²⁹ Dentre os dez artigos encontrados nesta pesquisa, sete foram publicados como parte de livros ou de boletins/revistas de universidades como homenagem ao Autor em função do Nobel de 1998, como já mencionado neste estudo.

³⁰ Quatro artigos são análises do livro *O ano da morte de Ricardo Reis*.

³¹ PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

³² BRAGA, Inês. José Saramago: O ano da morte de Ricardo Reis. *Persona*, 11-12. Porto: 1985, p. 95-102.

contornos precisos e a imagem – digamos – plausível ou real daquele que a criou. Em outros termos, as *Odes* de Ricardo Reis são um retrato do poeta? É claro que a autora tem em mente que examina a existência do perfil ficcional da criação de Fernando Pessoa na recriação que faz José Saramago. Para Bueno, é o narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* que inverte os termos do conceito de transitividade e estabelece uma relação direta entre obra e homem:

Através da leitura que faz da obra desse heterônimo, ele [o narrador] constrói um perfil que se adapta a uma máscara possível para o “homem” Ricardo Reis, sem torná-la incompatível, de certo modo, com a já criada por Fernando Pessoa. Nesse processo de recriação, Saramago precisa de elementos que atestem ao leitor a verossimilhança de seu personagem (BUENO, 1999, p. 203).

Para assegurar que o leitor relacione o poeta das *Odes* ao protagonista do seu romance, o Autor traz para a narrativa alguns elementos históricos, como a morte de Fernando Pessoa no mesmo momento/ano (1935) em que, no Rio de Janeiro, ocorre uma revolução,³³ fazendo com que Reis retorne à cidade de Lisboa. Conforme Bueno (1999, p. 204), a intertextualidade é o principal recurso utilizado pelo escritor: “Amalgamado ao seu texto, às informações que nos dá a respeito da personagem, temos fragmentos das *Odes* que nos ajudam a compor a face do protagonista”. Além das *Odes*, outros elementos intertextuais auxiliam no estabelecimento de uma imagem verossímil de Ricardo Reis, como “os comentários que o narrador tece sobre as atitudes do personagem, confrontando-as sempre com algumas das posturas poéticas do Eu lírico da *Odes*”. A autora enfatiza que “em alguns momentos ele se aproxima de uma imagem possível do poeta neoclássico e em outras se afasta desta imagem”.

³³ Em março de 1935, foi criada no Brasil a Aliança Nacional Libertadora (ANL), organização política cujo presidente de honra era o líder comunista Luís Carlos Prestes. Inspirada no modelo das frentes populares que surgiram na Europa para impedir o avanço do nazifascismo, a ANL defendia propostas nacionalistas e tinha como uma de suas bandeiras a luta pela reforma agrária. Embora liderada pelos comunistas, conseguiu congregiar os mais diversos setores da sociedade e rapidamente tornou-se um movimento de massas. A chamada Intentona Comunista foi um levante em 1935 liderado por Prestes com o objetivo de derrubar o governo ditatorial instaurada por Getúlio Vargas, o Estado Novo, que durou de 1937 a 1945. O regime era caracterizado pela centralização do poder, pela censura, pela perseguição política, pelo nacionalismo, pelo anticomunismo e por seu autoritarismo. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/revolta-comunista-de-1935>>. Acesso em: 25 maio 2018.

Questão central da obra de Fernando Pessoa, o tema da identidade do Eu lírico, construído sob o signo da heteronímia, é manipulado pelo narrador. Em conformidade com a ode *Vivem em nós inúmeros*, o narrador ganha licença para dar continuidade à vida de Ricardo Reis, mesmo após a morte do poeta do *Orpheu*, já que “há inúmeros” dele. Para a pesquisadora (1999, p. 205), “o romancista inaugura uma nova fase na ‘vida’ de Ricardo Reis, não mais atrelada exclusivamente ao universo pessoano, possível de existir nas páginas de seu romance”. Mesmo fora do universo de Pessoa, o protagonista de Saramago mantém as características retratadas nas poesias de Ricardo Reis:

Algumas das questões que se destacam na obra poética do heterônimo neoclássico (a busca da sábia indiferença diante do mundo, a postura contemplativa, a opção pelo paganismo em detrimento do cristianismo) vão sendo usadas pelo narrador para compor o seu personagem. Até mesmo o rigor sintático e formal presente nas *Odes* é transferido, no romance, para o cotidiano de Ricardo Reis, para o seu comportamento metódico (BUENO, 1999, p. 208).

São as semelhanças entre os dois Ricardo Reis que tornam plausível a existência da personagem do romance e garantem a verossimilhança, pois fazem com que o leitor aceite a nova versão possível do heterônimo pessoano. Bueno observa que nem todas as características do Eu lírico das *Odes* são destacadas por Saramago, como a angústia e a impotência diante da morte e da efemeridade da vida, e que o Autor constrói sua personagem preocupado com questões materiais, o que é um contraponto em relação ao poeta:

Essas diferenças são, de fato, consequência de um abismo existente entre o universo ficcional do Ricardo Reis pessoano e o de José Saramago. O heterônimo habita o reino da realidade evanescente das *Odes* enquanto o personagem “vive” num ambiente ficcional, mas que é pautado na realidade histórica e social. Esta diferença é fundamental para compreendermos as divergências que ocorrem entre os dois Ricardos (BUENO, 1999, p. 208).

O Ricardo Reis saramaguiano abre mão, portanto, de algumas características do heterônimo de Pessoa, como o distanciamento do mundo. Reis não consegue ficar alheio ao mundo do romance, ao contrário, sente-se impotente diante dos

acontecimentos à sua volta, quase sempre relacionados ao momento político vivido por Portugal no ano de 1936.

Bueno (1999) finaliza sua análise acerca de *O ano da morte de Ricardo Reis* observando que, ao dar “vida” ao poeta das *Odes*, o Autor tinha também como propósito dar-lhe um novo final. Além disso, ao colocá-lo diante do triste “espetáculo do mundo”, o romancista critica os que apoiaram silenciosamente a ditadura salazarista e que poderiam usar a arte como resistência. Além de questionar a postura de Ricardo Reis, o escritor também o faz em relação a Fernando Pessoa enquanto personagem do romance. A autora considera que o narrador de Saramago sujeita os dois poetas, o original e seu heterônimo, a um rebaixamento como crítica aos poetas e intelectuais que permaneceram omissos em relação à ditadura. Para José Saramago, era imprescindível que todos estivessem engajados em fazer do trabalho literário um trabalho também político e questionador.

Ao iniciar seu estudo sobre o romance de Saramago, a crítica tinha em seu horizonte que o Autor basearia a construção de sua personagem principal nas características do Ricardo Reis pessoano, que poderiam ser encontradas em suas *Odes* e nos textos em prosa do poeta de *Mensagem*. Suas expectativas originais foram superadas e o efeito que a leitura de *O ano da morte de Ricardo Reis* teve sobre a pesquisadora foi positivo, principalmente pelas intertextualidades observadas no romance, pois elas remetem o leitor ao antigo, aos originais. A experiência estética pela qual a autora passou mostrou-se de significado tanto intelectual quanto afetivo, tendo em vista que a pesquisadora é uma estudiosa ativa da obra de José Saramago e de outros escritores portugueses.

Em outra perspectiva, o professor e pesquisador da Universidade Federal de Viçosa (UFV), Gerson Luis Roani, escolheu a obra de José Saramago como tema de seus trabalhos finais de mestrado e doutorado e publicou 34 artigos sobre o Autor, muitos deles em parceria com outros estudiosos ou acerca do mesmo tema. Em 1999, participou do *Seminário Literatura e História: Perspectivas e Convergências*, em Santa Maria, com o estudo *Sobre romance e História: Saramago revisita Pessoa*. O autor inicia seu ensaio traçando um panorama da literatura portuguesa após 1974, ano da Revolução dos Cravos e do final da ditadura salazarista. Nessa época, a produção cultural portuguesa se dividiu entre os escritos sobre as guerras coloniais além-mar e as produções romanescas que se apropriam da História e a usam como elemento estruturante da narrativa. Para exemplificar essa tendência, o autor abordou o

romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, o qual considera “um dos romances mais desconcertantes” de José Saramago. O texto de Roani é um exemplo entre as várias produções acadêmicas que abordaram a obra de Saramago sob esse viés.

Como base para a análise do romance, o pesquisador usou as teorias de Walter Benjamin sobre a obra de arte; de Eduardo Lourenço sobre a identidade portuguesa e, é claro, as poesias de Camões e Pessoa, escritores sempre considerados norteadores da produção literária portuguesa, sobretudo a que mitifica e enobrece o passado português da época das grandes navegações. Para o autor:

Este romance seduz o leitor, envolvendo-o nas artimanhas e urdiduras do texto, tornando-o participante do processo de ficcionalização da História portuguesa pela narrativa, transformando-o em cúmplice de um exercício irônico que infringe as formas e os valores tradicionais, tanto no âmbito da História, quanto no da Ficção (ROANI, 1999, p. 163).

As considerações de Roani são abalizadas pela teoria de Wolfgang Iser (1996, p. 74) sobre o papel do leitor delineado no texto: “Este papel exige de cada leitor que assuma o ponto de vista previamente dado, só assim ele conseguirá captar as perspectivas divergentes no texto e juntá-las no sistema de perspectividade”. Baseando-se nas teses de Benjamin (1992) sobre historiografia, o autor (1999, p. 163) afirma que a produção historiográfica de Saramago sempre está “acompanhada de uma historicidade efetiva, pois é a medida do tempo passado, transmutado em um tempo saturado de ‘agoras’”. *O ano da morte de Ricardo Reis* é um romance que mantém o diálogo com o passado e reforça a importância de comunicação do texto com o leitor contemporâneo, que colaborará para novas interpretações a seu respeito.

Roani salienta que Saramago traz Ricardo Reis de volta a Lisboa como uma representação da necessidade de Portugal voltar a si, já que muito do que constituía a identidade do povo português pós-1974 estava abalado ou distorcido pelo regime ditatorial, situação que nos remete à teoria de Eduardo Lourenço sobre o português, para quem:

Portugal está em discussão após a fase em que, de fora e de dentro, os acontecimentos alteraram a realidade geográfica e sobretudo a imagem ideal que os portugueses tinham forjado de si mesmos e da sua pátria ao longo de quinhentos anos (LOURENÇO, 2000, p. 117).

O ano de 1936, escolhido para a volta do heterônimo de Pessoa, também estava tumultuado internacionalmente com a iminente nova guerra mundial. Para o autor (1999), o romancista ultrapassa os limites entre o real e o ficcional, porque a literatura não pode ter como função primordial a mimese, ou seja, ser um reflexo especular da sociedade. Assim como Bueno (1999), o pesquisador identifica a frase que inicia e a que finaliza o romance, "Aqui o mar acaba e a terra principia" e "Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera", como caracterização de uma atmosfera ficcional labiríntica representativa do cenário político e social de Portugal naquele período, cuja crise de identidade era marcante. Roani ressalta o papel transformador da literatura dentro do contexto do país por meio de narrativas inovadoras como a de Saramago:

O ano da morte de Ricardo Reis instaura uma questão basilar na narrativa contemporânea: a busca de uma nova identidade para um país preso a mitos e a sonhos grandiosos, que a literatura instituiu, ajudou a cristalizar e disseminou pelos séculos seguintes (ROANI, 1999, p. 165).

Para a Estética da Recepção, a identidade e a qualidade de uma obra dependem tanto de seu aspecto inovador quanto de como ela desafia a ideologia dominante. Para Roani (1999), a narrativa de Saramago tenta desconstruir o discurso dominante imposto pelo governo ditatorial que ainda ecoava entre os portugueses. Ao enquadrar sua história em 1936, o Autor critica o passado e projeta um futuro pouco promissor, caso a sociedade continue se enganando em relação à identidade nacional.

Alguns elementos básicos da narrativa do Autor são destacados por Roani, como a ironia, o humor, o narrador, a intertextualidade e o conseqüente aspecto dialógico do romance. Segundo o crítico, a obra de Camões e a de Pessoa ecoam nas demais obras da literatura portuguesa, sendo que o narrador de Saramago os define como o destino para o qual todos os "sandeiros literários portugueses são conduzidos", pois fazem parte de uma tradição sacralizadora, principalmente quando o tema é a identidade do português. O Autor, todavia, encontra um caminho alternativo e redimensiona essa tradição:

Como autor inscrito no âmbito das contradições e perplexidade da Modernidade, Saramago não se rende, servilmente, ao peso dessa influência e adota um caminho “ex-cêntrico”. Assim, uma multiplicidade de vozes irrompem na leitura romanesca, refletindo a necessidade de confronto da arte narrativa confeccionada por Saramago com as produções de Camões e Pessoa (ROANI, 1999, p. 167, grafia original).

A reflexão de Ricardo Reis, “Vivem em nós inúmeros”, pode estar relacionada à multiplicidade de vozes salientada pelo crítico em sua avaliação do texto e ainda parece autorizar o narrador a destinar um novo final para a personagem Ricardo Reis. A leitura que o pesquisador fez do texto saramaguiano junta-se a várias outras que evidenciaram José Saramago como um escritor de romances históricos, título que o romancista não aceitava, pois preferia ser conhecido como um escritor em relação com a História.

Por enfatizar a crítica política e social encontrada em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o autor teve suas expectativas iniciais preenchidas por suas representações, e a leitura produziu o efeito desejado no leitor, o que contribuiu para o impacto dessa obra causado no sistema estético do período após o Nobel, quando o romance continuou presente no horizonte de expectativas da crítica acadêmica nacional. Os critérios usados por Roani para analisar o romance saramaguiano levaram-no a perceber e compreender o inesperado em um romance inovador.

4.3.3 A *jangada de pedra* e a Europa desconhecida

O romance *A jangada de pedra*, publicado em 1986, não recebeu nenhuma crítica acadêmica até o ano de 1991. Como já mencionado neste estudo, o livro apresenta uma clara crítica de José Saramago à entrada de Portugal no bloco econômico europeu então chamado Comunidade Econômica Europeia, no mesmo ano de seu lançamento. Seu viés contestador afetou sua recepção inicial, no entanto, na década de 1990, o romance recebeu a atenção de treze pesquisadores. Para este estudo, dois artigos foram escolhidos para análise, os quais foram separados dos demais em razão da distância maior entre as datas de suas publicações (1991-1999).

Em 1991, Paulo Ricardo Becker, professor da Universidade de Passo Fundo (UFPF), publica *A jangada de pedra – Navegando em busca de outra humanidade*, na

revista *Letras de Hoje*, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Além desse estudo, o autor colabora com a recepção a Saramago no Brasil por meio de mais um artigo. Sobre *A jangada de pedra*, o pesquisador apresenta o romance ao leitor, descrevendo seu formato e seu enredo, e analisa tecnicamente os elementos narrativos, como o uso de pontuação pessoal, o recurso a enumerações livres, a adoção de um narrador intruso, a ampla ocorrência de metalinguagem e a utilização de citações.

A forma livre do narrador conduzir os diálogos nos romances de Saramago é uma marca de sua originalidade iniciada na produção de *Levantado do chão* (1980). A narrativa sem travessões e com vírgula separando discurso direto e indireto passou a ser conhecida como estilo saramaguiano. Becker considera que esse tipo de construção textual exige a atenção do leitor com o propósito de não confundir quem está falando:

Com esta pontuação insólita, o Autor chama a atenção para a materialidade mesma do texto escrito, evidenciando a arbitrariedade que permeia a própria escolha de uma determinada representação gráfica do discurso. Além disso, dinamiza a narrativa pela introdução e rápida sucessão das falas sem a pausa representada pela mudança de parágrafo, e também sem o prévio aviso garantido pelo travessão e pelas aspas (BECKER, 1991, p. 131-132).

Outra característica ressaltada por Becker é o recurso a enumerações livres, ou seja, relato de itens constituídos de dois ou vários termos gramaticais. Em *A jangada de pedra*, o Autor faz uso desse recurso frequentemente. O crítico esclarece:

As enumerações podem se compor a partir dos elementos mais diversos, tanto a nível temático quanto estrutural. Assim, pode tratar-se de uma sequência de substantivos que se relacionam à composição química da água do mar, uma sequência de traduções em língua distinta de uma mesma frase, uma sequência de adjetivos que definam cores, etc. (BECKER, 1991, p. 133).

Estudioso de poesia brasileira, Becker (1991, p. 134) analisa os elementos poéticos encontrados no texto de Saramago e atribui três razões ao uso de enumerações de forma singular por parte do Autor e o chama de “componente lírico da ficção de Saramago”: primeiro, por Saramago ter ido buscar as enumerações na poesia lírica moderna que praticava; segundo, porque este tipo de estrutura dá relevo

ao subjetivismo no texto, portanto, ao lirismo; terceiro, porque o autor valoriza a mensagem do texto.

O narrador é o terceiro componente salientado pelo pesquisador. Para caracterizar o narrador saramaguiano de intruso, o autor relembra Aristóteles, na *Poética*, para o qual o narrador deveria falar o menos possível, conferindo objetividade à narrativa, teoria que o romancista não utilizou. Segundo Becker:

O narrador d'*A jangada de pedra* não se preocupa tanto com o que realmente aconteceu como com o que teria acontecido (ou ainda por acontecer), de modo que o seu empenho não é convencer o leitor acerca da "realidade" do que narra, mas sim de sua possibilidade (BECKER, 1991, p. 136).

Desse modo, o narrador de Saramago dialoga com o leitor acerca da função de narrar e também da capacidade que a literatura possui de traduzir a realidade por meio do fantástico, ou de acontecimentos da narrativa ou até mesmo sobre ele e o público, colocando-se, assim, como seu contemporâneo:

São inúmeros os comentários que o narrador vai fazendo ao longo do romance, e o que neles se discute é a relação que se estabelece entre a ficção e a realidade, entre o narrador e o público. Incursionando pelo terreno do fantástico, o narrador sabe que não poderá esperar do público (acostumado à prosa realista e ao telejornal) a fácil aceitação daquilo que diz, e portanto põe-se a dialogar com o público acerca da natureza de narrar, não se furtando a defender a prerrogativa de "transformar pela palavra" que é inerente a este ofício (BECKER, 1991, p. 136).

O narrador também organiza o uso de metalinguagem na narrativa, quarto elemento constitutivo do texto narrativo elencado pelo autor para investigação. O uso da metalinguagem em *A jangada de pedra*, ou seja, referências que a narrativa faz a si mesma, ao seu processo de constituição, sua linguagem e convenções, para o estudioso, tem a função básica de aumentar a autoconsciência do leitor quanto à sua condição de leitor e a do próprio Autor em relação à sua atividade. "Dobrando-se reflexivamente sobre si mesmo, o romance analisa os diversos elementos que possibilitam sua própria existência, apontando os valores ou limitações intrínsecas a cada elemento" (BECKER, 1991, p. 137).

O último elemento técnico apreciado por Becker, neste caso, as citações³⁴, é associado à arte pós-moderna, quando artistas buscam no passado referências de diversos elementos culturais para compor sua obra. Além da literatura, as citações no romance avaliado também abordam outras artes, por exemplo, o cinema (*Os pássaros*, de Hitchcock, em relação aos estorninhos); o telejornalismo com as notícias sobre acontecimentos ocorridos no mundo (Veneza sendo invadida pelas águas); o rádio, pelo qual as personagens do romance acompanhavam as notícias (transcrição literal de notícias jornalísticas). O autor conclui que:

O uso das citações contribui para o concomitante solapamento da ilusão do real, pois explicita para o leitor que a obra se constitui acima de tudo enquanto um artefato da linguagem, que congrega, para sua formação, os mais diversos gêneros de textos ou discursos (BECKER, 1991, p. 139).

O narrador pós-moderno de Saramago, conforme classifica Becker, busca fugir da concepção moderna de que a arte deve representar o real ou ser dele um espelho. Ao contrário, o estilo saramaguiano também aparece na autenticidade de uma narrativa que não nega o real, mas lhe é complementar. Segundo Iser (1996, p. 73), “quanto à estrutura do texto, é de supor que cada texto literário representa uma perspectiva do mundo, criada por seu ator. O texto, enquanto tal, não representa uma mera cópia do mundo dado, mas constitui um mundo do material que lhe é dado”.

Ao analisar a crítica do autor, fica evidente que ele percebe que não havia publicações acerca de *A jangada de pedra*, por isso reproduz a história narrada e investiga no romance os elementos do texto narrativo encontrados na teoria literária. Interessante salientar que Becker não estudou as personagens como componente do texto em prosa, já que a personagem principal do romance é a Península Ibérica e o que ela representa em relação à identidade do povo português e também do povo espanhol. O pesquisador não seguiu a tendência de ligar a narrativa saramaguiana ao tema história/ficção, mostrando-se, então, perspicaz nesse sentido.

Sob a luz da estética da recepção, o leitor participou da construção do sentido do texto por meio de sua leitura e interpretação, tendo suas expectativas originais

³⁴ O autor usa o termo “citação” para se referir à intertextualidade, que significa relação entre textos. É um conceito estudado inicialmente por Bakhtin e divulgado por Julia Kristeva. É dela o clássico conceito de intertextualidade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

superadas. Assim, produziu-se o efeito desejado e concretizou-se o processo de comunicação entre o leitor e a obra.

Em 1999, Cássia Maria Bezzera do Nascimento publica seu único estudo acerca da obra de José Saramago *A Jangada de Pedra: um romance de tese*, na *Revista de Letras*, da Universidade Federal do Ceará. Como critério de inclusão, esse estudo foi escolhido por tratar unicamente do romance em questão. Nascimento pesquisa os recursos utilizados por José Saramago para fazer de *A Jangada de Pedra* um romance de tese. Essa pesquisa é realizada por meio da análise de dois discursos que se correlacionam na narrativa de Saramago, do historiográfico que se reveste de imaginário, de alegorias e do ficcional envolvido com questões políticas.

Para embasar suas considerações, a autora busca nas teorias de Guy Lardreau e de Georges Duby os conceitos sobre a proximidade da História e da Literatura. A linguagem utilizada pelo Autor para narrar a metafórica separação da Península Ibérica da Europa é destaque em seu estudo:

A riqueza da expressividade de Saramago desenvolve uma história política cheia de metáforas, uma perfeita correlação de discursos. O pretérito e o presente, o novo e velho, o medieval e o contemporâneo encontram-se na jangada ibérica que se move sobre o mar (NASCIMENTO, 1999, p. 5).

A autora (1999) propõe que, como recurso para não tornar o romance um discurso histórico do presente português, Saramago apoia-se na história da península, contada pela história oficial, pelos textos literários, pelas lendas e pela cultura popular: “em sua narrativa, o insólito e o imaginário navegam lado a lado ao real”.

Assim como Becker (1991), a pesquisadora concorda com o fato de José Saramago se distanciar da concepção moderna de que a literatura deve representar o real, mas, por meio desses recursos, o narrador preenche as lacunas do texto histórico oficial. Essa colaboração do texto literário para o texto histórico pode ser observada quando acontecimentos insólitos envolvendo as personagens chegam aos ouvidos das autoridades dos dois países, Portugal e Espanha. Estes passam a procurá-los para esclarecimento quanto aos fenômenos ocorridos:

Através dessa atitude tomada pelas autoridades peninsulares, o narrador dá ao historiador duas saídas para preencher os hiatos deixados pela história:

buscar respostas dentre pessoas do povo, ou deixar, sempre que possível ou necessário, que o imaginário e o insólito ocupem espaços em seu texto (NASCIMENTO, 1999, p. 6).

Nascimento (1999) relata a situação política de Portugal como país pertencente à periferia europeia, com questões sociais bem distintas em relação aos outros países europeus e com um passado histórico rico em acontecimentos, os quais norteiam o imaginário do povo português. Quanto aos costumes e tradições, o narrador de Saramago sugere que Portugal e Espanha são mais parecidos entre si do que os dois separadamente com o resto da Europa, por isso a ideia insólita de separar a península do restante do continente e fazê-la dirigir-se para o sul, perto de continentes com culturas semelhantes a dos dois países. Para a autora, esta é a tese retratada em *A jangada de pedra*. A contestação de Saramago à inclusão de seu país na Comunidade Econômica Europeia, o que se chamava de europeísmo, mostra um cidadão engajado politicamente com as questões de Portugal. Nascimento conclui:

A comprovação de sua tese passa pela ilustração de diversas discussões. A polêmica de ser ou não iberista atravessa fronteiras e espalha-se pela Europa. Os governos estrangeiros tentam intervir e “resgatar” os países “pródigos” que parecem abandonar o continente para sempre; a Comunidade Comum Européia e a Organização do Tratado do Atlântico Norte manifestam-se, enquanto a península diverte-se por mares desbravados antes por seus heróis (NASCIMENTO, 1999, p. 7, grafia original).

A equação a ser resolvida pelos habitantes da península e da restante Europa é que escolham ser ou não ibéricos, como se fosse uma filosofia de vida. A autora enfatiza a discussão originada entre eles por meio de duas citações do romance que trazem pontos de vista diferentes acerca da questão:

Na décima primeira parte do livro, após falar do alagamento de Veneza, o narrador afirma que, “para alguns europeus, era agradável o afastamento da península: verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, uma benfeitoria, promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com seu igual”. Mesmo havendo os que se alegram com o afastamento da península, Saramago fala daqueles que ficam inconformados e desassossegados diante deste fato histórico, ansiando por uma solução. O narrador fala então de um destes inconformados, um destes que ousou escrever as palavras escandalosas, sinal duma perversão evidente, “Nous aussi, nous sommes ibériques, escreveu-as num recanto de parede, a medo,

como quem, não podendo ainda proclamar o seu desejo, não agüenta mais escondê-lo”. Essa frase, que significa nós também somos ibéricos, virou palavra de ordem e apareceu em diversos países, transcrita em diversas línguas, até mesmo em latim (NASCIMENTO, 1999, p. 7, grafia original).

As palavras do narrador mostram que alguns europeus concordavam com os portugueses em relação a eles serem mais parecidos com os espanhóis, no entanto muitos aderiram aos gritos de “nós também somos ibéricos” que ecoavam em toda a Europa, como se fosse também um movimento democrático de renascimento. A pesquisadora relaciona esse movimento de renovação, formado principalmente pelos jovens europeus, às manifestações da juventude portuguesa contra a ditadura salazarista, que culminou com a Revolução dos Cravos, em 1974.

Diante de tantas discussões, Saramago insere a figura do jovem, daquele que sempre cheio de razões e sonhos toma frente, como comprovam os relatos históricos, de manifestações e de lutas sociais e políticas. E estando diante de um fato histórico tão importante, os jovens europeus não podiam ficar calados, armam-se, invadem ruas, para gritarem “nós também somos ibéricos” (NASCIMENTO, 1999, p. 8).

A pesquisadora (1999, p. 8) enfatiza que, além de criticar a decisão do governo português em entrar para a CEE, Saramago também critica as organizações, como a própria comunidade financeira da Europa e a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), que normalmente não dão atenção aos países periféricos na Europa, mas que, com a possível aproximação da península de seus países-membros, passam a se preocupar com sua situação. O narrador, ironicamente, fala “que houve países-membros que, diante dessa situação, acharam por bem dizer que se a Península queria ir embora, pois que fosse”. Destaca a autora:

Chamando a Europa de mãe amorosa, Saramago ironiza as organizações que agora perdiam tempo discutindo o destino dos dois países. Uma mãe que depois de tantos anos resolve reunir os filhos para reeducá-los, uma prática inviável para a psicologia familiar, e por conseguinte, para conjunturas políticas (NASCIMENTO, 1999, p. 8).

A situação narrada exemplifica a constante influência estrangeira na Península Ibérica. Segundo Nascimento (1999, p. 9), “uma influência desagradável ao narrador,

e que o faz afastar mais e mais a jangada de pedra da Europa, de dirigi-la à direção norte para despertar cobiças e só então levá-la para junto de suas ex-colônias”.

A análise hermenêutica de *A jangada de pedra* efetuada por Cássia Nascimento observa o fundamento da tese do Autor em relação a Portugal e seu lugar na Europa, bem como sua percepção do descaso da Europa em relação a Portugal. Os discursos histórico e literário integram-se sem dificuldades por meio do narrador, que conduz os acontecimentos com ironia e humor. Para a estudiosa da obra saramaguiana, o autor expressa nesse romance seu compromisso humanista e defende que Portugal deve refazer-se, como ocorre com a península, que foi ao encontro de seus semelhantes, o que ele chama de transiberismo.

A leitura que Nascimento fez do romance mostra que suas considerações foram adequadas. A concretização de suas expectativas iniciais foi positiva, pois ela conseguiu inferir e preencher as lacunas propostas pelo texto narrativo, cujo sentido a crítica compreendeu, estabelecendo um relacionamento entre o leitor e a obra.

A metaficção historiográfica, categoria na qual os livros aqui abordados se enquadram, tem como característica a distinção entre a história representada e o contexto histórico, podendo este ser questionado. Como um escritor em relação com a História, Saramago buscou problematizar o que se entende por conhecimento histórico. A recepção aos romances do Autor mostra o início de seu relacionamento com a Academia Brasileira e revela pioneirismos no estudo da obra saramaguiana. Foram analisados dez artigos, quatro para *Levantado do chão* e *O ano da morte de Ricardo Reis* e dois para *A jangada de pedra*. Dos quatro estudiosos que tiveram seus textos sobre *Levantado do chão* explorados, três compararam os romances com outros tipos de arte, como poesia ou outro romance, e o primeiro estudo sobre o livro apresentou os elementos básicos do romance contidos na ficção de Saramago. Dois dos autores também classificaram o Autor como um escritor neorrealista, tendo em vista o aspecto histórico-documental encontrados no livro abordado.

Para *O ano da morte de Ricardo Reis*, como era de se esperar, a personagem foi tema dos quatro artigos estudados, perfazendo o total de 100% das expectativas iniciais dos leitores, o que mostra a identificação da intenção do Autor no horizonte de expectativas dos pesquisadores. A apropriação da História também compôs os assuntos abordados pelo autor de um artigo. Além disso, como em todos os romances saramaguianos, a crítica social e política também é destacada pelos quatro autores, mas não como tema principal. Para *A jangada de pedra*, o número de artigos

analisados caiu 50% em relação aos demais romances, tendo em vista que nenhum estudo foi localizado para o primeiro decênio estabelecido para pesquisa, conforme apontado no texto acerca do romance. Dos dois textos investigados, um deles trata dos aspectos narrativos do romance e destaca a pontuação utilizada pelo Autor como uma novidade que requer a atenção do leitor durante a leitura. Já o outro estudo abordou as questões políticas e sociais observadas no romance.

Como início dos estudos saramaguianos pelos acadêmicos brasileiros, a recepção a esses romances, principalmente a *Levantado do chão*, atingiu as necessidades do leitor desses artigos, por ter apresentado as características narrativas do Autor ao público acadêmico. Desse modo, Saramago permanece no horizonte de expectativas de estudiosos da literatura e tem sua obra renovada por meio desses estudos.

5 A PEDRA - OS ROMANCES DA SEGUNDA FASE LITERÁRIA

Inicialmente, este capítulo apresenta a teoria sobre a alegoria, de Walter Benjamin, cujos conceitos norteiam o estudo de pesquisadores da ficção de perspectiva alegórica. A análise da recepção aos romances alegóricos elencados para esta pesquisa completa esta seção.

5.1 A ALEGORIA

Alegoria, etimologicamente, vem do grego *allegoría* e significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”. Algumas vezes definida como uma metáfora ampliada, distingue-se do símbolo em razão de seu aspecto moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto. De acordo com o que dizia Quintiliano, no *Institutio oratoria*, pode ser melhor definida como uma “metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido”³⁵. Assim, a alegoria é um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos, tendo em vista que muitos estudiosos buscaram uma forma de distinguir metáfora e alegoria, assim, muitos chegaram à conclusão de que a primeira considera apenas termos isolados, e a segunda pode ser ampliada a expressões ou a textos inteiros.

Na *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin apresenta os conceitos de símbolo e alegoria ao expor a relação entre um gênero literário e a forma histórica. O gênero em questão é o Barroco e a história é a moderna. O autor atesta que a estrutura por intermédio da qual a história (moderna) é representada refere-se a um modo de configuração alegórico, o Barroco. Para Benjamin (2013, p. 173)³⁶, a alegoria não representa apenas um modo de ilustração, de ornamentação estilística, mas consiste também em uma forma de expressão. Ela se torna um instrumento de

³⁵ Disponível em:

<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=532:alegoria&task=viewlink>. Acesso em: 30 mar. 2015.

³⁶ Serão fornecidas, a partir desta referência, somente as páginas de onde foram retiradas as citações da obra analisada.

revelação de uma verdade oculta. Uma alegoria não mostra as coisas como elas são de fato, mas possibilita outra versão das coisas como elas foram ou podem ser.

Para entender o Barroco, Benjamin o critica estilisticamente e tece uma filosofia acerca da linguagem e da história a partir dessa perspectiva; também destaca a alegoria como categoria estética, pois entende que somente ela seja de fato capaz de compreender adequadamente a atualidade dos fenômenos históricos. Para o Autor, o símbolo não dá conta disso. Benjamin (p. 173) observa que “a alegoria não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita”. Por sua vez, o conceito simplista de símbolo definido pelo Romantismo, que buscava chegar “ao conhecimento do absoluto”, está ligado, segundo o Autor (p. 169), à esfera teológica, do símbolo como uma simples relação entre manifestação e essência. Desse modo, “por falta de rigor dialético, esse conceito perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo” (p. 173).

Walter Benjamin busca pressupostos para compor sua teoria do saber alegórico em Friedrich Creuzer, cuja reflexão sobre o simbolismo tem grande relevância para o entendimento do alegórico. Creuzer destaca, em sua análise, a essência do símbolo em quatro momentos que o distanciam da alegoria: o momentâneo, o total, o insondável da sua origem e o necessário. No símbolo existe uma totalidade momentânea, seu “conceito baixa no mundo físico e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, de forma imediata”. Em outras palavras, o símbolo é a própria “ideia em sua forma sensível, corpórea”. A alegoria, em contrapartida, seria apenas um “conceito geral ou ideia que dela (permaneceria) distinta” (p. 175). A alegoria consiste, para Creuzer, em uma substituição da significação e, por isso, o elemento momentâneo existente no símbolo não apareceria nela, o que resulta no símbolo como ser e a alegoria como significante.

Para Benjamin:

A medida de tempo da experiência do símbolo é o instante místico, no qual o símbolo absorve o sentido no âmago mais oculto, por assim dizer na floresta, da sua interioridade. Por seu lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural e a significação não tem nada da autossuficiência indiferente que encontramos na intenção, aparentemente afim, do signo (BENJAMIN, 2013, p. 176).

Na verdadeira obra de arte, destaca Benjamin (p. 192, 193), “o prazer sabe tornar-se fugaz, viver o instante, desvanecer-se, renovar-se”, buscando de todas as formas a duração e o eterno, assim como é imposto pela perspectiva alegórica. Leitores são seduzidos por leituras libertadoras, as quais, aos poucos, tornaram-se pesadas por não possuírem a leveza do secreto presente na alegoria. A difusão dessas obras não alcança a posteridade e resulta em críticas, pois seu brilho é passageiro. Para Benjamin (p.193), “o que perdura é o raro pormenor das referências alegóricas: um objeto do saber, alojado nas construções planejadas das ruínas”.

É nessas ruínas, nos pormenores, que está a carga histórica, que é transformada em conteúdo pelos críticos filosóficos e existe em toda a obra significativa. A beleza da obra desaparece, mas se transforma renascendo em ruínas. “Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram, como uma paisagem de ruínas, essas formas da obra de arte redimida” (p. 194).

Cabe destacar que muitas das características barrocas da alegoria permanecem na atualidade. O mundo contemporâneo apresenta traços que foram herdados do período barroco, como a transitoriedade, a incompletude, a ambiguidade de sentido e a morte. Essas características estão no romance moderno. O romance é definido por Benjamin como gênero mais próximo ao épico, pois se baseia na memória. Em *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, com suas alegorias, como o moinho de vento e o medo de Dom Quixote ao vislumbrá-lo, Cervantes mostra o mundo do herói e apresenta o contexto histórico de sua época, obra que pode ser considerada o primeiro exemplo de romance alegórico.

No romance alegórico, as características do romance moderno e da alegoria se unem ao serem construídos a partir de fragmentos da história, gerando no leitor a sensação de incompletude, de transitoriedade e de necessidade de decifração. No entanto, seus personagens remetem a pessoas reais que vivem em um mundo semelhante ao do leitor. Assim, o surgimento do romance como gênero textual se relaciona com a alegoria, que, com a modernidade, ganha nova configuração.

5.2 A RECEPÇÃO AOS ROMANCES ALEGÓRICOS

Com base no conteúdo coletado pela pesquisa quantitativa acerca das abordagens aos romances alegóricos de José Saramago, a pesquisa qualitativa traz como objeto de análise o percentual de 30% do total de artigos encontrados para cada romance conforme a época de sua publicação (Figura 3).

5.2.1 Ensaio sobre a cegueira e a inauguração de uma nova fase do escritor

“Em terra de cego quem tem um olho é rei”
Provérbio popular

Ensaio sobre a cegueira é o romance que inaugura a segunda fase narrativa do Autor. Para Saramago (2013a, p. 34), o livro é “uma tentativa de entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos, é uma tentativa de nos perguntarmos o quê e quem somos”. Foi lançado em Portugal e no Brasil no ano de 1995³⁷, conquistando, nesse ano, o Prêmio Camões de melhor livro. Além disso, houve seis edições e o total de 94.000 exemplares vendidos até o ano de 1999. Atualmente, encontra-se na 23ª edição. Entre os anos de 1995 e 2005, no Brasil, sete acadêmicos apresentaram dez estudos sobre *Ensaio sobre a cegueira*. Destes, três serão analisados.

Raquel de Sousa Ribeiro, da Universidade de São Paulo (USP), publica, em 1998, o artigo *Ensaio sobre a cegueira ou de Bruegel e Seurat* como parte do livro *Saramago segundo terceiros*, organizado por Lílian Lopondo. Raquel Ribeiro é uma estudiosa da obra saramaguiana e possui quatro artigos publicados sobre o livro aqui abordado e dezessete outros sobre a obra do Autor³⁸. O artigo é dividido em nove partes, a primeira apresenta as obras dos pintores Pieter Bruegel e Georges-Pierre Seurat, as quais a autora retoma em sua análise, e as demais tratam da análise do

³⁷ Ensaio sobre a cegueira foi lançado em 1995 em Portugal pela Editorial Caminho e no Brasil pela Companhia das Letras. Em 1996, em Portugal, o livro teve uma edição publicada pelo Círculo dos Leitores.

³⁸ Todos os estudos dos autores acerca da obra de José Saramago estão referenciados separadamente na lista de referências.

livro de José Saramago. A autora inicia seu texto definindo o tipo de cegueira descrito pelo Autor em seu livro:

A cegueira, tal como se apresenta nesta obra de José Saramago, é a perda da imagem do Real. Neste sentido, a obra, alegoricamente, sugere a perda das imagens oferecidas pelas diferentes formas de conhecimento, uma vez que, como diz o autor da nossa epígrafe, algumas das mais significativas expressões do modo de ser, pensar e agir da nossa época estão “mortas” ou, pelo menos, sob suspeita (RIBEIRO, 1998, p. 145).

A epígrafe a que Ribeiro se refere é de Neil Smith e diz que “o iluminismo está morto, o movimento da classe trabalhadora está morto e o autor também não se sente muito bem”. A definição de cegueira elaborada pela autora e a epígrafe utilizada são importantes para o entendimento da análise que ela faz de *Ensaio sobre a cegueira* e também das comparações efetuadas no artigo.

Para Ribeiro, o homem contemporâneo, assim como o autor na epígrafe, não está bem, não consegue observar a realidade e, por isso, volta-se para a autoanálise, tendo em vista que as imagens ou as representações do que é real nessa época estão sofrendo revisões e é necessário avaliá-las. Esse não conseguir enxergar aparece em Saramago como uma cegueira não usual, a “cegueira branca”. Ribeiro antecipa que:

A persistência da luz, nos cegos desta obra, sugere que também persiste a razão enquanto possibilidade. Este fato apresenta-se como garantia de que a visão, a “imagem” perdida ou suspensa, aqui, será recuperada em termos mais justos, ao final da busca encetada (RIBEIRO, 1998, p. 146).

É importante salientar que a imagem será recuperada, mas não da forma como era antes, pois esses cegos serão diferentes, vivenciaram situações nas quais a dependência do outro, o cooperativismo, o respeito e a necessidade de ser solidários alteram suas visões de mundo e de si próprios. Ribeiro (1998, p. 147) conclui que “a nova imagem nasce de uma revisão que procura ser extensiva a tudo”, aos indivíduos, à cidade e aos governos. Assim:

Recupera-se o que durante anos de razão, de conhecimento, de simulacros, de imagens acumuladas, esteve oculto, submerso no inconsciente, sem a

consideração que merecia ou mesmo desconsiderado, mas que nem sempre o foi. A nova imagem, portanto, recupera o mais remoto: a sensibilidade e a consciência da importância do outro, da importância do existir em comunidade, da solidariedade e da mútua cooperação (RIBEIRO, 1998, p. 147).

A crítica compara alguns aspectos de *Ensaio sobre a cegueira* com obras dos dois pintores já citados, Bruegel e Seurat. As épocas em que esses artistas viveram, renascimento e século XIX, respectivamente, foram de significativas mudanças, do nascimento de novas perspectivas humanas ou mudanças de imagens. Bruegel, como informa Ribeiro (1998, p. 148), “realiza uma obra medieval: alegorias, provérbios, parábolas, cegos e doentes em geral, céu e inferno remetem a esse mundo”. A obra *A parábola dos cegos* (Figura 5), de 1568, detalha a queda de um grupo de cegos guiado por um cego músico que, ao cair, dispara o efeito cascata e o mesmo ocorre aos demais.

A pintura parece retratar quadro a quadro o episódio, o que é uma técnica cinematográfica iniciada no século XX, porém utilizada pelo pintor no Renascimento. Ele se baseia no texto do Evangelho de Mateus, capítulo 15, versículo 14, que cita: “Deixai-os, pois são cegos que guiam cegos. Ora, se um cego guia outro cego, ambos cairão no buraco” (BÍBLIA SAGRADA, Mateus, 15:14). O discípulo de Jesus falava da cegueira da fé, e Bruegel retrata a cegueira verdadeira, mas com conotação referente à troca de definições da realidade, das imagens, do processo de queda, mudanças de ideais e composição de uma nova visão ou imagem do real.

Figura 5 – A parábola dos cegos, de Pieter Bruegel



Fonte: <http://virusdaarte.net/pieter-bruegel-o-velho-a-parabola-dos-cegos/>

Já Seurat, em sua obra *Tarde de domingo na Ilha de Grande Jatte* (Figura 6), de 1886, demonstra uma nova técnica de pintura usada pelo artista que buscou inovar seu estilo, o que veio a ser chamado Neoimpressionismo. Sua intenção era mostrar múltiplas perspectivas ao público por meio dessa técnica, era abalá-lo, já que este estava acostumado com pinturas de acabamento perfeito, e o novo quadro de Seurat não era detalhado e pronto. A sociedade da época era convencionalmente conduzida pelas tradições, pelos poderosos e pela falta de perspectivas, como as personagens e a natureza representadas na tela do artista. Essa condução leva à alienação, à falta de visão que interrompe a observação de uma nova consciência humana que estava por ocorrer e era esperada pelos artistas da época. Assim, a pintura de Seurat representa o efeito da saturação da razão.

Figura 6 - Tarde de domingo na Ilha de Grande Jatte, de Georges-Pierre Seurat



Fonte: <http://virusdaarte.net/seurat-tarde-de-domingo-na-grande-jatte/>

A partir da citação de McLuhan e Parker, a crítica propõe acompanhar no livro de Saramago o processo por eles destacado da “arte como antimeio”:

O artista nos proporciona anti-meios os quais nos tornam capazes de perceber o ambiente. Esses recursos antiambientais de percepção necessitam ser renovados constantemente para serem eficazes (MCLUHAN; PARKER apud RIBEIRO, 1998, p. 152, grafia original).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, José Saramago produz o que a autora chama de “choque na realidade”, tendo em vista seu enredo impactante. Para o Autor (SARAMAGO, 2010, p. 296), “esse livro não é parcial, apenas quer olhar a realidade cara a cara”, ou seja, como dizem os autores citados por Ribeiro, o livro renovou a percepção do real e foi eficaz nesse propósito.

Raquel Ribeiro elenca como títulos de seções alguns pares de substantivos na intenção de definir as situações relacionadas ao desenvolvimento das relações entre as personagens após ficarem cegas. Um deles, cegueira e loucura, aborda o medo

como fator motivador da aquisição da cegueira, porque ele obstrui a razão e o controle e, nesse sentido, é loucura. Isso é observado pela fala de duas personagens destacadas pela autora:

O velho da venda preta também atribui a cegueira de todos ao medo:
 “O medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos”.

Do lado de fora do manicômio, no local que se acredita ser a normalidade, da visão, segundo a mesma personagem, o medo também se faz presente inspirando atos nem sempre razoáveis e, nesse aspecto, aproximando os dois lados:

“Quando foi que cegou, Ontem à noite, E já o trouxeram, O medo lá fora é tal que não tarda que comecem a matar as pessoas quando perceberem que elas cegaram, Aqui já liquidaram dez...” (RIBEIRO, 1998, p. 154).

A loucura também está no lugar para onde encaminharam os cegos, o hospício, e com o passar do tempo, muito excessos são praticados entre os doentes, pois, para a crítica, a cegueira se confundia com a loucura:

A cegueira já não se restringia ao plano físico, denotativo. A cegueira atinge assim um sentido mais amplo e estende-se a todos os excessos praticados mesmo por aqueles que habitam o espaço da normalidade e que se afastam da razão ou a utilizam em excesso (RIBEIRO, 1998, p. 155).

No mundo “normal”, a razão cegou o homem que pensava que tudo era permitido a ele e esqueceu dos próprios limites, pois, mesmo vendo, não enxergava, de fato. A alegoria da cegueira apresentada por Saramago mostra que é preciso cegar ou enlouquecer para depois ver corretamente, mas que não são todos que se revelam sensíveis e capazes desse novo olhar.

Um segundo par de substantivos escolhidos por Ribeiro é cegueira e degradação, pois, assim como a cegueira leva à loucura, também leva à degradação, principalmente a que é sentida pelos moradores do hospício, que vivenciaram cenas de violência e morte. A autora também delega ao medo o maior motivo para a degradação da existência entre os cegos:

O medo, inadmissível num contexto de absolutização da razão, é o grande indutor de tudo isso. Pode até ser percebido por quem age sob efeito ou por alguém envolvido com ele. Mas será problema de consciência individual, nunca admitido no plano social até por proteção, num mundo em que não há lugar para compreender, ou capacidade para controlar este tipo de coisa (RIBEIRO, 1988, p. 162).

O medo, portanto, está relacionado a ações dos cegos e dos militares, estes com o medo da contaminação, e aqueles com o medo advindo da insegurança de não ver, de se sentirem vulneráveis a agressões, a maldades e à morte.

A degradação da vida no hospício manifesta-se, assim, no crescente número de mortes desnecessárias e sem justificativa objetiva. Outra forma de sua manifestação é no tipo de vida que gradativamente se impõe, quer no que se refere ao suprimento de alimentos, quer no que se refere às condições de higiene (RIBEIRO, 1998, p. 164).

Com a cegueira já atingido a todos, a degradação também ocorre no exterior do hospício e leva à violência desmedida por parte de uma sociedade que perdeu o sentido relativista da razão. Neste aspecto, Ribeiro retoma a imagem do quadro de Bruegel, *Parábola dos cegos* (Figura 5), e compara o tratamento dado aos doentes na sociedade medieval ao da sociedade do livro. Na gravura, a falta de consideração com os doentes sugere que os considerados normais possuem mais lucidez e luz do que os cegos. Em *Ensaio sobre a cegueira*, segundo a crítica:

A sociedade contemporânea aproxima-se da retratada por Bruegel e sofre as mesmas críticas. A mulher do médico diz que sua segunda declaração seria “Abramos os olhos”. Na situação em que se encontram parece paradoxal, mas não deixa de fazer sentido na ambiguidade e no caráter insólito que a cegueira assume na obra. Os cegos podem ver, têm a luz, a lucidez que os considerados normais já não possuem, entregues à alienação, à coisificação, à razão absolutizada (RIBEIRO, 1998, p. 167).

Abrir os olhos, como quer a mulher do médico, seria enxergar para além dos automatismos sociais na intenção de encontrar a consciência fundadora de uma nova ordem.

O terceiro par de substantivos escolhidos por Ribeiro é visão e organização. Novamente, a estudiosa compara a gravura de Bruegel com o livro de Saramago, no entanto, compara a situação exterior ao manicômio, a anterior à cegueira e a do início do surto, quando o mais fácil foi a opção de isolar os cegos. A cidade, nesse momento, se mostra uma metrópole comum, com a agitação normal das grandes cidades e seu caos aparentemente controlado. A escolha dos governantes foi exatamente esconder o que significava o problema e manter a ordem aparente das coisas.

Isolando os cegos, o sistema pretende manter a sanidade e a ordem do lado de fora do hospício. Na medida em que os que vão cegando vão sendo isolados, o mundo lá fora do hospício vai-se mantendo organizado e a vida normal, ainda que aparentemente (RIBEIRO, 1998, p. 172).

A cidade retratada por Saramago, no entanto, passa suas características básicas para dentro do manicômio, o lugar desorganizado da cegueira. Renato Cordeiro Gomes, autor que teve um de seus estudos analisado no capítulo quatro desta tese, esclarece sobre a representação da cidade na ficção:

Percebe-se, hoje, que a cidade para ser cenário da narrativa não necessita de presença encorpada. Sua ausência deixa, entretanto, todas as suas marcas: a violência, a solidão, a ausência de valores morais, a exacerbação do sexo, nenhum traço de humanismo, a perda da *philia*, da cidade compartilhada; enfim, são corroídos os traços que poderiam indicar uma identidade forte, traços que se tornam débeis, rarefeitos (GOMES, 2009, p. 27).

As marcas da cidade, destacadas por Gomes, são observadas no hospício, e, assim como há um plano de fundo com a cidade organizada e com a visão, há como plano principal o caos e a cegueira do manicômio. A obra de Bruegel (Figura 5) apresenta o mesmo contraste: um grupo de cegos conduzidos por outro cego, o qual passa a cair no caminho tortuoso que trilha sob um plano de fundo harmonioso e organizado.

Já o quadro de Searat (Figura 6), ao ser observado de longe, mostra uma realidade que, vislumbrada de perto, não é nítida, mas sintetiza fielmente como o homem e a civilização se encontram sendo moldados pela ciência. Desse modo, é a reificação que caracteriza o homem contemporâneo. Em *Ensaio sobre a cegueira*, “as personagens recuperam a visão, a imagem, mas não sabemos como é essa imagem, sabemos que depois da experiência vivida nada pode ser igual, nenhuma imagem pode ser igual” (RIBEIRO, 1998, p. 192).

A partir das obras dos dois pintores, as quais estão relacionadas ao livro de Saramago, Ribeiro (1998, p. 195) conclui que “o autor nos leva à ideia de que se trata da representação de situações simbólicas da história da humanidade, do conhecimento que ela tem da realidade e da superação das situações de crise”. Ainda, por ser apresentada também como um mal do espírito, a cegueira é para o homem a

consciência sobre si, sobre seus limites em relação à natureza e ao conhecimento sobre ela. Assim, para Raquel Ribeiro:

Visões e cegueiras sucedem-se na experiência individual e coletiva, na história do indivíduo como na do homem, na história da relação do homem com a natureza ou com as naturezas. O percurso das personagens e das suas cegueiras remete-nos a esta cegueira instalada pelo conhecimento, pelo domínio e à busca de superação, de recuperação da visão pelo homem nos diferentes estágios da civilização, da história (RIBEIRO, 1998, p. 197).

A autora salienta que o homem contemporâneo está cego e que esta é uma situação que pode persistir ou retornar infinitamente. O desconhecimento e a falta de luz podem ser uma marca dos tempos modernos. Por meio da leitura realizada acerca de *Ensaio sobre a cegueira*, a estudiosa teve suas expectativas iniciais alcançadas positivamente, tendo em vista que conseguiu preencher os espaços que a narrativa apresenta com suas reflexões. Ribeiro realizou sua análise três anos após o lançamento do livro, em 1995, sendo uma das primeiras críticas a publicar estudo sobre ele. A escolha por comparar duas pinturas de artistas de épocas distintas auxiliou-a em suas análises. As referências a obras de arte nas narrativas de Saramago não são novidade para Ribeiro, nem mesmo para críticos saramaguianos, sendo que em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, por exemplo, o Autor inicia seu texto descrevendo o quadro *Crucifixion*, de Alberto Dürer. A crítica encontrou, portanto, nas imagens dos artistas, o caminho para uma descrição analítica profunda do livro de Saramago, concretizando o processo entre o leitor e a obra.

Em 1999, Horácio Costa, atualmente da Universidade de São Paulo (USP), publicou *Alegorias da desconstrução urbana: The memoirs of a survivor, de Doris Lessing, e Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago* para o livro *José Saramago: uma homenagem*, organizado por Beatriz Berrini. O autor é um grande estudioso da obra de Saramago e contribuiu para a recepção ao Autor com 23 publicações, entre artigos e livros. O artigo elencado para estudo trata de dois romances e analisa a representação da cidade na narrativa ficcional. Renato Cordeiro Gomes observa, sobre esse tema na literatura, que:

Os condicionamentos sociais, políticos, econômicos e culturais historicizam o fenômeno urbano. Assim, sob o signo da mudança identificado ao progresso

e atrelado ao novo, alteram-se não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas (GOMES, 2009, p. 23).

Para Costa, a experiência urbana ultrapassa o narrado, e a cidade passa a ser parte fundamental no relato:

A cidade funciona como um plano de fundo que é por assim dizer ductilizado pelas histórias que nele se desenrolam, sempre moldando-se ao caráter e aos avatares dos personagens que com eles interagem – o que em si, diga-se de passagem, constitui um lineamento (ou um “foco”, como era de praxe referir-se a isto) narrativo privilegiado do relato (COSTA, 1999, p. 129).

O que une os dois romances analisados pelo autor é o fato de ambos terem protagonistas fortes e sobreviventes dos acontecimentos distópicos narrados pelos livros³⁹. Antecipando a análise de *Ensaio sobre a cegueira*, Costa busca em textos anteriores os presságios deixados por Saramago para a escrita do romance, e é nas crônicas, na poesia e, principalmente, nos contos que ele os encontra. Em uma entrevista⁴⁰, Saramago diz que seu livro é “um eco, amplificado neste caso, do livro de contos *Objeto quase*”⁴¹. Costa também observa a semelhança entre os livros e destaca um conto de *Objeto quase* com a mesma temática histórica existente no romance de Doris Lessing: o embargo do petróleo dos anos 1970. O conto *O embargo* trata do homem preso ao sistema capitalista, servindo como objeto da sociedade de

³⁹ *The memoirs of a survivor* é um romance sombrio e visionário ambientado em um futuro não tão distante, em que homens, mulheres e até mesmo crianças lutam para sobreviver em um mundo que, rapidamente, desmorona. Lessing caracteriza seu livro como “uma tentativa de produzir uma autobiografia”, mas se trata também de uma fábula, um conto mágico que descreve a atmosfera pesada de emoções que vem pairando de alguns anos para cá, numa época em que a barbárie é a norma e cada um de nós deve lutar para sobreviver. De sua janela, a narradora observa as coisas desmoronando; vê bandos em movimento vendo o passado em busca de segurança, de abrigo, da boa vida que está sempre em outro lugar, longe da anarquia da cidade que se esvazia - cidade cujas pessoas se juntam em tribos para se defenderem e as plantas e os animais tomam posse das ruas e casas já desertas. Ela também protege uma criança chamada Emily, que foi deixada a ela por um estranho que disse: “Cuide dela, ela é sua responsabilidade”, e desapareceu. Disponível em: <<http://www.dorislessing.org/thememoirs.html>>. Acesso em: 15 mar. 2019. Tradução livre.

⁴⁰ SUKMAN, Hugo Consciência às cegas. O Globo, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1995. Entrevista. In: SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago*. AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁴¹ *Objeto quase* é uma coletânea de seis histórias breves (contos) publicado pela primeira vez em 1978.

consumo. Na cidade, um motorista de táxi é costurado literalmente ao assento do carro por seu automóvel, que o retém até que a gasolina acabe em sua ânsia de bebê-la. Para Horácio Costa:

As cenas de aviltamento do sujeito-feito-objeto de seu objeto, chocantes – por exemplo, incapaz de libertar-se do assento do carro, o servo-chofer defeca e urina sobre si mesmo –, antecedem muitas das descritas, com a mesma finalidade patética, em o *Ensaio sobre a cegueira* (COSTA, 1999, p. 140).

No conto, a desconstrução da cidade se dá pelo fato de o chofer morrer no meio da natureza, no campo, quando acaba, enfim, a gasolina do carro. Já no conto *Coisas*, do mesmo livro, os objetos, antes inanimados, rebelam-se e passam a desaparecer misteriosamente, a atacar os cidadãos e tornam-se, assim, inimigos públicos. Fora da cidade, nas colinas, um novo grupo de humanos surge como transfiguração dos objetos sumidos, mas sem marca de “lugar social hierárquico” gravada na palma da mão, como ocorria com a população anterior da cidade. Esse grupo promete nunca mais colocar os homens no lugar das coisas, ou objeto-quase, como o título do livro de contos de Saramago sugere. Ocorre, como define o autor (1999, p. 141, grafia original), o uso de três conceitos pelo ficcionista, “a des-objetualização, a re-subjetivização e a liberação” para compor a rebelião dos objetos. Para Costa:

O jogo com o estatuto da verossimilhança, como sabemos, é fundamental para o desenvolvimento do fantástico. Justamente, esta a pedra de toque que Saramago, recuperando os seus acertos em *Coisas* (e, em menor medida, em *Embargo*), aprofunda em *Ensaio sobre a cegueira* (COSTA, 1999, p. 141).

A desconstrução da cidade aparece nos dois contos analisados pelo autor. No romance, o espaço urbano também ocupa papel alegorizador, uma vez que a população é acometida por uma estranha cegueira, uma “cegueira branca”, na qual todos passam a ver uma nuvem pálida ao invés de escuridão. Horácio Costa ressalta o estado putrefato em que a cidade está quando todos se encontram cegos, menos a mulher do médico, e também a “natureza eminentemente escatológica” dos homens, mencionada por Saramago ao rever as atitudes das personagens durante e depois da cegueira. Em sua análise de *Ensaio sobre a cegueira*, o autor retoma o mito da

cegueira e sua simbologia representada às avessas no romance. Costa (1999, p. 143) contrasta o exemplo de Homero e Tirésias⁴², que experimentaram as trevas da cegueira e foram contemplados com resultados melhores em suas altas missões, com o contrário que ocorreu na ficção de Saramago, quando o “mal-branco empurra toda a coletividade a viver entregue à podridão e na mais completa ‘economia’ escatológica”.

Para o estudioso (1999, p. 143), na concepção de José Saramago, a união do inverossímil e do fantástico é fundamental, pois são “esses dois elementos os mais importantes pilares sobre os quais se assenta o romance”, além de outro ponto de apoio, que é o uso “imagético, dramático e constante” da cidade. A descrição da desconstrução da cidade feita pela narrativa de Saramago sucede da mesma forma que a descrição da cegueira, minuciosamente. Assim como a cegueira subjuga as personagens, também o faz com a cidade, que sofre a degradação contínua advinda da falta de visão de seus habitantes. A alegoria presente na imagem da cidade proposta pelo narrador define o “papel singular do espaço urbano na ficção de José Saramago”, pois a putrefação em que se encontra está relacionada com a falta de humanidade vivenciada pelo grupo de personagens. A cidade, conclui Costa:

Representa o teatro do poder e configura, simbolicamente, em seu ordenamento, o lugar de exercício do *logos*, caracteristicamente masculino, que o engendra. Contrastando com isso, a desconstrução da cidade nos romances que estudamos fornece o contraponto necessário e simbólico para que a fortaleza da clarividência do elemento feminino, e a serviço de um coletivo, possa dar-se (COSTA, 1999, p. 146).

Assim, a visão da esposa do médico, por ser real, mantém a ordem e restaura tudo o que está à sua volta, é o contrário da desumanização que a cegueira trouxe, é a esperança e é também “um ver sem alienação, um ver absoluto, em contraste com

⁴² Homero foi o primeiro grande poeta grego que teria vivido há cerca de 3500 anos, consagrou o gênero épico com as suas grandiosas obras: *A Ilíada* e *a Odisseia*. Nada se sabe seguramente da sua existência; mas a crítica moderna inclina-se a crer que ele teria vivido no século VIII a.C., embora sem poder indicar onde nasceu nem confirmar a sua pobreza, cegueira e afã de viajante, caracteres que tradicionalmente lhe têm sido atribuídos. A sua atividade literária baseia-se nas tradições orais, transmitidas de geração em geração, sobre as expedições gregas a Tróia (no Noroeste da Ásia Menor). Tirésias é uma personagem da mitologia grega, um profeta cego de Tebas famoso por suas previsões e por ter passado sete anos transformado em mulher. Era filho de Everes e da ninfa Caricléia (ou Chariclo). Segundo uma das versões do seu mito, ficou cego por ter visto a deusa Atena banhando-se nua em uma fonte. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

a cegueira do médico, numa contraposição entre a ordem masculina enceguecedora e a feminina reveladora” (COSTA, 1999, p. 147).

Horácio Costa coteja os dois romances citados e aponta neles duas personagens femininas fortes que mantiveram a visão, cada uma de uma forma, e a desconstrução da cidade como paradigma de uma época de desumanização. A leitura feita pelo crítico mostra que suas expectativas iniciais em relação ao romance foram atingidas. Por ser um pesquisador da obra saramaguiana e, principalmente, da trajetória inicial do Autor, o que chama de período formativo⁴³, pôde traçar e elencar pré-textos que, mais tarde, viriam a compor seus romances, o que ocorre com vários deles. Em *A jangada de pedra*, por exemplo, de 1986, o tema foi destacado anteriormente em crônicas escritas entre os anos de 1967 e 1968 e compiladas no livro *Deste mundo e de outro*; ou *Memorial do convento*, de 1982, que trata de questões analisadas no mesmo livro de crônicas.

O autor escreveu o ensaio para um livro organizado por Beatriz Berrini em homenagem a Saramago, como já mencionado. Suas análises não se aprofundam nesse estudo, tendo em vista que aborda vários autores cujas obras são exemplos de enredo que focalizam a cidade, além de realizar comparações entre *Ensaio sobre a cegueira* e outros livros ou personagens, como ocorreu com Homero e o mito de Tirésias, e as personagens femininas e protagonistas das ficções abordadas. As questões que Costa levantou atinentes à referencialidade interna da obra de Saramago foram respondidas pela análise dos dois contos de *Objeto quase*. E, apesar da leitura abordar um espectro maior do inicialmente pretendido, o horizonte de expectativas do autor foi contemplado.

Ermelinda Ferreira, professora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), publica *Ensaio sobre a cegueira: Bruegel, Baudelaire, Wells e Saramago*, na Revista do Centro de Estudos Portugueses (CESP), da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2002. A crítica estuda autores portugueses e contribui com a recepção a Saramago com mais um artigo no Brasil e outro em Portugal. Nesse artigo, a autora analisa a cegueira enquanto alegoria em quatro obras de linguagens diferentes, a poesia *Les Aveugles*, de Charles Baudelaire; a pintura *A parábola dos cegos*, de Pieter Bruegel, estudada por Raquel Ribeiro e já destacada neste capítulo;

⁴³ Ver COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editora Caminho, 1997.

o conto *O país dos cegos*, de H. G. Wells; e o romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago.

Além disso, ela estuda a relação entre a pintura e a literatura e como essa se dá na modernidade, pois é fato incontestável que muitos autores se baseiam em obras de arte para compor seus textos, sejam eles poesias ou romances, ou pintores que buscam em textos literários a inspiração para pintar um quadro, o que eterniza essa relação. Bakhtin (2015, p. 27) lembra que “o romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual”. Ferreira se baseia em Jacques Derrida para afirmar que Baudelaire teria escrito sua poesia a partir do quadro de Bruegel e defende que José Saramago “parece dever algo de sua atração pelas artes plásticas ao pensamento de Charles Baudelaire e à pintura de Pieter Bruegel – cujas obras, aliás, são frequentemente citadas em seus livros”⁴⁴. Para a autora, Saramago, em *Ensaio sobre a cegueira*:

Trata do papel social da arte, discutindo estes assuntos às vésperas do fim do milênio e mostrando as contradições que persistiram ao longo do século. Assim, no mundo de que fala Saramago, conquistas da razão e da ciência até pouco tempo inimagináveis convivem com situações do mais puro obscurantismo social, a tecnologia avança lado a lado com misticismos e fanatismos de toda sorte, que aparecem para compensar a ganância e a abstinência moral características da época, contra as quais se insurge o autor (FERREIRA, 2002, p. 185).

Essas características temporais fazem crescer a incapacidade de ver, de analisar e de raciocinar.

⁴⁴ Em *Ensaio sobre a cegueira*, encontra-se a referência ao quadro *A parábola dos cegos*: “O pior é que as famílias, sobretudo as menos numerosas, rapidamente se tornaram em famílias completas de cegos, deixando portanto de haver quem os pudesse guiar e guardar, e deles proteger a comunidade de vizinhos com boa vista, e estava claro que não podiam esses cegos, por muito pai, mãe e filho que fossem, cuidar uns dos outros, ou teria de suceder-lhes o mesmo que aos cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo” (SARAMAGO, 1995, p. 125).

Conforme Ferreira, o Autor evoca também o conto de H. G. Wells, intitulado *The country of the blind*⁴⁵, no qual a capacidade de ver deixa de representar a razão:

Talvez motivado pela contradição de um tempo no qual luzes de néon roubam definitivamente a aura às produções humanas, Saramago fala com amargura de um final de século onde a visão deixa de ser metáfora da razão e onde os visionários, como o protagonista da utopia de Wells, não têm nenhum lugar (FERREIRA, 2002, p. 188).

Assim como Raquel Ribeiro, a autora destaca o medo como companheiro da mulher do médico, por ser a única a enxergar, em meio ao caos instalado no manicômio, para onde foram levados os acometidos pela cegueira. No poema de Charles Baudelaire, *Les Aveugles*, o poeta francês descreve os cegos sempre olhando para o céu, com a intenção de olhar para o infinito, o que contrasta com a postura da personagem principal de Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*, aquela que enxerga, no entanto olha somente para o chão.

Os cegos⁴⁶

Contemple-os, ó minha alma; eles são pavorosos!
 Iguais aos manequins, grotescos, singulares,
 Sonâmbulos talvez, terríveis aos olhares,
 Lançando não sei onde os globos tenebrosos.
 Suas pupilas, onde ardeu a luz divina,
 Como se olhassem a distância, estão fincadas
 No céu; e não se vê jamais sobre as calçadas

⁴⁵ No conto, um aventureiro se perde nas montanhas geladas ao redor de Quito (Equador). Sozinho na natureza selvagem, ele chega por acaso a um lugar lendário, conhecido como O País dos Cegos. Lá ninguém tem visão. Por centenas de anos, o povo desse pequeno vilarejo aprendeu a viver afastado de toda a civilização, sem enxergar absolutamente nada. Isso provocou uma transformação geral na percepção de todos, e os moradores resignificaram o mundo ao redor conforme sua realidade. Novas crenças surgiram, os outros sentidos ficaram mais aguçados, e algumas palavras perderam totalmente seu significado. O que significa “ver”, “olhar”, “observar” e qualquer outra palavra ou descrição de algo relacionado ao ato de ver para quem, por gerações e gerações, tem a cegueira como a única realidade existente e possível? O conto mostra com primazia o impacto e as dificuldades de relacionamento entre o montanhista perdido e a população local. O montanhista tenta explicar para a população que o mundo não é o que eles pensam que é, e a população considera o montanhista como alguém louco ou doente. Disponível em: <<https://nerdgeekfeelings.com/livro-o-pais-dos-cegos-e-outras-historias-de-h-g-wells>>. Acesso em 10 maio 2019.

⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Se um deles a sonhar sua cabeça inclina.
 Cruzam assim o eterno escuro que os invade,
 Esse irmão do silêncio infinito. Ó cidade!
 Enquanto em torno cantas, ris e uivas ao léu,
 Nos braços de um prazer que tangencia o espasmo,
 Olha! Também me arrasto! e, mais do que eles pasmo,
 Digo: que buscam estes cegos ver no Céu?

Ferreira entende que a mulher do médico “olha insistentemente para o chão como convém a um guia cômico de sua responsabilidade”, elemento que se constitui contraditório e mostra que Saramago foge da resposta à questão levantada por Baudelaire no último verso do poema. Também revela o contraste entre os cegos do poeta, que olham para o céu, e a vidente do romance de Saramago, que olha para o chão.

Ao olhar para o chão, a mulher do médico, contudo, não se perde em pensamentos nem em divagações, mas em decisões práticas e objetivas, que não ocultam um inconfessável medo da responsabilidade de ser – ou, talvez, a secreta dúvida de não ser, que o romance também não confessa – a única vidente do grupo (FERREIRA, 2002, p. 189).

Apesar de ser a única a ver, a personagem acaba por escravizar os cegos que estão sob seus cuidados, não permite que eles atuem com liberdade em sua nova condição, não deixa que reavaliem sua visão de mundo, nem mesmo que a alterassem. Assim, ela também se autoescraviza na mesma situação dos cegos, pois não quer enxergar a nova realidade na qual se encontra.

A contradição sobre a utilidade da visão, aparentemente tão evidente ao longo da história, insinua-se em observações desse tipo, sugerindo que o temor desta mulher é menos o de perder a visão em si do que um referencial racional comum – uma ideia de mundo – até então partilhado com o seu grupo (FERREIRA, 2002, p. 189).

A autora observa que é por isso que a protagonista do romance de Saramago mostra ao leitor somente as mazelas e os horrores bárbaros ocorridos entre os cegos,

pois estando presa em seu mundo pode vir a ficar indiferente ao que ocorre fora dos portões do manicômio. Por esse motivo, que olhar para o céu deixou de significar procurar novos horizontes ou encontrar entendimento para as questões existenciais suas e, ao mesmo tempo, de todos, e passou a ser somente a visão de um céu encoberto, que nada mostra.

O seu olhar, sinônimo da razão, não consegue ser metáfora de mais nada. Privado da vontade imaginativa, a percepção essencialmente racional desta mulher acaba por revelar tudo o que a razão disfarça através de seus inteligentes mecanismos ilusionistas: todo o jogo de interesses, de poder, de autodefesa, de domínio e de medo que faz de toda visão de mundo, sobretudo a que se tem como natural, própria do olhar inocente, uma visão construída, uma visão ideológica (FERREIRA, 2002, p. 190).

Ferreira retoma o conto de Wells e compara seus argumentos aos de Saramago quanto à visão/cegueira. Diferente do autor de *Ensaio sobre a cegueira*, Wells não liga a visão à razão e, em seu conto, as personagens usam outros sentidos para organizar uma nova sociedade, com novos rituais e linguagem adaptada à falta de visão. Semelhante ao romance de Saramago, no conto de Wells, há também uma personagem que vê e considera natural ser o rei em terra de cegos e quer, por isso, dominá-los, no entanto, vive a olhar o céu para descrevê-lo ao grupo que vive na montanha. A autora destaca a atitude ambiciosa dessa personagem:

Desde o início percebe-se a franqueza do protagonista Nunez: ele quer dominar, sabe da sua ambição e se crê merecedor de um reinado, já que possui uma vantagem sobre os demais. Outra diferença marcante reside na sua atitude: está sempre olhando para o céu, mostrando a todos, indiscriminadamente, que vê e o que vê, e o que vê é invariavelmente belo e inspirador, mesmo para os cegos que não acreditam e não podem compreender o seu discurso (FERREIRA, 2002, p. 192).

Wells tenta responder à questão de Baudelaire propondo que os cegos olham para o céu à procura de algo que ofereça segurança e uma esperança condizente com as expectativas e possibilidades, ou seja, uma adaptação à realidade. Segundo Ferreira, as personagens de Saramago e de Wells:

Estão ambos, ao final do romance e do conto, em posições semelhantes, contemplando à distância os seus respectivos mundos: uma desejando desesperadamente voltar, o outro desejando desesperadamente escapar, e pelo mesmo motivo: o medo de perder o que consideram o bem mais precioso – a capacidade de ver (FERREIRA, 2002, p. 193).

Para a pesquisadora (2002, p. 195), as respostas que os textos de Saramago e de Wells dariam à pergunta de Baudelaire sobre o que estariam procurando os cegos ao olhar para o céu seriam distintas: Saramago diria que os cegos procuram o fim do mundo, já que a visão representa a razão; Wells diria que “procuram uma adequação coletiva, feliz e simplória, ou uma inspiração solitária, pessoal e temerária, aos limites de suas percepções e de seus desejos de intervenção na realidade”. Os dois autores tratam de um mundo no qual seria impossível viver, o caótico como o de Saramago e o utópico como o de Wells. Em *Ensaio sobre a cegueira*, os anteriormente cegos continuarão sem enxergar porque não conseguem criar um espaço, mesmo que ilusório, para corrigir sua melancolia e a saudade de algo não vivido e almejado. Já no conto de Wells, os cegos não admitem olhar além de sua capacidade de percepção e aceitam o paraíso artificial no qual vivem uma falsa vida.

As abordagens dos autores remetem às palavras de Jauss (1994, p. 19) expressas na epígrafe deste capítulo, quando define que a arte “torna-se, pois, o meio de destruição, pelo “estranhamento”, do automatismo da percepção cotidiana”, pois leva o leitor a criticar a visão imposta para um mundo por vezes simulado.

Ferreira teve suas expectativas iniciais alcançadas pela leitura e cotejo dos três textos abordados, um conto, uma poesia e um romance, assim como com a pintura de Bruegel. A autora encontrou os elementos que os ligam em sua intertextualidade e soube identificá-los na análise e inferências que realizou para preencher os vazios deixados pelos autores, atualizando os textos sob um efeito positivo para a crítica, pois ela encontrou as respostas que desejava para perguntas pertinentes advindas da leitura.

O tema central visão/cegueira encontrado nesses textos foi abordado pela leitora de forma eficiente, o que concretiza o vínculo entre o autor e o leitor e renova a literatura, além de confirmar a qualidade estética de uma obra. Para Jauss, a relação entre o leitor e a literatura possui implicações tanto estéticas quanto históricas. Cabe enfatizar que:

A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética (JAUSS, 1994, p. 23).

Para a segunda fase narrativa de José Saramago, é importante salientar que as críticas acadêmicas tendem a ser intertextuais e abordam vários tipos de textos ou outras formas de expressão, como a pintura. Essa transformação analítica entre as fases narrativas do Autor pode ocorrer em função dos vários estudos publicados acerca de sua obra após o Nobel e também pelo destaque que ele ganhou na Academia brasileira por essa razão. Além disso, os romances alegóricos são também plenos de intertextualidades que levam o leitor/crítico a buscar evidenciá-las.

Entre os anos de 2006 e 2015, o livro *Ensaio sobre a cegueira* foi tema de 27 artigos publicados por 30 críticos, sendo que cinco deles foram escritos em duplas. O livro de José Saramago também foi tema de artigos de outras áreas acadêmicas, como Economia, Direito, Psicologia e Música⁴⁷. Para este estudo, são analisados três artigos escolhidos em razão do tema abordado, tendo em vista que os focos narrativos se repetem, não sendo importante, portanto, a análise de 30% do total dos textos localizados⁴⁸. Em 2006, Shirley de Souza Gomes Carreira, então docente na UNIGRANRIO, publica o artigo *A visualidade cega: o olhar saramaguiano sobre a sociedade contemporânea* na Revista *Niterói*, revista eletrônica da USP. Atualmente, a crítica é professora na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e participou da recepção a Saramago com sua tese de doutorado no ano de 2000 e outros treze artigos no Brasil e no exterior.

A autora inicia sua análise com a epígrafe *Numa obra de arte, o intelecto faz perguntas; não as responde*, frase de Hebbel que remete ao papel do leitor na

⁴⁷ Ver SILVEIRA, Karina Masci. Ensaio sobre cegueira: uma releitura gestáltica da obra de Saramago. *Revista IGT na Rede*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 18, p. 81-103, jan./jun. 2013; FERNANDES, Pedro. Desde o princípio, o feminino como obsessão temática em José Saramago. *Breviário de Filosofia Pública*. Rio de Janeiro, L(E)H, UFF, Número 16, 12/2013, p. 184-192; BONFIM, Vinícius Silva. A responsabilidade de ter “olhos”: o direito na perspectiva do imaginário literário. *Revista CEJ*, Brasília, Ano XIV, n. 48, p. 101-109, jan./mar. 2010; OLIVEIRA, P. L. L. M. G. de; GONÇALVES, Bianca Almeida. A Literatura como fonte para descrição de paisagem sonora. In: 12 SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2006, Londrina. *Anais do XI SPEM e 25 FML*. Londrina: Nextwaydigital, 2006.

⁴⁸ É importante sublinhar que, para esse recorte de tempo, há muitos artigos localizados na internet, no entanto sem referência de publicação. Caso tais artigos fossem contabilizados, os dados da pesquisa quantitativa seriam alterados.

literatura, que é também de encontrar as respostas para as lacunas deixadas no texto, neste caso. Carreira estuda em *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e *Memorial do convento* como se dá a questão da interdição do olhar como uma metáfora ampliada da fragilidade dos pilares de sustentação da sociedade contemporânea. Apesar de *Memorial do convento* ser um romance historiográfico, Blimunda, a personagem feminina protagonista da história, tem o poder de ver através da pele das pessoas, o que a torna especial e destaca a alegoria utilizada pelo Autor. Para a autora, Saramago:

Estabelece, assim, a dicotomia ver/olhar, atribuindo o ato de olhar àqueles que, embora tendo olhos, experimentam um outro tipo de cegueira. O ato de ver não é para todos, mas para uns poucos, que, como Blimunda, são dotados de faculdades especiais, que os distinguem de outros seres humanos (CARREIRA, 2006, p. 2).

A professora descreve o ato de ver em Blimunda, que lembra a epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*: *Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara!*

O romance afirma ser o olhar de Blimunda algo natural, isto é, não o fruto de uma intervenção do sobrenatural ou do divino. Portanto, essa “naturalidade” corresponde a uma faculdade da qual temos abdicado voluntariamente; faculdade essa que nos parece ser o grande desafio que o autor propõe a si mesmo e ao seu leitor: ver o que há dentro do homem (CARREIRA, 2006, p. 3).

Em *Memorial do convento*, a visão era o instrumento para a reconfiguração da identidade nacional, já em *Ensaio sobre a cegueira* é a cegueira o instrumento, é a alegoria criada para convidar o leitor a repensar o mundo em que vive. A crítica (CARREIRA, 2006, p. 3) lembra que as personagens não possuem identidade por meio de seu nome, pois todos são chamados pela forma que se conhecem, como a mulher do médico, o médico e o primeiro homem a ficar cego. Assim, “as personagens deixam implícita a trajetória que terão de seguir, na descoberta dolorosa do eu e do outro”. Para Carreira:

Saramago opta pelo anonimato das personagens, como uma maneira de universalizar a experiência, abrangendo todas as pessoas, **todos os nomes**. Ao fazê-lo, nós também, leitores, somos levados para o universo ficcional e experimentamos, a cada página, a dolorosa trajetória dos cegos no romance (CARREIRA, 2006, p. 3).

Sintetizando e antecipando sua análise, a autora, assim como o fez Raquel Ribeiro, enfatiza que:

A “cegueira branca” é metafórica. Em sua conversa com o oftalmologista, o primeiro homem a ficar cego define a sua cegueira como “uma luz que se acende” e essa definição antecipa o percurso que os cegos terão que fazer até terem uma vaga consciência de que o que pensam ser a visão constitui a verdadeira cegueira. A angústia que permeia o romance origina-se da percepção de que a crueldade do homem para com a humanidade é ainda desmedida (CARREIRA, 2006, p. 3).

O narrador de Saramago encaminha a análise do leitor para que sua conclusão encontre o entendimento por ele almejado e elaborado no decorrer da narrativa. Em *Memorial do convento*, Blimunda é a responsável por ver o que havia dentro das pessoas. Já em *Ensaio sobre a cegueira*, a mulher do médico é quem observa o mundo, o homem e a barbárie que a humanidade está vivenciando representada pelas perversas relações humanas dentro do manicômio, que são quase primitivas e aguçam o instinto de sobrevivência.

No romance, Saramago desconstrói as referências típicas do “lugar antropológico”, que confere ao homem uma identidade, define suas relações com o meio, bem como o situa em um contexto histórico. Ao tornar imprecisa qualquer tentativa de referência espaço-temporal em seu texto, o autor faz dele um espelho onde o leitor poderá mirar-se e refletir sobre o seu papel, enquanto cidadão do mundo (CARREIRA, 2006, p. 3).

Carreira destaca que a falta de identidade advinda do fato das personagens não terem nome, nem lugar antropológico como referência, faz alusão ao romance *Todos os nomes*, no qual cada indivíduo era relacionado a um verbete, o que o transformava em um anônimo em meio à multidão, assim como os cegos se movendo no labirinto do hospital de loucos ou perdidos pela cidade.

Da mesma forma, é no rito de passagem pelo labirinto que o homem, por meio da alteridade, encontra o outro e, por meio deste encontro, se autoconhece. Ainda, a identificação do homem com o seu lugar no mundo está relacionada com o que se chama de lar, e quando o grupo de cegos, liderados pela mulher do médico, entra em uma casa que não é sua para pernoitar, há um distanciamento de sua identidade. Por outro lado, quando chegam até o apartamento do médico, há um encontro ou tentativa de encontro da mulher do médico consigo mesma, pois, enxergando, já pertencia àquele lugar. Carreira traduz esse sentimento e o compara com o conhecido pelo homem na caverna de Platão:

No romance, a invasão das casas abandonadas está simbolicamente relacionada à destituição do eu. Assim como, para os cegos, guiados pela mulher do médico, o retorno a casa representa uma tentativa de reencontro com uma identidade temporariamente perdida, recuperar a identidade passa pelo desafio de confrontar-se com o próprio eu, o desafio socrático do autoconhecimento. Como o homem da alegoria da caverna, que sai das trevas, passa por diversos graus de luz e sombra até ver a luz do sol, as personagens têm à sua frente um longo trajeto (CARREIRA, 2006, p. 4).

A autora lembra que a cegueira branca, que ilumina, ao invés de lançar nas trevas os que a contraem, é o símbolo do discurso da perplexidade, e que o discurso saramaguiano é problematizante, inquisidor. No entanto:

O desfecho de *Ensaio sobre a cegueira* não é um discurso legitimador, pois não aponta soluções ou direções para a evolução do homem; sequer advoga para si a verossimilhança. Muito embora o romance revele-se, ao final, detentor de um discurso moralizante, que se coaduna com a proposta do autor, isto é, fazer ver a quem tem olhos, nenhum modelo nos é fornecido para que possamos atingir esse fim. Este é um percurso que o leitor há de fazer sozinho, interrogando-se e interpelando o mundo que o cerca (CARREIRA, 2006, p. 4).

Carreira ainda compara *Ensaio sobre a cegueira* com *Ensaio sobre a lucidez*, cujo ponto de contato é a simbologia da cor branca:

Em *Ensaio sobre a lucidez*, ele cria um universo ficcional em que a rejeição total de todas as propostas eleitorais é o ponto de partida para uma especulação sobre o sistema político e a veracidade do seu caráter democrático. Pode-se, então dizer, que ao contrário da cegueira descrita no

primeiro *Ensaio*, que remete para indagações de caráter ontológico, a cegueira de *Ensaio sobre a lucidez* é de uma outra natureza (CARREIRA, 2006, p. 7).

A natureza mencionada pela autora está associada à acomodação diante de um sistema político que, na concepção de José Saramago, deveria ser do povo e para o povo e que, no entanto, tem se tornado, ao longo da história, um jogo de interesses ditado pelo capitalismo. Para os estudiosos da obra saramaguiana, o fato do Autor ser comunista pode ser observado em seus livros e em seus muitos discursos e entrevistas. A literatura, para o Autor, é veículo permanente de questionamento dos valores, da ética e da política dos séculos XX e XXI.

Shirley Carreira finaliza seu artigo com uma frase do livro *Ensaio sobre a lucidez* que sintetiza o mundo de 1995, quando Saramago escreveu *Ensaio sobre a cegueira* e também o mundo de hoje: “não é só quando não temos olhos que não sabemos aonde vamos” (SARAMAGO, 2004b, p. 275). A atualidade do livro de Saramago destaca sua evolução como obra literária, pois a leitura de um texto literário em diferentes épocas mostra sua perspectiva historiográfica, o que remete às palavras de Jauss (1994, p. 39) quando ele fala sobre a distância histórica, sobre o reconhecimento do já conhecido, que causa no leitor a “impressão de que uma verdade atemporal se expressa na obra de arte”.

Carreira encontrou na intertextualidade interna da obra saramaguiana um caminho para analisar *Ensaio sobre a cegueira* e teve suas expectativas iniciais como leitora alcançadas positivamente por meio dos pontos de contato localizados entre os livros que expõem a visão de mundo do Autor. A autora levantou questões que conseguiu responder com sua leitura. Para Jauss (1994, p. 57), o leitor “tem ele próprio de encontrar as questões que lhe revelam para qual percepção do mundo e para qual problema humano a resposta da literatura encontra-se voltada”. Shirley Carreira sabia disso ao iniciar seu texto com a epígrafe de Hebbel e preencheu as lacunas deixadas pelo Autor no texto com as respostas em conformidade com seu horizonte de expectativas, mostrando, como já mencionado, a atualização da obra literária.

Em 2011, Anderson Pires da Silva, professor do departamento de letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), escreve *As impurezas do branco: Ensaio sobre a cegueira como distopia positiva* para a Revista *Ipotesi*, da UFJF. Em seu único artigo sobre a obra de Saramago, cujo tema o diferencia dos demais, Silva

discute a relação intertextual entre *Ensaio sobre a cegueira* e as narrativas distópicas de George Orwell, a representação da violência e da exclusão como princípios da sociedade contemporânea e a função edificante da parábola.

O autor inicia sua análise lembrando que Saramago consagra seu estilo formal com *Ensaio sobre a cegueira*, ao mesmo tempo em que amplifica seu olhar sobre o mundo contemporâneo.

Para Silva (2011, p. 47), esse livro, “em sua contundente crítica ao estado, formalmente incorpora elementos das narrativas distópicas, porém os submete a outra ótica, resultando, a nosso ver, em uma distopia positiva”. Escrito em 2011, dezesseis anos após a publicação do romance, o autor buscou em seu artigo se distanciar dos temas anteriormente abordados sobre a narrativa de Saramago, no entanto, ele o compara com outro romance, como ocorre com as análises acerca da maioria dos romances alegóricos.

Silva retoma o início do segundo capítulo da ficção de Saramago, no qual o motorista do carro parado na sinaleira fica cego, e um homem, fingindo ajudá-lo, rouba-lhe o carro. O professor considera esse episódio o portador da ideia central do romance e da motivação que serve de mote para os demais acontecimentos.

Esse capítulo apresenta o *leitmotiv* do romance, revelando um opaco cenário utópico. Sendo o altruísmo e a generosidade os sinais mais positivos de humanidade, estes deveriam ser os pilares da sociedade. Ao mesmo tempo, a abertura resume para o leitor, na imagem alienada do ladrãozinho, a trajetória literária do escritor Saramago, cujas obras sempre procuraram criar um confronto contra os “donos do negócio”. O urbano “ladrãozeco” poderia ser uma versão corrompida do trabalhador rural explorado em *Levantado do chão* (SILVA, 2011, p. 47).

Naturalmente, o homem estava condicionado a ajudar o cego gratuitamente, entretanto estava condicionado socialmente a tirar vantagem do acontecimento, uma vez que sua natureza social demanda que se deva aproveitar as oportunidades. Se o ditado popular diz que a ocasião faz o ladrão, Saramago diz que “se é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que o ajuda muito” (SARAMAGO, 2013b, p. 25). O cego, por sua vez, desconfiou do homem que, a princípio, queria somente lhe fazer companhia e achou melhor aceitar que o ladrão o levasse em casa. Para Silva, a desconfiança já era prenúncio do medo que estava ligado à cegueira branca, ao desconhecido:

Assim como o ladrão, o cego atua segundo a natureza social, afinal, “quando a esmola é muita, o santo desconfia”. A generosidade e o altruísmo são substituídos pelo individualismo desconfiado e a ganância - os pilares da má sociedade. A atitude de ambos denuncia o estado de medo deflagrado pela “treva branca”, a ameaça desconhecida, provocadora do terror (SILVA, 2011, p. 48).

A visão sombria de Saramago acerca das sociais democracias é também observada no imaginário distópico apresentado no romance *1984*⁴⁹, de George Orwell. Silva destaca o conceito de distopia ao falar que:

Em oposição à utopia, designa uma narrativa situada no futuro, ou em um tempo indeterminado, tendo por princípio uma crítica às formas políticas de totalitarismo e uma visão pessimista sobre a natureza humana. Embora situada em uma realidade alternativa, a narrativa distópica, quase sempre, tem como alvo o próprio presente (SILVA, 2011, p. 49).

As máximas de *1984* são: “Guerra é paz, liberdade é escravidão, ignorância é força”, as quais fundamentam o totalitarismo apresentado por Orwell por meio de um estado dominador que controla a sociedade alterando a história social e a história individual. Esse controle se dá por intermédio de câmeras de monitoramento constante. Com a tecnologia dominada pelo estado, os indivíduos, por sua vez, são também dominados.

Silva recorre a Adorno e Horkheimer (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114 apud SILVA, 2011, p. 50) em relação à revolução tecnológica em *Dialética do esclarecimento*, eles destacam que “o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a

⁴⁹ *1984* é um romance distópico baseado em um sistema de governo chamado IngSoc (socialismo inglês). Esse governo criou uma sociedade baseada no controle da informação, no qual a principal premissa é: “Quem controla o presente, controla o passado, e quem controla o passado, controla o futuro”. Orwell compôs seu romance utilizando a engrenagem totalitária de uma civilização dominada pelo Estado. Nela sobrevive-se no coletivo, porém vive-se na atmosfera do unitário, na qual os excessos de poder são incontestados no mundo imaginado pelo escritor britânico. Nem Winston Smith, herói do livro, escapa à vigilância do “Grande Irmão”. Ele é membro do partido externo e funcionário do “Ministério da Verdade” - metáfora do escritor com relação ao poder que se fazia onipresente entre os cidadãos do mundo que criou. Winston questiona a opressão que o chamado “Partido” exercia sobre os cidadãos. O “Partido” era um sistema totalitário, que controlava ideologicamente os cidadãos. Se alguém pensasse diferente, seria capturado pela “Polícia do Pensamento”, acabaria vaporizado pelo “Grande Irmão” e desapareceria. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u682713.shtml>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

sociedade”. Assim, com sua característica pessimista e profética, o romance distópico de Orwell é sempre atual, principalmente pelo fato de o poder econômico ser o agente dominador.

Comparando os romances, o autor destaca que, em *Ensaio sobre a cegueira*, o governo também é o agente centralizador e vigilante. Enquanto em *1984* a crítica está dirigida para a nova reorganização política e econômica do pós-guerra, na ficção de Saramago, a crítica se relaciona ao estado e à sociedade contemporânea. No entanto, a premissa básica que George Orwell salientou em seu romance pode ser também observada no romance aqui estudado, que é a do totalitarismo e a vigilância sobre os indivíduos como uma tendência para o futuro. Silva utiliza uma passagem de *Ensaio sobre a cegueira* para atestar essa tendência:

Meia hora depois, tinha o médico, desajeitadamente, com a ajuda da mulher, acabado de fazer a barba, tocou o telefone. [...]. O Ministério queria saber a identidade dos pacientes que tinham estado no dia anterior no consultório, o nome, a idade, o estado civil, a profissão, a morada, e terminou declarando-se ao dispor para acompanhar a pessoa ou as pessoas que fosse recolhê-los. [...]. O telefone mudou de mão, a voz que saiu dele era diferente, Boastardes, fala o ministro, em nome do Governo venho agradecer o seu zelo, estou certo que graças à prontidão com que agiu vamos poder circunscrever e controlar a situação, entretanto façam-nos o favor de permanecer em casa (SARAMAGO, 2013^b, p. 42).

Aparentemente, o estado está preocupado com a população doente, um estado ancorado nos princípios de generosidade e altruísmo, os quais são, segundo Silva (SILVA, 2011, p. 51), “dois princípios que também sustentam as narrativas utópicas em sua visão idealista sobre o ser humano, e suas raízes estão lá na *República de Platão*”.

Para o autor, “a partir da desconstrução desse idealismo, revelando-o impossível, Saramago insinua o caráter distópico do seu romance”. O discurso paternalista do governo faz com que os doentes acreditem que estão sob seu cuidado assim que vão para o manicômio, entretanto, “a benevolência e o altruísmo são ornamentos de um discurso supostamente nobre”, mas enganador e revelador de um estado excludente.

Anderson Silva vale-se de uma comparação interna do romance para mostrar os questionamentos de Saramago ao poder dominante do estado e seu caráter

segregador, assim como para evidenciar as características distópicas do romance de Orwell em *Ensaio sobre a cegueira*:

O estado igualitário era apenas uma aparência de um estado segregário. Logo, os dois pilares de sustentação do governo, representado no romance, são a punição e a exclusão. Nos capítulos nos quais narra a impossível solidariedade entre os cegos encarcerados, Saramago cria um jogo de semelhanças entre a ação do estado e a ação do sujeito preso. Assim que são abandonados no cárcere, uma luta pela liderança do grupo é travada, e o líder que resulta daí não é o mais sábio, e sim o mais violento. Violência é força. Desse modo, a hierarquia de poder no hospital reproduz a mesma estrutura da hierarquia de poder social, onde o mais forte governa sobre o mais fraco. O medo é o instrumento de manutenção do seu poder (SILVA, 2011, p. 51).

Além de observar os traços de *1984* na ficção de José Saramago, Silva (2011, p. 52) usa como exemplo o romance *A peste*, de Albert Camus, para contrastar a narrativa utópica da distópica, sendo que, em Camus, é solidificada “a confiança na solidariedade como fator de união e força humana”, exatamente o contrário do ocorrido em *Ensaio sobre a cegueira*. A mulher do médico tem um comportamento que demonstra a linha distópica do romance, pois, para se tornar a protagonista, antes teve que se tornar assassina, com a intenção de encontrar a liberdade. O autor enfatiza que:

Ao se valer da violência, estabelecendo uma estranha simetria entre a prática do opressor e do oprimido, a inversão desses papéis através da força, o romance parece decretar (como muitos creem): a natureza humana é violenta, e o que difere os “bons” dos “maus” é o propósito que justifica a violência. Quando se posiciona contra as injustiças, adquire um caráter libertador e necessário, mesmo longe das melhores características do gênero humano. Generosidade e altruísmo são valores que se diluem em uma luta feroz pela sobrevivência (SILVA, 2011, p. 53).

Silva avalia e conclui que, diferentemente do protagonista de Orwell, a protagonista de Saramago vence o totalitarismo por não se resignar, uma vez que, mesmo por meio da violência, consegue lutar, levantar-se e enxergar. Em outros termos, ao invés da resignação, houve a rebelião, o que ressalta, no final do romance, um resquício de esperança no homem por parte do Autor, já que o final não foi apocalíptico, como em *1984*:

A desilusão de Saramago diante do futuro, ou da sociedade como está, se expressa na visão de mundo do romance, em forma de consciência política descrente. Um governo aparentemente democrático, mas na realidade excludente; indivíduos egoístas e cruéis. Esse pessimismo em relação ao século XX, porque a visão também é em retrospecto, dialoga com as narrativas distópicas de Orwell. O final do romance não é pessimista, é melancólico e aberto (SILVA, 2011, p. 54).

A leitura de *Ensaio da cegueira* por Silva mostra que suas expectativas iniciais acerca do romance foram alcançadas, tendo em vista que o autor conseguiu intuir a intenção de Saramago ao escrever o livro e preencher os espaços deixados na narrativa. Silva percebeu que, apesar de parecer uma distopia tal qual o romance de Orwell, o romance se estabelece como uma distopia positiva em função de sua conclusão. No final de seu artigo, Anderson Silva retoma algumas críticas jornalísticas que retratam José Saramago como um pessimista em relação à humanidade, fato não contestado pelo Autor. Ele dizia⁵⁰: “meu olhar é pessimista, mas esse é o olhar que quer mudar o mundo”. Para Silva:

Saramago escrevia segundo uma verdade interior muito forte. Essa verdade foi compartilhada, posta em julgamento, aceita ou não pelos leitores. O lado universal de sua ficção resulta na aceitação de sua escrita, não como exposição de verdades pessoais e irredutíveis (embora fosse bem cabeça dura), mas sim de experiências comunicáveis, porque foram gestadas em uma larga experiência com as pessoas (SILVA, 2011, p. 55).

Desse modo, o autor enxerga que Saramago não podia ser enquadrado como um ficcionista distópico, mas como um escritor que observava a humanidade com muitas ressalvas e que guardava, no fundo, a esperança de que tudo pode mudar para melhor. A reflexão do crítico sobre a obra de um autor atualiza o texto literário, que faz parte do processo de recepção estética, o que é observado na análise de Silva. Como queria Jauss, em uma de suas teses sobre a estética da recepção:

A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativas dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de

⁵⁰ LASIERRA, Juan Domínguez. Saramago, El pessimista utópico. Turia. Teruel, n. 57, 2001. Entrevista. In: *As palavras de Saramago*. AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria (JAUSS, 1994, p. 26).

A experiência que o crítico teve com a leitura e análise de *Ensaio sobre a cegueira* foi além de um estudo literário, pois alcançou questões referentes ao próprio romancista. E, ainda, sabedor das já conhecidas características literárias e pessoais de Saramago, Silva recebeu seu livro de uma maneira bastante definida.

Em 2008, *Ensaio sobre a cegueira* foi roteiro para o filme homônimo em português e, em inglês, *Blindness*. Dirigido por Fernando Meireles e filmado em São Paulo, a novidade mexeu com a curiosidade e com o interesse de estudiosos da obra saramaguiana. Maiquel Rohrig escreveu dois artigos sobre a representação do romance pela sétima arte⁵¹, em 2018 e, antes disso, em 2014, publica *A Problemática do gênero em Ensaio sobre a cegueira* para a Revista *Ártemis*, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), artigo que trata das funções especiais dadas a personagens femininos no livro aqui pesquisado. Hoje, professor do Instituto Federal em Bento Gonçalves, o pesquisador contribuiu com a recepção a Saramago com mais dois artigos publicados e também com sua dissertação de mestrado e tese de doutorado, em 2011 e 2014, respectivamente, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A escolha de seu artigo para análise justifica-se porque, diferente dos demais críticos analisados nesta tese, Maiquel era estudante (doutorando) quando escreveu seu texto analítico sobre *Ensaio sobre a cegueira*.

A questão de gênero é muito estudada atualmente, tanto por seu viés político-social quanto por seu valor nas discussões acadêmicas. É uma questão também levantada por Rohrig, quando ele inicia seu texto alertando para a forma de tratamento que o narrador do romance dá às personagens femininas:

No *Ensaio sobre a cegueira*, desde o princípio, as personagens femininas revelam-se foco da atenção do narrador, e várias delas assumem papel de protagonistas de um modo claramente oposto ao papel dos homens

⁵¹ ROHRIG, Maiquel. As adaptações cinematográficas de dois romances de Saramago: "Ensaio sobre a cegueira" e "O homem duplicado". In: GABRIEL, R.; CARDOSO, R. M. (Org.); FRONCKOWIAK, A. C. (Org.); PICCININ, F. (Org.); LEBLER, C. D. C. (Org.). (Orgs.). *(Per)cursos (inter)disciplinares em Letras*. Campinas: Pontes, 2018, v. 2, p. 339-356; RÖHRIG, Maiquel. Ensinando com livros e filmes: o caso dos romances 'Memórias póstumas de Brás Cubas' (Machado de Assis), 'Ensaio sobre a cegueira' (José Saramago), e suas adaptações fílmicas. In: V Simpósio Internacional de Literatura e Informática, 2018, Canoas-RS. *Anais do V SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E INFORMÁTICA*. Canoas-RS: ULBRA, 2018, v. 1. p. 409-420 (Artigos não analisados em função do ano de publicação).

(solidariedade *versus* egoísmo). As atitudes das mulheres, no contexto desta obra, criam uma esperança de sobrevivência no mundo dos cegos, impossível caso elas pensassem e agissem de acordo com a lógica masculina (ROHRIG, 2014, p. 52).

O autor salienta a questão dos grupos formados dentro do manicômio, um heterogêneo e outro composto somente por homens, o primeiro conseguiu sobreviver em harmonia, sendo as mulheres as protagonistas das ações que garantiram suas vidas, já o segundo usou da violência e da tirania para manter-se vivo, o que define de que forma Saramago apresentaria as diferenças e semelhanças entre os gêneros.

Como introdução sob o subtítulo *racionalidade versus solidariedade*, Rohrig explora o resultado destas duas formas de agir ou ser nos homens e nas mulheres personagens do romance. Para o autor (ROHRIG, 2014, p. 52), “Saramago problematiza o racionalismo exacerbado da modernidade, o qual, além de não fornecer solução para os problemas humanos, ainda maximiza o maior de todos os males: o egoísmo”.

Comparando as sociedades, a nossa e a retratada no romance, o autor conclui:

Da mesma forma, em nossa sociedade, muitos são incapazes de reparar que a vida, alienadamente vivida, representa uma doença cujo diagnóstico não fazemos e cuja cura, portanto, não cogitamos, pois nem constatamos a doença (ROHRIG, 2014, p. 52).

Desse modo, o racionalismo nega o sentimento, enaltece o egoísmo e desdenha da solidariedade. Para Rohrig (2014, p. 53), em *Ensaio sobre a cegueira*, “o egoísmo é personificado nos homens, enquanto as mulheres representam a solidariedade. Entretanto, não há maniqueísmo na obra, ou seja, o egoísmo, embora associado à perspectiva masculina, também se manifesta nas mulheres em algumas situações”, como ocorreu com a mulher do médico que, ao sair para procurar alimento, encontra-o no porão de um supermercado, só que ao deixar o local, fecha a porta de acesso, mostrando um contraste de emoções, a de garantir mais comida no futuro e a de cuidar para que os cegos não se machuquem nas escadas do lugar, caso o descubram.

Enquanto ainda no manicômio os homens mostravam-se, além de egoístas, também covardes, pois, nas divisões de comidas entre os grupos, o que tinha menos

poder recebia menos comida. Alguns destes esbravejavam, mas não tinham coragem de ir pessoalmente reclamar e mandavam outros em seu lugar para admoestar o grupo de poder dominante, o que, segundo o autor (2014, p. 53), “não resulta em nada, uma vez que o poder das palavras não supera o poder da força física”. Ele continua:

A exposição da ineficiência do discurso contra a força física é constante, de modo a destacar que as palavras pouco podem contra as armas, e que, portanto, a mudança também precisa dos meios com os quais os tiranos impõem sua vontade: os oprimidos têm de valer-se da luta, porque o discurso é limitado (ROHRIG, 2014, p. 52).

O pesquisador retoma o episódio no qual “os homens malvados” resolvem trocar comida por sexo com as mulheres do outro grupo, o que causa revolta a todos, no entanto, a maioria dos homens deste grupo entende que é a única forma de sobreviverem à fome, mesmo sendo suas esposas expostas a essa brutalidade. Assim, para o autor (2014, p. 53), “o uso desmesurado da razão, a subutilização dos sentimentos e o egoísmo são manifestações da cegueira que, neste *Ensaio*, convergem para uma crítica mordaz ao nosso desumano modo de vida”. Ainda sobre o egoísmo, o crítico (2014, p. 53) utiliza as palavras de Marx quando este afirmou que o capitalismo, devido às características essenciais do homem, pode nos tornar seres humanos egoístas, para concluir que “o ser humano não é essencialmente egoísta. Inclusive não há o que se possa dizer uma essência humana, uma vez que nossa natureza varia à medida que variam nossas relações sociais e nosso sistema de produção”.

Rohrig destaca que as críticas ao capitalismo são fundamentais para compreender o significado alegórico de *Ensaio sobre a cegueira* e busca em autores como István Mészáros, Pierre Bourdieu e Judith Butler, entre outros, o conhecimento sobre gênero e o capital em relação às mulheres. O autor também enfatiza que:

A questão do gênero nos textos de Saramago não significa a representação de personagens femininas lutando por igualdade num mundo patriarcal, mas algo além disso: as mulheres representam a possibilidade de, através de sua diferença e mediante uma inversão de valores, substituir o “patriarcado” pelo “matriarcado”, ou seja, o sistema masculino excludente e opressor determinado pelos imperativos do capital por um sistema feminino que acolha e proteja, valorizando a solidariedade em detrimento da racionalidade egoísta (ROHRIG, 2014, p. 54).

Desse modo, seria a alternativa para uma sociedade liderada por pessoas com uma visão humanitária. O que Saramago critica, para Rohrig, é o modo inevitável de funcionamento do sistema estabelecido e sua correspondente estrutura de comando.

Baseado em Butler⁵² e na concepção de que gênero é representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo, o autor salienta que Saramago:

Realiza um procedimento alegórico, valendo-se das generalizações que atribuem às mulheres a solidariedade e o afeto, e, aos homens, o egoísmo e a indiferença. As personagens masculinas e femininas são personificações de atitudes, não se constituindo como representações de indivíduos singulares. Elas são elementos da alegoria que opõe a razão e os sentimentos, e que enfatiza a necessidade de uma sociedade altruísta, em oposição à lógica do capitalismo (ROHRIG, 2014, p. 55).

O autor conclui que as personagens femininas do *Ensaio sobre a cegueira* personificam atitudes que Saramago atribuiu às mulheres para enfatizar as diferenças em relação àquilo que a história registrou como “atitudes masculinas”. Assim:

Na obra este binarismo é fundamental à medida que o passado e o presente históricos correspondem à barbárie representada pela alegoria do mundo dos cegos, e superar a barbárie pressupõe uma atitude radicalmente diferente, sem a qual não haverá nenhuma esperança (ROHRIG, 2014, p. 55).

Partindo desses pressupostos, o crítico discute as personagens femininas no romance de Saramago, elencando as características de cada uma em razão de suas atitudes e da forma como cada uma entendeu e aceitou (ou não) o que ocorrera em suas vidas. Destaca, acima de tudo, a personalidade heroica observada em várias mulheres, da mulher do médico à rapariga dos óculos escuros e à mulher que coloca fogo no manicômio. Assim, sem pensar e por desespero, acaba libertando a todos. A solidariedade e o afeto estão presentes nas personagens femininas do romance, mas

⁵² “Como ponto de partida de uma teoria social do gênero [...], a concepção universal da pessoa é deslocada pelas posições históricas ou antropológicas que compreendem o gênero como uma *relação* entre sujeitos socialmente constituídos, em contextos especificáveis. Este ponto de vista relacional ou contextual sugere que o que a pessoa “é” – e a rigor, o que o gênero “é” – refere-se sempre às relações construídas em que ela é determinada. Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, 2003, p. 29 apud ROHRIG, 2014, p. 55).

a coragem e a determinação também fazem parte de suas ações, estas que são, portanto, determinantes para a sobrevivência do grupo. A mulher do médico, como a única vidente entre todos, torna-se a guia não somente por encaminhá-los, mas também por manter o discernimento, a calma e a humildade, pois não se tornou líder, nem comandante, apenas orientava-os e ajudava-os em tudo o que precisassem.

Para Rohrig:

No *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago não opõe homens e mulheres, mas faz de suas personagens personificações alegóricas dos comportamentos socialmente convencionados para uns e outras. A análise de gênero pretende, acima de tudo, reposicionar a questão do gênero na totalidade de crítica ao capital, porque a emancipação das mulheres só ocorrerá plenamente quando todos os oprimidos emanciparem-se da alienação, abolindo a estrutura de comando que subordina o trabalho ao capital (ROHRIG, 2014, p. 60).

Ainda, no final de seu texto, o autor retorna ao pensamento marxista e define a representação de cada grupo dentro do manicômio, que era uma nova sociedade, um mundo à parte daquele conhecido como real:

O Estado tirânico representado pelos cegos malvados não é uma ditadura qualquer oposta a uma democracia qualquer. O sistema democrático da camarata da mulher do médico não é uma representação inspirada nos modelos do mundo real, é, ao contrário, uma democracia substantiva, em que os representantes da massa estão de fato empenhados em satisfazer os interesses da coletividade, e não os seus próprios. A tirania dos cegos malvados é a ditadura das democracias atuais, em que um grupo de pessoas centraliza os poderes e impõe aos demais regras absurdas para garantir a manutenção de seus poderes e privilégios, e manter a pauperização da massa (ROHRIG, 2014, p. 60).

A análise do autor e o romance de Saramago são atuais e esbarram em um mundo que não quer mudar, que insiste em ser cruel como o grupo dos “homens malvados”, mas que tenta manter a solidariedade entre os povos, como o grupo da mulher do médico. O estudo da representação da mulher nos romances contemporâneos é bastante abordado, no entanto Maiquel Rohrig buscou demonstrar como o Autor retrata as mulheres em seus romances do ponto de vista da questão de gênero.

É sabido que as personagens femininas de José Saramago são marcantes, desde Gracinda Mau-tempo, em *Levantado do chão*, passando por Blimunda, em *Memorial do convento*, ou Maria Guavaira, de *Jangada de pedra* e a mulher do médico, de *Ensaio sobre a cegueira*. Todas aprendem a lutar, a rebelar-se, como quer seu criador. O crítico conseguiu atingir seu objetivo e realizou uma leitura do romance que atingiu suas expectativas iniciais. Abordou a questão de gênero e também as sociedades democráticas ou não estabelecidas no romance e encontrou respostas para as perguntas suscitadas pela narrativa por meio de sua análise, o que estabelece o vínculo entre o leitor e o texto e mantém a obra dos autores vivas.

Como estudioso da obra de Saramago, o autor reconhece seu intuito de criticar também a política mundial, cujas sociedades não são todas democráticas. Para Saramago:

Nós, homens, não obtivemos a democracia, mas uma ilusão dela. É preciso dizer em voz alta, e seria bom que todos nós o disséssemos em coro; não é possível continuar falando de democracia em um mundo onde o poder que realmente governa, o poder financeiro, não é democrático. Tudo o mais são miragens mais ou menos reais – os parlamentos, os governos -, mas o poder, em última instância, o poder que decide e determina os nossos destinos não é um poder democrático⁵³.

Estabelecer novas correspondências nos romances é papel do crítico como leitor capaz e atento ao texto literário.

5.2.2 A caverna e a reflexão sobre a existência humana

A caverna, obra publicada em 2000, é o terceiro romance da segunda fase narrativa do Autor e o primeiro a ser publicado após o Nobel de 1998. Entre *Ensaio sobre a cegueira* e *A caverna*, Saramago escreveu *Todos os nomes*, publicado em 1997, além dos *Cadernos de Lanzarote*, de 1995 a 1998 e, ainda, *Folhas políticas*, de 1999, compilação de crônicas escritas no período de 1976 a 1998. O romancista

⁵³ PRADA, Juan Manuel de. Las palabras ocultan la incapacidad de sentir. ABC literário. Madri, 9 de agosto de 1996. Entrevista. In: SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago*. AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

considerava *A caverna*, *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes* uma trilogia involuntária que consiste na descrição de como via o mundo e a humanidade. A primeira edição do livro recebeu quatorze reimpressões até o ano de 2013, no Brasil. Em Portugal, encontra-se na quinta edição, pela Porto Editora, e pela Editorial Caminho atingiu três edições até 2001. Para a década entre 1995 e 2005, o romance foi tema de quatro artigos acadêmicos, sendo o primeiro deles publicado em 2002⁵⁴. Essa quantidade ocorre em razão do recorte temporal estabelecido, pois a obra *A caverna* foi publicada em 2000. Dos quatro artigos, dois são de autores já analisados, outro é da área de linguística, ficando somente um estudo para análise.

Em 2005, Heleniza Maria Saldanha de Oliveira publica o artigo *A caverna, de José Saramago: uma leitura urbanística*, no qual ela aborda a dicotomia cidade/campo, envolvendo as áreas da Literatura e da Sociologia. A autora é professora do Centro Universitário do Vale do Ipojuca (Unifavip/DeVry), em Pernambuco, e contribuiu com a recepção a Saramago com este artigo. Oliveira inicia sua análise com considerações sobre a dificuldade de tratar de duas disciplinas em um único texto, pois deve haver a preocupação de não enfatizar nenhuma delas em detrimento da outra. Para a autora (2005, p. 53), “o social explica a obra e não apenas ilustra”. A professora parte do texto de Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, para concluir que a relação entre sociedade e arte:

Estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas (CANDIDO, 1985, p. 24 apud OLIVEIRA, 2005, p. 54).

Cabe salientar que, neste mesmo livro, Antonio Candido (1985) define que o público é condição necessária para o autor conhecer a si mesmo, pois a obra é a sua revelação. Para Oliveira, como leitora e crítica de Saramago, a relação com o Autor para seu estudo deveria levar em conta que:

⁵⁴ COSTA, Horácio. *A caverna*, de José Saramago. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 5, p. 186-189, out. 2002.

Entender o social como estrutura da obra é vê-lo a partir do ângulo em que o escritor escolheu tais e tais elementos, utilizou tais e tais discursos e idéias para compor um todo que levasse o leitor a perceber que sua arte consta não somente em mostrar tais fatores sociais e sua denúncia, mas sim em como ele construiu seu texto baseado nesses fatores. Como concatenou suas idéias, quais associações foram feitas, como as representou (OLIVEIRA, 2005, p. 54, grafia original).

A caverna é um romance inspirado no mito utilizado pelo filósofo grego Platão. Essa analogia também está ligada a temas atuais, como os que envolvem a dupla cidade/campo, quando a cidade parece um lugar de egoísmo, de indiferença e de perda da identidade, tal qual uma caverna que envolve negativamente a todos. Oliveira destaca que Cipriano Algor mostra, com seu protagonismo, quais são os reflexos da cidade na natureza humana. A personagem, segundo a autora (2005, p. 55), “é quem questiona, quem reflete, quem avalia. Seus diálogos, sejam eles com sua filha, genro ou mesmo o chefe do departamento de compras do Centro, demonstram bem essa postura”.

Para exemplificar as diferenças entre o centro/cidade e o campo, entre o moderno e o tradicional, a crítica (2005, p. 56) retoma o diálogo entre o chefe do departamento e Cipriano, quando este recebe a notícia de que ninguém quer mais comprar seus artesanatos por serem mais apropriados para quem vive no interior ou que, vivendo na cidade, ainda não perdeu seu vínculo com o campo. “São estereótipos apontados pelo personagem que demonstram o quanto somos preconceituosos, no entanto são fatos relevantes para se analisar as influências do meio urbano nos cidadãos”. Cada um dos possíveis compradores respondeu à oferta de compra com indiferença, o que, para Oliveira, é uma consequência da influência do meio urbano:

Percebe-se aí, mais uma postura marcadamente preconceituosa. Ou seja, o boneco de barro produto não mais em “moda” para a maioria das pessoas é desprezado a tal ponto que, pouco importa de onde veio, quem os fez, qual o seu significado e o que poderia acarretar ou não a sua aceitação. São pessoas que estão mais ocupadas consigo próprias, com seus gostos e preferências e com a utilidade dos produtos a serem consumidos do que exatamente com o futuro daquele que os produziu (OLIVEIRA, 2005, p. 54).

Essa é a marca do capitalismo que envolve as pessoas e as torna egoístas e também o comércio ou a cidade indiferentes a tudo que não gera lucro. O centro, no

romance, é a cidade que oprime seus cidadãos, e o protagonista percebe o poder que ele tem e a influência negativa que exerce sobre eles, acarretando-lhe um sentimento de impotência e de confusão, diante de tanta arrogância.

A autora observa que toda a narrativa de Saramago está repleta de descrições do centro, que é a cidade dentro da cidade. Pelos olhos de Cipriano Algor, o lugar é visto com reservas, com a sensação de não pertencimento àquele modo de vida.

O autor faz questão de nos mostrar o quanto a visão de Cipriano deste local é sugestionada por sua vida ao ar livre, ou seja, ao campo. Vivendo ele numa aldeia longe da cidade, em contato com a natureza e acreditando-se “imune” aos caprichos do Centro nada mais “natural” que ele o veja com reservas. Entretanto, não podemos simplificar desta forma, pois a obra não se resume a isso. O Centro é apenas um detalhe para todo um questionamento existencial da personagem que se vê inserida num meio urbano contra a sua vontade (OLIVEIRA, 2005, p. 57, 58).

Antes de morar na cidade, a personagem já a frequentava, mesmo que profissionalmente, por isso sua visão do lugar não era ingênua, mas reflexiva e atenta às mudanças. Agora, como residente, Cipriano saía a observar a configuração do centro quanto à logística e ao funcionamento geral e como isso afetava o cidadão. Oliveira encontra o conceito de Louis Wirth para mostrar que a variedade de opções que podemos encontrar em um “mega Centro/Cidade” demonstra o quanto a sociedade tecnológica é fragmentada. Para Wirth (1967, p. 109 apud OLIVEIRA, 2005, p. 58), “o caráter segmentário e as feições utilitaristas das relações interpessoais na cidade encontram sua expressão institucional na proliferação de trabalhos especializados que vemos na sua forma mais desenvolvida entre as profissões”. A crítica conclui que:

Os consumidores são, portanto, atraídos pelos produtos e serviços e pelas melhores condições de vida que eles suscitam. Assim, o Centro em analogia à Caverna de Platão engole as pessoas e as tornam prisioneiras. Essa Caverna [o Centro] é também exigente, pois está atenta aos gostos de seus clientes. Anseios que ele mesmo ajudou a formar. Isso acarreta uma padronização da qualidade e dos meios de produção, ou seja, os que dele dependem são massificados para atender as exigências do mercado consumidor. A arte de fazer um produto perde espaço para a quantidade. O importante é o tempo de produção e o escoamento da mesma atendendo gostos momentâneos ou permanentes custe o que custar (OLIVEIRA, 2005, p. 59).

O que antes deixava Cipriano atônito, agora o surpreende, pois percebe que não há só a movimentação física do comércio, o vai e vem de mercadorias e pessoas no centro. Há também o envolvimento psicológico inserido pela publicidade para orientar a comunidade. Heleniza Oliveira destaca um trecho do romance para demonstrar essa situação. O narrador de Saramago expõe bem os “discursos” produzidos pelo capitalismo moderno:

Cipriano alisou o papel em cima da mesa e começou a ler, Seja ousado, sonhe...Viva a ousadia de sonhar, ganhe operacionalidade, sem sair de casa os mares do sul ao seu alcance, esta não é a sua última oportunidade mas é a melhor, pensamos todo o tempo em si é a sua altura de pensar em nós, traga os seus amigos desde que comprem, você é o nosso melhor cliente mas não o diga a seu vizinho (SARAMAGO, 2000, p. 312).

Os anúncios foram anotados por Cipriano para que pudesse discuti-los em casa, com a família, por causarem espanto. Eles mostram uma relação não de intimidade, mas impessoal e utilitária entre o centro e as pessoas, que acabam enredadas no discurso.

A autora se vale novamente da teoria de Louis Wirth para compreender as reações das pessoas com os inventos artificiais do centro, como o parque no qual há uma celebração da natureza artificial em detrimento da real, o que deixa Cipriano Algor pensativo. Ele não entende o porquê das pessoas se maravilharem com as ondas artificiais, o vento e a força da natureza ali representada se existe vida verdadeira fora do centro, com todas as sensações que o meio natural pode trazer ao homem. Nesse sentido, o “Centro/Cidade” afasta as pessoas do “Campo/Meio ambiente”.

Fornecer emoções e meios de escapar ao tédio, à monotonia e à rotina torna-se, pois, uma das principais funções da recreação urbana, a qual, na melhor das hipóteses, fornece meios para a auto-expressão criadora e a associação espontânea dos grupos, mas que, mais tipicamente no mundo urbano, resulta em contemplação passiva, por um lado, ou sensacionais façanhas inéditas, por outro (WIRTH 1967, p. 119 apud OLIVEIRA, 2005, p. 61, grafia original).

Cipriano, assim como Marta, sua filha, não se entregam à sedução do centro, apenas fingem que estão deslumbrados para melhor conhecer a cidade e entender que não fazem parte daquele meio. A personagem principal desvenda a cidade e, por

consequente, “desvenda também sua personalidade”. Segundo Oliveira (2005), assim como nós, a cidade não se mostra inteira à primeira vista, deve-se observar melhor para realmente compreendê-la. Com esse intuito, Cipriano resolve ir até o subsolo do edifício e lá encontra um cenário estranho, mas revelador, que era a representação cênica da Caverna, de Platão:

A luz trémula da lanterna varreu devagar a pedra branca, tocou ao de leve uns panos escuros, subiu, e era um corpo humano sentado o que ali estava. Ao lado dele, cobertos com os mesmos panos escuros, mais cinco corpos igualmente sentados, erectos todos como se um espigão de ferro lhes tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra (SARAMAGO, 2000, p. 331).

A autora (2005, p. 61) destaca esse episódio para mostrar que o protagonista consegue decifrar o enigma que envolve essa cena e também a cidade, pois “descobre atônito o destino de todos aqueles que se deixam aprisionar num mundo asséptico, sufocante e claustrofóbico”, que é o representado pelo centro. Para Cipriano, as pessoas presas na caverna são eles próprios e todos que lá vivem. Após essa descoberta, ele resolve voltar para o campo, junto com sua filha e genro. Na saída da cidade, eles passam em frente ao centro onde está um cartaz: **BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA.** Para Oliveira:

Nada mais significativo do que este cartaz que nos mostra o quanto a sociedade capitalista preza a possibilidade de se obter lucros seja ele de que forma for. Não importa se isso vai de encontro aos valores éticos e morais, se estamos passando por cima de sentimentos alheios ou não. Se for possível aproveitar qualquer fato para que possamos revertê-los em mercadoria, então que assim seja. Sempre existirão pessoas dispostas a pagarem para se divertirem e matarem a qualquer *custo* sua curiosidade. E assim, a Caverna de Platão passou a fazer parte de mais uma das inúmeras atrações turísticas do Centro. Desta forma, vemos Saramago apresentando um tema polêmico, atual, porém utilizando técnicas próprias da sua literatura sempre reflexiva (OLIVEIRA, 2005, p. 62, grifo do autor).

A crítica considera que, na construção de *A Caverna*, Saramago escolheu adequadamente um oleiro como protagonista para tratar do tema explorado na ficção, o que revela sua “especificidade literária” (2005, p. 63). Quanto ao narrador, para a

autora, ele “assume uma posição social diante de sua narrativa. Ele usa as personagens para levantar questões sociais que considera pertinentes”. Essa posição do narrador leva o leitor a refletir, a participar e a entender sua essência, como ocorre “em todas as obras de Saramago”. A literatura, por isso, faz o leitor entender o meio em que vive e como a arte faz parte deste mundo.

Retomando Antonio Candido, Oliveira destaca o papel principal do público para que o processo de comunicação entre este, o livro e o autor seja efetivado, pois é o leitor quem dá sentido à obra. Ela conclui parafraseando Candido quando ele diz que a literatura só vive se os leitores também viverem a obra, se decifrarem, aceitando-a ou deformando-a. Com base nisso, a crítica ocupou o papel de leitora da obra saramaguiana, estabelecendo a comunicação necessária para a compreensão das intenções de Saramago quanto ao tema estudado. De acordo com Zilberman:

Há, pois, entre o escritor e a audiência, sempre uma assimetria, provocadora simultaneamente do diálogo e da controvérsia. Por sua causa, mantém-se constante um intervalo, a ser preenchido por novos leitores que, mesmo em outras épocas e contextos, voltam à ficção para ali reconhecerem uma realidade a ser questionada ou a questioná-los (ZILBERMAN, 1989, p. 100).

As expectativas iniciais da autora foram, dessa forma, alcançadas pela leitura que fez, pois encontrou as respostas às suas perguntas quando conseguiu evidenciar com exemplos do romance as relações existentes entre o campo e a cidade, sobretudo na forma como o meio urbano altera, por vezes para sempre, a vida das pessoas que não param para observar e refletir sobre o mundo à sua volta.

No período entre 2006 e 2015, *A Caverna* foi tema de dezenove artigos acadêmicos. Como ocorreu com *Ensaio sobre a cegueira*, outras áreas do conhecimento também usaram como base de estudo o livro de Saramago⁵⁵. Serão analisados três artigos dessa época, pois há repetição de assuntos abordados, não

⁵⁵ Ver ASSUNÇÃO, Karina Luiza de Freitas. A descentralização do sujeito "Cipriano Algor" em *A caverna*, de José Saramago. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa; ALVES JUNIOR, José Antônio Martins (Org.). *Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas*. São Carlos: Editora Claraluz, 2009. p. 215-230; XAVIER, Monalisa Pontes; AQUINO, Cássio Adriano Braz de; MIRANDA, Luciana Lobo. A caverna: um retrato literário da inserção do sujeito no emergente modelo de produção moderno. *Revista Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 131-145, 2010; SILVESTRE, Marisa Guarezi; VIEIRA, Francisco Giovanni David. Ciclo de vida de produtos, empreendedorismo, tecnologia e globalização: um olhar através da *Caverna* de Saramago. *Revista Acta Scientiarum*, Maringá, v. 35, n. 1, p. 1-11, fev./jun. 2013.

sendo necessário o estudo de 30% do total encontrado. Luciana Alves dos Santos, mestranda em Literatura e Crítica Literária pela PUC de São Paulo, em 2009, escreve *A utopia da linguagem em A Caverna, de José Saramago*, artigo no qual ela discute a literatura como linguagem utópica a partir do romance e da teoria de pensadores da Literatura.

Atualmente, Luciana é professora da rede pública de educação de São Paulo e participou da recepção a Saramago com mais dois artigos acerca da obra do Autor. A escolha novamente de um estudante (mestrando) para análise de seu texto mostra um maior número de publicações envolvendo os programas de pós-graduação das universidades, principalmente no segundo período de pesquisa para este estudo (2006 – 2015)⁵⁶.

Santos (2009, p. 2) inicia sua análise retomando o conceito de utopia com foco em sua etimologia, ou seja, o não-lugar. Nesse sentido, continua a autora, “se as utopias não têm lugar definido, logo, podemos dizer que são criações do imaginário e centradas na palavra”. Para a autora:

Todo pensamento utópico nasce do imaginário e aspira à existência. Nesse espaço entre, temos a palavra que, por seu caráter de representação, reproduz o objeto no sentido de substituí-lo. A palavra usada no cotidiano se satisfaz com a substituição, já a literária deseja instaurar o ser, ou seja, presentificá-lo (SANTOS, 2009, p. 2, grafia original).

A autora (2009, p. 2) faz uso das palavras de Sartre (2006, p.13 apud SANTOS, 2009, p. 2), quando ele diz que o poeta “escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos”. Dessa forma, “a palavra literária dá existência ao imaginário e se torna utópica, por refletir constantemente sobre as potencialidades representativas do signo verbal, desejante de um estado puro, não mais como representação”. Com base nesses argumentos, Santos considera *A Caverna*, com suas metáforas, uma forma de criação literária que usa a palavra para ser, para dizer o que, de outras formas, não seria possível, pois é uma forma de potencializar as palavras a fim de não somente representar algo. A autora analisa, então, fragmentos do romance que sugerem as perspectivas do

⁵⁶ Serve como exemplo o Dossiê Saramago, organizado por Jane Tutikian, para a revista *Nau Literária*, do PPG-Letras UFRGS, no segundo semestre de 2006.

literário como linguagem utópica, em comparação com as teorias de outros pesquisadores.

A discussão entre o que é real e o que é imaginário está na fala das personagens do romance de Saramago e no texto de Luciana Santos, que lembra o seguinte: as cavernas, tanto a de Platão quanto a de Saramago, são utópicas porque são ficcionais. Para a autora, a renovação da metáfora platônica na linguagem literária a conduz para uma nova forma de existência, por meio da verdade do texto. Assim, a linguagem pode tornar qualquer coisa uma forma de existência, ou seja, cada obra é a possibilidade de existência. No diálogo entre Cipriano e seu genro sobre as pessoas encontradas no subsolo do centro ocorre a seguinte discussão:

Se não são os outros, uma vez que eles não existiram, quem são estes, perguntou Marçal, Não sei, mas depois de os ver fiquei a pensar que talvez o que realmente não exista seja aquilo a que damos o nome de não existência (SARAMAGO, 2005, p. 333).

A crítica recorre a Mumford⁵⁷ para falar sobre a configuração da realidade, quando ele diz que “é por meio do *idolum*⁵⁸ – tão próximo à literatura, uma vez que se corporificam no imaginário – que os fatos do cotidiano condensados, classificados, filtrados, configuram e projetam uma nova realidade para o mundo exterior” (MUMFORD, 2007, p. 22 apud SANTOS, 2009, p. 3). Lembrando de que boa parte da história humana é registrada por seu imaginário, Santos empresta de Mumford o exemplo do mito dos Ícaros que, apesar de existente apenas na mente de Étienne Cabet, tem mais influência na vida contemporânea do que os etruscos, habitantes históricos da Itália antiga. Para isso, a literatura é um refúgio, uma saída da realidade, no entanto, o imaginário é uma utopia que o teórico pesquisado pela autora classifica como utopia de escape e utopia de reconstrução. Ela conclui:

As utopias são importantes para a humanidade porque a move para o desejo de mudança. A utopia escapista do mundo cor-de-rosa torna-se perigosa se permanecermos nela. Implica em perder a capacidade de encarar as coisas como são. O romance **A Caverna** apresenta um espaço anti-utópico - o

⁵⁷ MUMFORD, Lewis. *História das Utopias*. Trad. Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2007.

⁵⁸ *Idolum* significa uma imagem mental, uma ideia. Também pode ser definida como uma falsa ideia, uma falácia. Disponível em: <www.educalingo.com.br>. Acesso em: 15 jul. 2019.

Centro -, demonstrando como esse espaço se serve das utopias para ludibriar e controlar qualquer ação (SANTOS, 2009, p. 4, grifo da autora).

Como configuração desse conceito sobre *A caverna*, há no centro o “segredo da abelha”, que consiste em vender o que não existe e explora o desejo por utopias do ser humano para escravizá-lo em seus impulsos e desejos. Desse modo, a falta de resistência e autodomínio o torna presa fácil para o agente alienador. O protagonista Cipriano Algor conhece esse processo por meio do subchefe do centro:

A ideologia do “segredo da abelha” discutida pelo subchefe e Cipriano Algor é a imposição de valores que o Centro institui na vida de quem ali vive para manipular o desejo e as necessidades de cada consumidor. Ao vender a imagem de realização utópica, ou seja, de espaço ideal, a sociedade anti-utópica, na verdade, anula as utopias e seu poder de questionamento e de possibilidade de construção do novo (SANTOS, 2009, p. 4).

No Centro, as pessoas vivem o escapismo, na vida de prazeres imediatos. Cipriano Algor tenta por necessidade viver nessa condição, no entanto, sua personalidade não permite. Sua utopia é de reconstrução que, assim como a de escape, é animada por ânsias e desejos primitivos, mas sem deixar de ter em conta o mundo no qual procura a sua concretização.

Ainda valendo-se da teoria de Munford, Luciana Santos ressalta que, apesar de toda utopia nascer do imaginário e desejar tornar-se objeto, ao concretizar-se, perde sua essência, anula-se e deixa de ser utopia. Portanto, seu valor está no movimento constante de desejo do outro espaço e não em sua realização (SANTOS, 2009).

Pensando na relação entre utopia e arte e sendo a serventia da arte a sua própria existência, para Santos:

O romance de José Saramago instiga à reflexão sobre a utilidade da arte ao demonstrar o espaço moderno do Centro descartando o trabalho do oleiro, metáfora do escritor. O argumento do Centro é o de só interessar aquilo que tem alguma função útil e lucrativa para o mercado (SANTOS, 2009, p. 5).

Nesse sentido, Luciana Santos destaca a pesquisadora Leyla Perrone-Moisés⁵⁹, a qual retoma de Mallarmé a ideia de que a sociedade moderna acredita que “tudo tem de ter serventia ou trazer lucro”. No romance saramaguiano, as relações humanas desgastam-se e banalizam-se na sociedade da *utilidade*. Perrone-Moisés relata que a linguagem também perde seu *valor-ouro* e, por isso, a função da linguagem literária é libertar a palavra de seu valor utilitário e resgatar a sua beleza (SANTOS, 2009, p. 5, grifos da autora). A função do escritor e do poeta está vinculada à função literária, uma vez que suas palavras tornam o texto artístico superior. Essa afirmação é confirmada por Saramago, ao fazer uma comparação entre o cérebro e a mão:

O cérebro da cabeça andou toda a vida atrasado em relação às mãos, e mesmo nestes tempos, quando nos parece que passou à frente delas, ainda são os dedos que têm de lhe explicar as investigações do tacto, o estremecimento da epiderme ao tocar o barro, a dilaceração aguda do cinzel, a mordedura do ácido na chapa, a vibração subtil de uma folha de papel estendida, a orografia das texturas, o entramado das fibras, o abecedário em relevo do mundo. E as cores. Manda a verdade que se diga que o cérebro é muito menos entendido em cores do que crê (SARAMAGO, 2000, p.83).

Recorrendo a Derrida⁶⁰ (2005 apud SANTOS, 2009, p. 6), quando ele propõe que “a criação é a forma encontrada pelo homem para aproximar-se do grande Criador e se fazer importante na relação criador-criatura. É o orgulho humano de tornar-se conhecedor de todas as coisas que o privou do paraíso”, a crítica sintetiza que a arte “é a possibilidade do homem de amenizar sua situação limitada e se tornar cocriador do universo e de si próprio, em um reaprender constante, que se faz na interrogativa existente em cada ato literário sobre o homem e a arte”. Saramago discorre sobre essa questão em sua narrativa:

Os rastros de todo o vivido e acontecido na história do mundo. Toda a arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que

⁵⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil Poesia: e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁶⁰ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez (SARAMAGO, 2000, p. 84).

A autora coteja as sentenças de Derrida e Saramago ao analisar essa citação de *A caverna* quando salienta que o barro é a criação mimética; o que a arte esconde e revela é o percurso da humanidade no tempo e nos espaços; a literatura é a memória do ser e estar no universo. “Enquanto a filosofia e a ciência indagam o mundo e pedem respostas, a arte recria-o, demonstrando as possibilidades de construção de um novo mundo e de um novo homem” (SANTOS, 2009, p. 6).

Outro trecho da narrativa de Saramago destacado pela autora revela a duplicidade do literário que causa o estranhamento e o reconhecimento do homem simultaneamente, por meio da voz da personagem Marta, que indaga sobre as estatuetas criadas por seu pai, o oleiro:

E não se parecem a nada que eu tenha visto, em todo o caso a mulher lembra-me alguém, Em que ficamos, perguntou Cipriano Algor, dizes que não se parecem a nada que tenhas visto e acrescentas que a mulher te lembra alguém, É uma impressão dupla, de estranheza e de familiaridade (SARAMAGO, 2000, p. 153).

Para a interpretação de uma passagem do livro de Saramago, Santos vale-se das palavras de Cavalcanti⁶¹ (2002 apud SANTOS, 2009, p. 7) quando ele caracteriza a linguagem verbal das utopias como catacrética, figura de linguagem que tenta dizer o indizível. Na ficção analisada, para a autora, a palavra não saberá nunca (re)conhecer e comunicar o humano, devido ao caráter plural e mutável do homem. Contudo, “em sua forma enigmática, a palavra literária é capaz de sugerir possibilidades de dizê-lo”. A palavra literária aparece como jogo capaz de tornar mais visível a si própria em um diálogo entre Cipriano Algor e sua filha, Marta: “Não jogaes com as palavras, [...] em todo o caso, isso a que chamou jogar com as palavras é simplesmente um modo de as tornar mais visíveis” (SARAMAGO, 2000, p. 190).

⁶¹ CAVALCANTI, I. F. S. A Distopia Feminista Contemporânea: Um Mito e Uma Figura. In: XVII ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, 2002, Gramado - RS. *Boletim do GT A Mulher na Literatura*. Florianópolis - SC: UFSC, 2002. v. 9. p. 247-262.

Como último pensador pesquisado pela autora para a análise de *A caverna*, Barthes⁶² (2004, p. 76 apud SANTOS, 2009, p. 8), em “A utopia da linguagem”, capítulo de *O grau zero da escrita*, fala que, como Liberdade, “ela [a arte literária] é a consciência desse dilaceramento [da linguagem e da sociedade] e o próprio esforço para ultrapassá-lo”. A literatura torna-se “a linguagem sonhada” representante da “perfeição de um novo mundo adâmico, em que a linguagem não mais seria alienada”, o que nos remete a Derrida e sua teoria sobre a criação, quando a palavra, ao ser pronunciada, se fez existência no primeiro gesto de criação. A descoberta da palavra correta, que vai ao encontro de seu significado simbólico, na narrativa de Saramago, leva o protagonista a se encontrar no outro, como vemos no episódio em que ele cita várias palavras objetivando entender seu significado:

Cipriano Algor afastou-se em direcção ao forno, ia murmurando, como uma cantilena sem significado, Marta, Marçal, Isaura, Achado, depois por ordem diferente, Marçal, Isaura, Achado, Marta, e outra ainda, Isaura, Marta, Achado, Marçal, e outra, Achado, Marçal, Marta, Isaura, enfim juntou-lhes o seu próprio nome, Cipriano, Cipriano, Cipriano, repetiu-o até perder a conta das vezes, até sentir que uma vertigem o lançava para fora de si mesmo, até deixar de compreender o sentido do que estava a dizer, então pronunciou a palavra forno, a palavra alpendre, a palavra barro, a palavra amoreira, a palavra eira, a palavra lanterna, a palavra terra, a palavra lenha, a palavra porta, a palavra cama, a palavra cemitério, a palavra asa, a palavra cântaro, a palavra furgoneta, a palavra água, a palavra olaria, a palavra erva, a palavra casa, a palavra fogo, a palavra cão, a palavra mulher, a palavra homem, a palavra, a palavra, e todas as coisas deste mundo, as nomeadas e as não nomeadas, as conhecidas e as secretas, as visíveis e as invisíveis, como um bando de aves que se cansasse de voar e descesse das nuvens, foram pousando pouco a pouco nos seus lugares, preenchendo as ausências e reordenando os sentidos (SARAMAGO, 2005, p. 127).

Para a autora:

Cada palavra, que faz parte do universo espacial da personagem Cipriano, ganha a força simbólica, como por exemplo, a palavra barro, da criação primeira; amoreira, da árvore sagrada; da eira e da terra, como a natureza; a palavra porta, como abertura; cemitério, como morte ou fim de uma fase; a lanterna, como luz; a asa, como liberdade ou viagem; o cântaro, como

⁶² BARTHES, Roland. *O Grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fonte, 2004.

conquista do amor; a água e fogo como renovação e purificação (SANTOS, 2009, p. 8).

Santos retoma o significado da cada palavra conforme aparece no texto de Saramago. Por fim, Cipriano repete apenas a palavra “palavra” e com ela todas as coisas deste mundo, uma vez que só há existência por meio da linguagem. Ainda citando Barthes, a autora sintetiza o significado da palavra enquanto linguagem:

Abolidas as relações fixas, a palavra não tem mais que um projeto vertical, é como um bloco, um pilar que mergulha em um total de sentidos, de reflexos e de remanescências: é um signo de pé (BARTHES, 2004, p. 42-3 apud SANTOS, 2009, p. 8).

Assim, uma vez falada, a palavra ganha significado e não pode deixar de tê-lo, uma vez que dita não pode deixar de ser. Para Barthes⁶³ (1984, p. 42-3 apud SANTOS, 2009, p. 9), “a fala é irreversível e a língua está condenada ao engasgamento. Ao tentar corrigir o que se falou, só é possível falar mais, e jamais anular o que foi dito antes”.

O texto literário torna-se a utopia da linguagem, porque se liberta da condenação do engasgamento, repara a autora (2009, p. 9). A narrativa é uma tessitura na qual se tem uma nova dimensão da linguagem literária, “que desnatura a palavra em busca da imagem perfeita da tradução do humano, por meio de um jogo enigmático, um entramado simbólico que nos conduz à reflexão sobre a própria arte”. Luciana Santos conclui seu texto com essas palavras que respondem à pergunta feita inicialmente e finalizam sua análise. Com isso, ela teve suas expectativas iniciais alcançadas. Conseguiu estabelecer como se dá a utopia da linguagem em *A caverna* por meio de conceitos de pensadores da literatura, preenchendo as lacunas da narrativa saramaguiana, o que a levou a participar de sua atualização enquanto texto literário. O significado de cada obra, para Zilberman:

Depende totalmente dos sentidos que o leitor deposita nela. Também seu caráter estético depende do destinatário: se este não o vivencia como obra

⁶³ BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

de arte e busca aí outro tipo de experiência (uma informação, por exemplo), o texto perde sua utilidade artística (ZILBERMAN, 1989, p. 26).

Santos compreendeu o livro de José Saramago como obra de arte e depositou nele os sentidos adequados para dá-lo um significado que culminou em seu artigo. Com isso, seu papel de leitor foi configurado por meio da análise do texto.

Biagio D'Angelo escreve, em 2011, *A utopia do "centro" n'A Caverna, de José Saramago*, artigo no qual ele estuda a rebeldia intelectual sociopolítica de Saramago para com a indiferença da cultura e da arte com a História. D'Angelo é escritor, poeta e professor de Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília (UNB). Italiano, o professor dedicou grande parte de sua pesquisa a autores latino-americanos. Quanto aos portugueses, escreveu esse artigo sobre o romance de Saramago e outro sobre a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. Seu ponto de vista intelectual acerca do escritor José Saramago amplifica as considerações do Autor quanto ao aspecto social e político do mundo contemporâneo e ao papel da cultura neste cenário. As manifestações de escritores e outros artistas contra a opressão do Estado ou dos donos do poder são, conforme Edward Said (1994, p. 94), "umas das principais atividades do intelectual do século XX", as quais são "questionar, para não dizer subverter, o poder da autoridade".

Saramago entendia bem seu papel como escritor e cidadão em uma época na qual os povos não vivem em justa situação social e política, quando o poder de uns se sobrepõe à maioria:

Um dos temas principais em qualquer literatura não superficial é o da coisificação do homem que atinge sua perversidade máxima na exploração de uma classe social por outra, uma exploração que pode ser superada, posto que o homem possui uma capacidade revolucionária tanto para mudar a realidade quanto para transformar a si próprio (SARAMAGO, 2010, p. 346)⁶⁴.

O Autor acreditava na superação do homem como cidadão consciente e, no romance *A caverna*, analisado por D'Angelo, Saramago apresenta, mais uma vez, uma literatura engajada e comprometida política e socialmente. O crítico (2011)

⁶⁴ MALVEOLO, c. José Saramago: Hay que construir una iberidad cultural comum. Diario de Córdoba. Córdoba, 27 de outubro de 1994. In: SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago*. AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

destaca, no início de sua análise, que o romance contém uma chave ideológica marcada, declarada, e que sua leitura revela-se complexa e de não fácil fruibilidade, narrativa de um escritor que tenta conquistar a realidade por meio das palavras:

A objetividade é uma forma falsa porque, sempre, o narrador inventa histórias para manifestar e explicitar suas preocupações e seus questionamentos frente à realidade. Saramago é consciente que qualquer obra de arte possui uma historicidade e que essa tem a obrigação de mostrar a posição do intelectual, para que seu papel não perca sua representatividade (D'ANGELO, 2011, p. 40).

D'Angelo se vale das palavras de Barthes quando este afirmou que “a forma bastarda da cultura de massa é a repetição vergonhosa, a obliteração das contradições, mas variam-se as formas superficiais: há sempre livros, emissões, filmes novos, ocorrências diversas, mas é sempre o mesmo sentido” (BARTHES, 2004, p. 51 apud D'ANGELO, 2011, p. 40). O novo, nesse sentido, pode ser somente repetição do já repetido, tornando-se banal e incoerente com o que é necessário que a arte represente. Em contrapartida, *A caverna*, segundo o crítico (2011, p. 40), “é um grave ato de acusa da indústria cultural e da redução, fragmentação e dissolução da capacidade realmente racional do sujeito contemporâneo. O romance do autor português permite algumas importantes reflexões”.

O autor (2011) questiona o papel da literatura em um mundo por vezes descontrolado e retoma a questão da tão falada morte da literatura como instrumento revolucionário, uma vez que a banalização dos temas abordados, bem como a falta de comprometimento dos autores com aspectos sociais poderia levar à morte do autor e da literatura, que deve recuperar os valores literários como estratégias de conhecimento do sujeito, do povo e do enigmático proceder do indivíduo. Para D'Angelo, a literatura de Saramago:

Se fundamenta numa nova reconfiguração do Intelectual como “dinamizador” de velhos novos modelos: ao lado duma rebelde rejeição da exploração da literatura, etiquetada negativamente como forma tradicional e passadista, disciplina aristocrática e estancada, banal repetição de fórmulas e cronologias de mortos, a literatura tem que se enriquecer de conexões, vínculos, todo um complexo sistema de redes do conhecimento, com outros espaços, outros âmbitos ideológicos, de pensamento, que funcionam como ímãs amplificadores de uma história literária, caso contrário, mesquinha – uma

torre de marfim no meio das venturas e desventuras do mundo (D'ANGELO, 2011, p. 40).

José Saramago é um autor que faz os mesmos questionamentos que D'Angelo e anda contra a corrente no grande mercado editorial formulando narrativas com viés reflexivo e filosófico. Em *A caverna*, Saramago questiona, mais uma vez, o lugar e o valor da cultura na atualidade:

Saramago observa que o mundo vivencia uma reformulação de si mesmo, em que se deslegitimam as expressões mais naturalmente afetivas da vida social, e sobretudo, o mesmo conceito de cultura se projeta até uma oculta anarquia, na qual qualquer expressão livre do indivíduo resulta ser manifestação de cultura (D'ANGELO, 2011, p. 41).

Contando com as palavras de Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 204 apud D'ANGELO, 2011, p. 41), quando ela define que “cultura implica seleção, atribuição de sentido e de valor. Uma cultura universal, que consistisse na comunicação entre as culturas particulares sem que estas fossem brutalmente abafadas, parece um ideal impossível”, o crítico (2011) conclui que a cultura, dessa maneira, já não é mais a formação de uma maioria, mas a emergência de expressões periféricas, marginalizadas, que procuram sempre um espaço centralizado, embora defendam “sub-repticiamente” a margem.

Em uma época de globalização, a cultura deveria realmente estar ao alcance e representar a todos, o que parece ser uma utopia no ponto de vista de críticos literários, como a citada Perrone-Moisés. D'Angelo observa a utopia/distopia presente no romance de Saramago:

As tentativas cínicas da globalização põem em evidência um processo que na obra de Saramago “se reduz” a uma utopia que, por ser infestada, inevitavelmente, por debates políticos e ideológicos, acaba por converter-se numa distopia amarga e desesperada. *A caverna* é um texto de rebeldia intelectual para com a indiferença da cultura e da arte – dos intelectuais contemporâneos – com a História. Saramago analisa a atual época de crise epistemológica sem apontar para qualquer ascese ou transcendência. Trata-se de uma cultura distópica, impotente, porque são, justamente, a fragilidade e a instabilidade dos sujeitos a serem identificados como os pilares de uma ontologia “realista” contemporânea (D'ANGELO, 2011, p. 41).

Nessa intelectualidade rebelde, Saramago critica a sociedade atual e, com engajamento, tenta restituir à literatura sua tarefa de crítica do presente e das suas contradições. Para D'Angelo (2011, p. 42), “na utopia saramaguiana, recria-se um mundo possível e diverso que permite, fruto da escolha do discurso utópico e ficcional, enxergar com maior intensidade o olhar do sujeito sobre o mundo real”. O professor Biangio compara o “shopping-cidade” da ficção de Saramago a um *Big Brother* orwelliano, referindo-se ao romance *1984* e às distopias des-humanizantes descritas com cinismo e sagacidade por autores como Bradbury e Huxley⁶⁵.

Cipriano Algor, para D'Angelo, inicialmente tenta se adequar ao pensamento dos que administram o centro. Quando tem seus produtos cerâmicos dispensados por serem mais caros do que potes de plástico, ele entende que é melhor não protestar por justiça:

Teria tudo a perder se continuasse a protestar, quis deitar água na fervura que ele próprio havia levantado, de todo modo vender metade era melhor do que nada, as coisas acabarão com certeza por compor-se. Submisso, dirigiu-se ao subchefe da recepção (SARAMAGO, 2005, p. 23).

Esse tratamento por parte do centro faz com que o protagonista passe a questionar se vale a pena vivenciar todo aborrecimento de ser tratado com desprezo e ainda perceber que, por outro lado, comercialmente, eles têm razão. Nesse sentido, D'Angelo destaca:

A cidade comercial substitui os afetos e as necessidades humanas pelos artifícios e proveitos. Saramago lembra ao leitor os efeitos devastadores do Ocidente industrializado e tecnocrático que, em nome do progresso da civilização, aboliu as exigências de verdade do sujeito: a realidade, parece sugerir Cipriano Algor, não pode ser aquela mostrada pelos cartazes publicitários, assim como ela não é mais a sombra projetada pelo fogo no fundo da caverna (D'ANGELO, 2011, p. 42).

⁶⁵ Ver ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009; BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012; HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

Saramago tenta dar voz ao intelectual no romance, como já mencionado, mas, como queria Foucault (apud D'ANGELO, 2011), o sistema de poder, continuamente totalizante nas suas múltiplas repressões, devora os intelectuais.

Assim, o crítico (2011, p. 42) sintetiza que “um intelectual fora das regras, fora do poder, fora do ‘coro’, contra um poder homologador e destruidor de consciências, não consegue levantar a voz e fica consolidado em um ou outro poder”. Foi o ocorrido com Cipriano, representante de outros pensadores que não conseguem se expressar em um mundo com características totalizadoras, pois o homem tem perdido sua sensibilidade e inteligibilidade em razão das “imagens midiáticas que assassina o real”. No lugar em que prevalece o imediatismo, a substituição de um desejo por outro, é válida a lembrança que D'Angelo teve de Zygmunt Bauman (2004, p. 95 apud D'ANGELO, 2011, p. 43) quando ele escreve que “as formas de vida, e as parcerias que as sustentam, só estariam disponíveis como mercadorias”. Por isso, a importância do romance ter como protagonista um oleiro, pois, ao criar suas peças (metáfora para a criação humana), ele entende que elas são substituíveis, mas que o ser humano não pode ser.

D'Angelo, em uma tentativa de entendimento das intenções do Autor, resume:

Saramago não aponta apenas a uma construção crítica “contra” o capitalismo; isto é, o problema da escrita saramaguiana não se resolve na perspectiva exclusivamente ideológica. A angústia existencial que ofusca a individualidade é, podemos dizer, estrutural, ontológica; o capitalismo é um dos questionamentos da condição burguesa, sem anseios, imóvel da triste condição atual do sujeito, cuja personalidade resulta sempre mais conformada à imagem e semelhança do poder do dinheiro e subjugada ao “império do efêmero”, se queremos utilizar a conceituação de Gilles Lipovetsky. É justamente a artificialidade do real proposto hoje que destitui o sujeito na sua própria responsabilidade (D'ANGELO, 2011, p. 44).

O crítico denomina o centro como lugar-protagonista do romance, a configuração da cidade moderna na qual o capitalismo se sobrepõe ao ser humano, quando a realidade do mundo tende a desaparecer. Finalizando, o autor retoma a questão da função da literatura e do escritor com a reflexão de Benjamin Abdala Júnior sobre a práxis criativa:

É como um processo de escrita que se desloca do presente histórico, sob a impulsão do devir. (...) A radicalidade ‘exterior’ do escritor engajado só se efetiva concretamente num engajamento da radicalidade literária. Ao escritor participante ou militante é solicitado que ele tenha consciência crítica dos processos literários que utiliza (ABDALA JÚNIOR, 2003, p. 110 apud D’ANGELO, 2011, p. 45).

Embora não tenha como propósito corrigir as mazelas da humanidade, a literatura é privilegiada por ter o poder de externá-las e promover a reflexão sobre elas e suas consequências. A leitura que D’Angelo fez de *A caverna* mostrou que a utopia “distópica” proposta por Saramago é a consciência do engajamento do sujeito na ação sociopolítica. Ele salientou que a cultura deve englobar o centro e a periferia, e que o papel primordial do escritor é questionar sempre o poder imposto, ou “as normas vigentes” das nações “triumfalistas”, “sempre exigindo lealdade e subserviência em vez de investigação e reavaliação intelectuais”, como observou Said (1994, p. 47) ao citar Virginia Woolf e Walter Benjamin. D’Angelo, portanto, teve o objetivo inicial de sua análise alcançado com base nas considerações de intelectuais que pensaram o mundo atual e suas discordâncias, cotejando suas reflexões com passagens do romance, o que resgata sua historicidade como obra literária.

Aline Scavazini de Matos Galvão escreve, em 2013, *Entre a emigração e o Exílio: um estudo da temática do afastamento da terra natal em A caverna, de José Saramago*. Aline é atualmente professora do Etapa Educacional, escola de Ensino Fundamental e Médio, em São Paulo; e, à época da publicação do artigo, era mestranda em Literatura e Crítica Literária na PUC de São Paulo. Colaborou com a recepção a Saramago com esse estudo, que se destaca pelo tema abordado.

É importante retomar o fato de que, a partir do segundo período de pesquisa para esta tese (2006 – 2015), muitos estudantes de programas de pós-graduação de universidades federais e particulares prestigiaram a obra de Saramago em seus artigos. Assim, em seu estudo, Galvão analisa a temática do exílio no romance *A Caverna*, considerando algumas declarações de Saramago sobre o tema e contando com o apoio teórico e biográfico de Edward Said, Julia Kristeva e Milan Kundera, escolhidos por serem “exilados”.

A autora procura entendimento sobre as condições de um exilado com a experiência de Edward Said, autor que define prioritariamente que essa nunca é boa. Em seu livro *Reflexões sobre o exílio*, Said ressalta:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (SAID 2003, p. 46 apud GALVÃO, 2013, p. 143, grafia original).

Com base nas palavras do autor, Galvão destaca as diferenças entre exilados, expatriados e emigrados, conceitos importantes para que a crítica possa analisar coerentemente o romance de Saramago:

O exílio não é uma questão de escolha; daí a necessidade que ele tem de distinguir o exílio de outras formas de afastamento da terra natal. Ser expulso de sua terra e impedido de voltar a ela é o que define a condição do exilado. Há também os expatriados, aqueles que moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais. Já os emigrados seriam aqueles que, para Said, encontram-se em uma situação ambígua: podem ou não ter escolhido abandonar seu país; é possível, em alguns casos, que eles sejam vistos como pioneiros e construtores de uma nova nação, o que os coloca em uma situação bem diferente daquela vivida pelos exilados (GALVÃO, 2013, p. 143).

Por outro lado, a crítica encontra nas palavras de Paul Zumthor o entendimento de como ocorre (se ocorre) a integração de um imigrante ao novo país:

Não estou certo. Para um imigrante, para o nômade involuntário, a questão existencial é provavelmente esta: quando se apagará a consciência de estar em outra parte? Em outra parte que não o lugar em que se nasceu; outra parte talvez para além de uma certa imagem de si mesmo acalentada, com ou sem razão (ZUMTHOR, 2005, p. 185 apud GALVÃO, 2013, p. 144).

Vê-se nesses exemplos a diferença entre as situações, a imposta e a ocorrida por algum motivo não compulsório. Há sempre o questionamento sobre o estado psicológico de cada indivíduo. Alguns vão se sentir sempre fora do lugar, como Edward Said, outros vão assimilar o novo lugar como seu. Como um exemplo atípico de um caso de imigrantes, Aline Galvão aponta o livro *A ignorância*, de Milan Kundera, narrativa que discorre sobre um casal que passa vinte anos de sua vida na França e, ao retornar para seu país natal, a Tchecoslováquia, não consegue se sentir em casa

ou assimilar novamente suas tradições. Conforme Galvão (2013, p. 146), “Kundera mostra, dessa maneira, como a questão do exílio pode ser complexa também do ponto de vista dos exilados, pois não são todos eles que passam a vida no exílio sonhando com o grande retorno”.

As reflexões de Julia Kristeva mostram outra concepção de ser imigrante:

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória emergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um sursis, de ter escapado (KRISTEVA 1994, p. 15 apud GALVÃO, 2013, p. 146).

A pesquisadora (2013) conclui que as visões oferecidas por Edward Said, Julia Kristeva e Kundera, cada um destacando um aspecto diferente da vida de um exilado, proporcionam uma rica reflexão sobre o tema, na medida em que se contrapõem em alguns momentos, ou se identificam em outros.

Galvão buscou também nas considerações de Saramago o ponto de vista que criaria o romance estudado. O Autor sempre sinalizou a admiração que tinha por Portugal. Tanto nas entrevistas quanto nos romances da primeira fase narrativa é evidente o envolvimento que ele tinha com seu país. Em entrevista ao jornal *El País*, ele confessa: “não sei até que ponto este país [Portugal] precisa de mim, mas sei até que ponto eu preciso dele. Sobretudo, procuro saber quem sou, nunca como um ser individual, mas como alguém que está nesta coisa que é um povo e uma história”. Essa ligação não terminou após sua mudança para Lanzarote, e sua condição de patriota é também observada em seus romances posteriores aos historiográficos.

A partir disso, a pesquisadora enfatiza que:

A *Caverna* traz alguns elementos interessantes quanto à questão complexa dos laços que unem um indivíduo a sua terra, e por esse motivo foi escolhido como ponto de partida para nossa reflexão, na medida em que vemos nessa obra uma possibilidade de pensar o modo como o afastamento da terra natal é necessário para que se dê o processo de amadurecimento intelectual de um indivíduo (GALVÃO, 2013, p. 149, grifo meu).

Um dos elementos destacados pela autora é o fato de que Cipriano Algor não teria tido a oportunidade de amadurecer sua reflexão quanto ao significado dos dois espaços pelos quais transitava se não ocorresse sua mudança para o centro. Em um dos episódios anteriores a esta mudança, o protagonista reconhece o povo do lugar:

Ao voltar de uma de suas idas ao Centro, depois de ter sua mercadoria rejeitada, Cipriano decide parar sua furgoneta na região das barracas, onde normalmente havia muitos assaltos, e esperar para ser roubado; no entanto, em vez de se aproximar da furgoneta para roubar sua carga, um homem se aproxima para oferecer-lhe ajuda; comovido, o oleiro decide dar algumas de suas louças ao homem, que agradece (GALVÃO, 2013, p. 150).

No jogo entre conhecer o centro e aceitá-lo está o impedimento de quem observa com atenção quais são as contradições do lugar. A autora lembra que Cipriano Algor não se mostrou deslumbrado e seduzido pelo centro porque conhecia o que havia fora dele. Como Luciana Santos (2009), ela escolheu a cena em que o protagonista não entende por que as pessoas que moravam ali pagavam para conhecer as sensações que a natureza fora do lugar proporcionava:

O que impede Cipriano de ser conquistado pelas maravilhas do Centro é o conhecimento do que há do lado de fora; ao explorar a sala das sensações naturais – onde os moradores do Centro iam para tomar chuva, ou enfrentar uma nevasca – o oleiro se espanta com o fato de que alguém pudesse pagar para ter essa experiência, já que fora do Centro (no mundo real) tudo aquilo era normal, corriqueiro; ao fazer esse comentário para um dos veteranos (moradores do Centro que já tinham frequentado várias vezes a sala das sensações naturais), Cipriano ouve a seguinte frase: “Tenho pena de si, nunca poderá compreender” (Saramago 2000: 314). De fato, assim como o morador do Centro, que nunca esteve do lado de fora, nunca compreenderá o comentário de Cipriano, o oleiro também não é capaz de compreender o significado daquela experiência para alguém que nunca saiu do Centro, que ali nasceu e passou toda a sua vida, sem ter tido sequer uma breve experiência em uma realidade diferente da que está acostumado; e que está, portanto, longe do caminho do amadurecimento intelectual e do autoconhecimento (GALVÃO, 2013, p. 152).

Assim como Saramago, sua personagem procurava saber quem era. Somente o conhecimento e a reflexão sobre o que se está envolvido na realidade de cada um o leva ao amadurecimento intelectual e ao autoconhecimento, como observou Galvão. Esse amadurecimento, para Cipriano Algor, o fez sentir-se especialmente ligado à

terra natal, a valorizá-la. Ele analisou o centro, entrou em contato com suas maravilhas e contradições, mas resolveu de lá sair antes de perder sua identidade e tornar-se manipulável. Conclui Galvão, estabelecendo as relações entre a condição de exilado e a atitude de quem vive esta condição:

Cipriano já não pertence a espaço algum, nem à Olaria, nem ao Centro; e é nesse ponto que a personagem se torna símbolo da condição do exilado, condição que Saramago propõe como a ideal para o verdadeiro intelectual e que ele mesmo escolheu para si ao abandonar Portugal e ir viver em Lanzarote (GALVÃO, 2013, p. 152).

A crítica organizou seu texto de forma a explorar as teses e as experiências de Said, Kristeva, Kundera e do próprio Saramago e então elencar o que o romance *A caverna* apresenta sobre a questão do exílio. Esses intelectuais compartilharam suas experiências com o intuito de promover a verdade sobre a situação de um exilado. Nesse sentido, para Said:

O que interessa é o intelectual enquanto figura representativa – alguém que visivelmente representa um certo ponto de vista, e alguém que articula representações a um público, apesar de todo tipo de barreiras. Meu argumento é que os intelectuais são indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão. E essa vocação é importante na medida em que é reconhecível publicamente e envolve, ao mesmo tempo, compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade (SAID, 1994, p. 27).

Galvão teve suas expectativas iniciais alcançadas pela leitura que fez com base nas teorias e nos relatos dos autores citados, que se envolveram com a questão do exílio. Embora a crítica não tenha elencado muitos exemplos de situações vivenciadas pelo protagonista do romance, conseguiu resumir sua experiência e compará-la com a de uma pessoa que passa a não pertencer a lugar nenhum, o que configura um exilado e, com isso, atingiu o objetivo de sua pesquisa, além de fundamentar e provar o fato de que o afastamento da olaria fez com que Cipriano valorizasse mais a terra natal.

Como queria Jauss:

A obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação esta que pode ser entendida tanto como aquela de comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta (JAUSS, 1994, p. 23).

Assim, como leitora de Saramago, a autora conseguiu concretizar o vínculo entre o leitor e o texto, encontrando respostas adequadas para as questões levantadas no início de sua leitura.

5.2.3 O homem duplicado e a ordem que há no caos

Dois anos após a publicação de *A caverna*, Saramago apresenta *O homem duplicado*. No Brasil, sua edição ocorreu em 2002; e em 2008, a edição de bolso; ambas pela Companhia das Letras. Em Portugal, o romance foi publicado em 2002, com segunda edição em 2003, pela Editora Caminho, com nova publicação pela Porto Editora em 2014, no momento, na terceira edição (2018). O romance tem como tema “o outro”, questão recorrente na obra saramaguiana. Para Fernando Gomez Aguilera (2013, p. 50), “com *O homem duplicado*, Saramago regressaria, de certo modo, a uma questão de que se havia ocupado em *Todos os nomes*, a da alteridade, enfrentada agora a partir de um ângulo complementar, o da identidade”. Saramago propõe que:

No fundo, vivemos em um caos e não há uma ordem aparente que nos governe. Então, a ideia-chave no livro é que o caos é um tipo de ordem a ser decifrada. Com este livro proponho ao leitor que investigue a ordem que há no caos (SARAMAGO, 2010, p. 317)⁶⁶.

Para a década entre 1995 e 2005, o romance foi tema de três artigos acadêmicos, todos eles publicados em 2005. Esse número de artigos se dá pelo recorte temporal em relação à data de publicação do livro. Para este período, um artigo será analisado.

⁶⁶ SOREL, Andrés. José Saramago: uma mirada triste y lúcida. Madri, Algaba, 2007. Entrevista. In: SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago*. AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Regina Helena Dworzak escreve, em 2005, *O mito do duplo e a identidade: do relato ao romance moderno* para a Revista *Kallope*, da PUC-SP, enquanto mestranda em Teoria e Crítica literária pela PUC-SP. A autora contribuiu com a recepção a Saramago no Brasil por meio de dois estudos. Atualmente, ela é professora do programa Teia do Saber na Universidade do Vale do Paraíba. Seu artigo objetiva demonstrar a força do elemento mítico e a transformação do mito de gênero a tema de romances e contos de dois autores, Edgar Allan Poe e José Saramago. A autora divide seu texto em quatro partes, traçando um panorama das origens do mito até seu estabelecimento como tema literário.

Na primeira parte, sob o título de “As origens”, ela observa que o mundo é um objeto simbólico e que o homem foi capaz de interpretar isso muito cedo:

Antes de dominar a escrita, o homem se comunicava oralmente por grunhidos e gestos até que se aprimorou passando a nomear a si e a natureza que o cercava. Ao denominar um objeto, um animal ou a si mesmo, o homem tomou consciência de que poderia possuir este ser pelo poder da palavra (DWORZAK, 2005, p. 53).

A partir da nomeação, o homem passou a aprimorar a linguagem e a narrar os fatos e a associá-los aos acontecimentos da natureza, compondo rituais como o da colheita ou o da chuva. A partir disso, o sagrado passa a fazer parte da realidade ao explicar os mistérios do universo, surgindo, desse modo, o mito.

Os mitos possibilitam ao homem enfrentar seus temores e dar-lhes uma explicação verossímil. Pelos mitos, o homem interpreta a criação do universo, dos deuses e do próprio homem e é através deles que se explica a origem dos animais, das plantas, da noite, do dia, enfim, da natureza como um todo (DWORZAK, 2005, p. 54).

Para Dworzak (2005), é pela palavra e pela representação artística e simbólica que o homem se conecta ao universo mítico-religioso, capaz de transformá-lo em poesia e arte.

Em “A temporalidade do narrar”, a autora destaca que o elemento mítico passou a fazer parte das lendas e contos populares transmitidos oralmente nas sociedades antigas, quando o narrador tinha papel fundamental na narrativa, pois era

ele quem dava o tom necessário a cada história. Dworzak busca o entendimento para esse processo nas palavras de Walter Benjamin (1975, p. 66 apud DWORZAK, 2005, p. 55), quando ele explica que “a experiência propicia ao narrador a matéria narrada, quer esta experiência seja própria ou relatada. E, por sua vez, transforma-se na experiência daqueles que ouvem a estória”. Assim, a arte de contar histórias passou a fazer parte integral da vida dos homens. A autora (2005) questiona, por isso, se o relato mítico é um gênero literário, sendo que os mitos passaram a ser do conhecimento de todos após a narrativa passar também a ser escrita. Assim, o mito, transformado em narrativa escrita, integra o que Bakhtin chama de gênero primário⁶⁷, ou seja, uma narrativa transmitida originariamente pela oralidade.

Com o subtítulo de “Gêneros em mutação”, a autora discorre sobre a transformação dos gêneros literários, principalmente os iniciais, o que gera divergência entre pesquisadores da área. Como exemplo, ela cita a alteração do conto quando escrito, que perde a participação do narrador oral, deixando, assim, de ser um gênero primário.

O que se perde, em primeira instância é o som da voz do narrador, em seguida podemos listar a própria presença física deste narrador, seus gestos, a entonação da voz, as pausas, enfim, a dramaticidade da fala e da expressão corporal. Um contador de histórias ou recitador de mitos não é o narrador do texto escrito, este precisa de outras estratégias para prender o leitor (DWORZAK, 2005, p. 56).

Dworzak encontra em Eliade (1994, p. 163 apud 2005, p. 58) a característica transformadora do romance ao definir que “o que deve ser salientado é que a prosa narrativa, especialmente o romance, tomou, nas sociedades modernas, o lugar

⁶⁷ “Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. No seu conjunto o romance é um enunciado, como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas a diferença deles é um enunciado secundário (complexo)”. (BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 263-324).

ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares”. Ainda lembra a importância do leitor crítico como agente transformador do conhecimento, ao mencionar que, “por meio de novos modos de ver, das interpretações possíveis num momento histórico diferente, é que são acrescentados novos saberes ao conhecimento do homem moderno”.

Sob o título-tema de seu artigo “O mito: de gênero a tema no conto e no romance”, a crítica utiliza como exemplo a transformação de um mito em gênero literário no conto escrito por Edgar Allan Poe, em 1839, intitulado *William Wilson*⁶⁸ e no romance de José Saramago, *O homem duplicado*.

A autora indica resumidamente a questão do duplo no conto de Poe:

O duplo, tema do conto, se manifesta logo nas primeiras palavras, por meio do pseudônimo adotado pelo narrador; a partir deste momento não é mais ele, mas outro que é o responsável pelo narrar. O “W” na inicial do nome adotado (William Wilson) também é uma marcação do duplo e, assim, o conto vai construindo um universo ambivalente, o espelho no qual se reflete o medo mais íntimo do homem, a perda da identidade (DWORZAK, 2005, p. 60).

Desse modo, o duplo em Poe é direto e incisivo, não há uma explicação, nem divagações filosóficas em torno do fato, pelo contrário, o narrador leva o leitor por um emaranhado de perguntas que ficam sem resposta. Por sua vez, Saramago, para Dworzak:

Utiliza o tema para discutir a sociedade moderna. No decorrer da história, o narrador coloca o leitor numa posição questionadora, de intenso diálogo diante de um fato aparentemente insólito, mas descrito com relativa naturalidade. Há sempre uma pergunta a ser respondida: Quem é o homem que vive hoje numa sociedade massificadora, quais as suas perspectivas frente a uma cultura que tende a unificar seus integrantes? (DWORZAK, 2005, p. 60).

⁶⁸ *William Wilson*, escrito por Edgar Allan Poe, em 1839, é um conto que supõe uma renovação da ideia do duplo tida na literatura. Narrado em primeira pessoa, segue o tema *doppelgänger* da mitologia germânica no qual William Wilson, um jovem de descendência nobre, conhece um outro rapaz na escola com o mesmo nome. O outro rapaz é parecido com ele, tem o mesmo andar, veste-se da mesma forma, nasceu no mesmo dia e o perseguirá por toda a vida. *Doppelgänger* é, segundo as lendas germânicas, uma entidade que representa uma cópia idêntica de uma pessoa que passa a acompanhar, ou assombrar seu duplo. Disponível em: <<http://editorarideel.com.br/edgarallanpoe>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

A autora (2005, p. 60) destaca que o homem, na ficção de Saramago, perde a identidade sem perceber, sendo a cultura global, nesse caso, uma inimiga, pois, quando ele se depara com seu duplo, é obrigado a assumir a identidade perdida, autodescobrindo-se. Para esse homem, o processo vira uma luta por sobrevivência enquanto indivíduo único, o que revela uma personalidade “encoberta pela rotina de uma vida medíocre”. Assim, “encontrar o duplo ou saber-se duplo de alguém é perturbador, há um erro”. Para exemplificar essa situação, a autora cita uma passagem do romance que envolve a consequência de saber-se errado como comprometimento da própria natureza da identidade humana:

Olharam-se em silêncio, conscientes da total inutilidade de qualquer palavra que proferissem, presas de um sentimento confuso de humilhação e perda que arredava o assombro que seria a manifestação natural, como se a chocante conformidade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade própria do outro (SARAMAGO, 2002, p.217).

A crítica (2005, p. 61) conclui que “o que se coloca em discussão no duplo é que esse outro nunca deve ser idêntico para que um deles não seja anulado. O resultado da duplicação pode ser a perda da identidade que, simbolicamente, significa a própria morte”.

Dworzak (2005) identifica o duplo e sua origem mítica para compreender sua transformação na modernidade. Assim, o duplo é um mito presente desde épocas remotas em várias civilizações, aparece em lendas nórdicas e germânicas, na América pré-colombiana e no Egito. A crítica se vale da teoria de Edgar Morin, quando ele define que o duplo é um mito que acompanha o homem desde que este tomou consciência da morte:

Assim, a irrupção da morte, no sapiens, é, ao mesmo tempo, a irrupção de uma verdade e de uma ilusão, a irrupção de uma elucidação e do mito, a irrupção de uma ansiedade e de uma segurança, a irrupção de um conhecimento objetivo e de uma nova subjetividade e, principalmente, de sua ligação ambígua (MORIN, 1979, p. 104 apud DWORZAK, 2005, p. 61).

Retomando as considerações iniciais do seu artigo quanto à palavra assegurar domínio sobre o ser representado, a autora recorre novamente a Morin:

Assim, a imagem já não é uma simples imagem, ela tem em si a presença do duplo do ser representado e permite, por meio desse intermediário, agir sobre esse ser; é esta ação que é propriamente mágica: rito de evocação pela imagem, rito de invocação à imagem, rito de posse da imagem (encantamento) (MORIN, 1979, p.106-7 apud DWORZAK, 2005, p. 61).

O mito, portanto, se revela parte da constituição psíquica do homem e é representado na literatura. A autora relembra:

O mito do duplo vai aparecer, em suas representações literárias, em diferentes épocas e apresentando características diversas. Na Antiguidade, e até o início do século XVIII, simbolizava o idêntico, o homogêneo; depois, com o advento do cartesianismo e o estabelecimento da relação sujeito-objeto, passou a representar o heterogêneo, a divisão do eu, o fracionamento do indivíduo (DWORZAK, 2005, p. 61).

Na contemporaneidade, conforme a autora (2005), o fracionamento implica um deslocamento dentro de uma sociedade antagônica que acarreta múltiplas divisões sociais e desarticula as identidades estáveis do passado, promovendo um confronto com identidades possíveis que se alternam e com as quais o homem se identifica temporariamente.

Os gêneros, como se sabe, são adaptáveis, e a presença do mito na literatura demonstra essa reação. Dworzak (2005, p. 62) observa que “na interação entre os gêneros é que podemos defini-los; é no diálogo travado no interior do texto literário que encontramos a identidade de cada gênero”. Ainda, a crítica concorda que o homem está permanentemente em processo, sendo, desse modo, inacabado, é um ser “que se elabora enquanto discurso na literatura”. Desse modo, o romance moderno é um gênero também em processo, assim como o homem.

Regina Helena Dworzak encontrou as respostas suscitadas no início de sua análise por meio da leitura que fez. Conseguiu destacar a evolução do mito de gênero a tema no romance, buscando em teóricos como Edgar Morin a base crítica para auxiliá-la na interpretação do mito em *O homem duplicado*, embora tenha elencado poucos exemplos do romance para enfatizar sua análise. A autora teve, de qualquer forma, suas expectativas iniciais alcançadas e mostrou, assim como lembrou em seu texto, que o leitor transforma o conhecimento do homem moderno com a leitura que

faz, acrescentando ao texto outras interpretações, o que fortalece o vínculo entre eles, atualizando o texto literário. Conforme Zilberman, a crítica literária:

Não parece apenas documentar a circulação da obra ao longo de sua trajetória; também ela tem caráter formador, repercutindo na leitura contemporânea e influenciando a valorização do texto perante o público e a sua localização no fluxo cronológico (ZILBERMAN, 2004, p. 100 – 101).

O leitor ativo sempre valoriza o texto que lê e a ele dá novas abordagens, criando um sistema que liga a obra, o autor e o leitor infinitamente. Por meio da literatura, pode-se, como quer Saramago, investigar a ordem que há no caos.

Para a década entre 2006 e 2015, *O homem duplicado* foi tema de quatorze artigos acadêmicos, publicados entre o início do período até o ano de 2014. Para este estudo, serão analisados três artigos críticos, não sendo necessário o total de 30% do total de artigos encontrados em função da repetição do tema abordado entre eles. Em 2009, Thárea Raiza Hernandez escreve *O homem duplicado: reminiscências e intertextualidades* para a Revista *Nau literária*, revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, do PPG-Letras da UFRGS, artigo que se destaca pelo tema abordado. Nele, ela pretende mostrar como, em seu livro, Saramago dá um novo sentido ao já usado pela literatura tradicional e conhecido pelo leitor. Thárea produziu esse estudo quando era mestranda em Estudos literários pela Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho"- Campus Araraquara. Atualmente, não há registro se a autora atua na área da educação, nem de outros artigos de sua autoria acerca do Autor.

Hernandes inicia suas considerações compondo o cenário do pós-modernismo como período literário sem ruptura com o modernismo e com os movimentos anteriores, mas mantendo uma relação de continuidade com eles. Adotando o conceito de Ana Paula Arnaut (2002 apud HERNANDES, 2009, p. 2), em seu livro *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, quando propõe o termo "Post", que não indica ruptura, ao contrário do termo "Pós", que expressa uma ruptura total com escolas literárias anteriores, Hernandez enfatiza que:

Com esse Post-Modernismo, temos uma colcha de retalhos que estabelece a ligação entre o passado e o presente, fazendo surgir um movimento literário

que não cria algo novo, mas o faz de uma nova maneira. Esse movimento mistura gêneros ou subgêneros, conduzindo a uma polifonia textual, já existente em outros movimentos literários, mas que agora tem suas costuras à mostra (HERNANDES, 2009, p. 2).

A autora (2009, p. 2) conclui, desse modo, que a literatura portuguesa contemporânea apresenta escritores com tendências diversas que promovem uma renovação profunda do romance, “revelando transformações de formas, textualização e acompanhamento da mudança dos tempos”. O romance passa a voltar-se para si mesmo, questionando-se e se explicando pela “pluridiscursividade e autorreflexividade”. Hernandes destaca a participação do leitor na construção do texto, o que o torna experimental. O romance “pretende representar a natureza enigmática do homem inserido na realidade indeterminável, que tem seus valores, em mudança, refletidos no discurso ficcional”. A crítica menciona que no movimento ainda há o conflito entre História e Literatura, pois os estudos post-modernos problematizam a narrativa histórica, questionando se esta mantém um distanciamento para com o texto literário.

Ocorre a retomada histórica pela literatura, vinda do Neorrealismo, “que conduz à ideia de uma obra aberta, com várias possibilidades interpretativas, induzindo a uma série de leituras possíveis”, o que nos remete às palavras de Hutcheon (1988, p. 145), quando ela define que “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais”. Hernandes salienta que:

A arte não quer mais agradar, mas colocar problemas e questionamentos para renovar a percepção no modo de ver as coisas e o mundo, criando um desconforto e exigindo esforço do leitor para perceber as dubiedades do texto e sua mensagem (HERNANDES, 2009, p. 2).

Dessa maneira, o romance retrata a sociedade, o sistema político-social, o homem dilacerado e o mundo dividido entre essência e aparência, que são mimetizados pela estrutura fragmentada do próprio discurso ficcional.

Iniciando a análise de *O homem duplicado*, a pesquisadora resume as características do romance saramaguiano, pois compreende a importância de entender a obra do autor antes de analisar uma de suas ficções:

José Saramago, autor representativo da literatura portuguesa contemporânea, em suas obras, utiliza o texto fragmentado e a intertextualidade, com diferentes registros, tanto históricos quanto ficcionais; dá importância ao tratamento com a linguagem, questiona a obra literária no próprio texto, utiliza a polifonia e trabalha com outros elementos da literatura moderna que exige atenção do leitor para o entendimento da mensagem. A composição dos romances saramaguianos nos permite viver as experiências do texto como a memória, observação de fatos e articulação e construção de um universo de representações, com seres ficcionais densos, construídos através de questões religiosas, históricas, psicológicas e míticas (HERNANDES, 2009, p. 3).

A autora considera o livro um exemplo do post-modernismo, pois reúne seus principais conceitos. Nele, “Saramago faz uma retomada paródica de textos clássicos, tanto no enredo, que remete à Guerra de Troia, quanto na forma que indica elementos da tragédia clássica, como oráculo, destino e coro” (HERNANDES, 2009, p. 4).

Como exemplo do uso de intertextualidade, a crítica escolhe a metáfora da lagartixa, que aparece na construção textual de José Cardoso Pires e que, em Saramago, se relaciona à vida do protagonista Tertuliano Máximo Afonso, por ter vários rabos fora:

Nessa obra, Saramago também faz intertextualidade com o discurso popular, pelo uso da linguagem e de ditados populares, e com o estilo literário, presentes em *O Delfim*, metaficção historiográfica de José Cardoso Pires. Essa intertextualidade se dá através da metáfora da lagartixa, que, em Cardoso Pires, aparece como representação do tempo estagnado em Portugal e é retraduzida por Saramago. A referência é feita de forma irônica, pois a 'nova' lagartixa representa a História cortada, mas que se regenera ao longo do tempo e possui muitos fatos excluídos da versão oficial (HERNANDES, 2009, p. 4).

Como se sabe, o estilo narrativo de Saramago causa estranhamento ao leitor em função de sua pontuação, diferente da tradição gramatical encontrada em outros autores. Hernandez (2009, p. 5) aponta que, por meio de uma construção frasal que retém a atenção do leitor, “o autor quer nos colocar diante dos problemas, renovando nossas percepções diante do mundo e fazendo-nos perceber as dubiedades da vida e do texto”. Ao analisar os componentes da narrativa, a crítica salienta que o narrador de Saramago é radicalmente onisciente, detalhando todos os ambientes e os pensamentos das personagens, não deixando muito para o leitor imaginar. No entanto, ao longo do texto, ele passa a utilizar discurso direto para que, somente

assim, o leitor tire suas conclusões sobre a personalidade da dupla de personagens. Como exemplo do uso do discurso pelo Autor, ela separa um diálogo entre eles:

Imagine um cesto de laranjas, disse o outro, imagine que, uma delas, lá no fundo, começa a apodrecer, imagine que, uma após a outra, vão todas apodrecendo, quem é que poderá, nessa altura, pergunto eu, dizer onde a podridão principiou, Essas laranjas a que está a referir-se são países, ou são pessoas, quis saber Tertuliano Máximo Afonso, Dentro de um país, são as pessoas, no mundo são os países, e como não há países sem pessoas, por elas é que o apodrecimento começa, inevitavelmente, E por que teríamos tido de ser nós, eu, você, os culpados, Alguém foi, Observo-lhe que não está a tomar em consideração o factor sociedade, A sociedade, meu querido amigo, tal como a humanidade, é uma abstracção, Como a matemática, Muito mais que a matemática, ao pé delas a matemática é tão concreta como a madeira desta mesa, Que me diz, então, dos estudos sociais, Não é raro que os chamados estudos sociais sejam tudo menos estudos sobre as pessoas, Livre-se de que o ouçam os sociólogos, condená-lo-iam à morte cívica, pelo menos (SARAMAGO, 2002, p.39).

Outra característica post-moderna que a crítica observa em *O homem duplicado* é a metalinguagem. Em uma de suas digressões, o narrador passa a discursar sobre a criação da linguagem:

Houve um tempo em que as palavras eram tão poucas que nem sequer as tínhamos para expressar algo tão simples como Esta boca é minha, ou Essa boca é tua, e muito menos para perguntar Por que é que temos as bocas juntas. Às pessoas de agora não lhes passa pela cabeça o trabalho que deram a criar estes vocábulos, em primeiro lugar, e quem sabe se não terá sido, de tudo, o mais difícil, foi preciso perceber que havia necessidade deles, depois houve que chegar a um consenso sobre o significado dos seus efeitos imediatos, e finalmente, tarefa que nunca viria a concluir-se por completo, imaginar as consequências que poderiam advir, a médio e a longo prazo, dos ditos efeitos e dos ditos vocábulos (SARAMAGO, 2002, p.61).

A linguagem comum na obra saramaguiana é a popular, com ditados, expressões cunhadas pelo povo português e que garantem uma maior percepção do romance. Hernandez destaca um ditado popular português apresentado por Saramago:

O primeiro ditado que aparece é o nome do filme, no qual Tertuliano descobre seu sócia, “Quem porfia mata caça”, que se assemelha ao brasileiro “Quem espera sempre alcança”. Esse ditado faz referência ao próprio Tertuliano, que obstinado e angustiado, não mede esforços para descobrir sobre seu sócia e

acaba atraindo problemas para si mesmo, agindo contra a ordem natural das coisas, ou seja, contra o seu destino, tentando construir sua própria história e por isso caindo em desmedida e merecendo uma punição (HERNANDES, 2009, p. 6).

Além desse dito popular, no início da narrativa, a mãe de Tertuliano faz o papel de oráculo enquanto recita outro ditado: “nunca jogue as pêras com o destino, que ele come as maduras e dá-te as verdes” (SARAMAGO, 2002, p.16). Para Hernandes:

A partir disso, encontramos uma personagem que representa um herói trágico, pois tem um oráculo representado por sua mãe que prediz seu destino, e mesmo assim, decide fazer sua própria escolha, sabendo que está além de ser um mero professor de História e que por suas ambições será castigado. O romance, portanto, remete à mitologia clássica, em que as moiras determinam o destino do homem, e esse, se cai em desmedida, recebe um castigo cruel. A desmedida de Tertuliano é sua obstinação por encontrar António Claro, seu sócia, e assim como nas tragédias clássicas, o destino desse encontro é anunciado desde o início, pois não há espaço para dois iguais no mundo (HERNANDES, 2009, p. 7).

Na mitologia clássica, outro participante essencial é o coro, que normalmente é representado por algum personagem conhecido do principal. Em *O homem duplicado*, para a autora, o senso comum de Tertuliano faz as vezes de coro pós-moderno. É ele quem intervém nas equações que o protagonista multiplica em sua cabeça, por perder sua identidade após a morte de seu sócia. A crítica destaca:

Na tentativa de ser e agir por si próprio, Tertuliano passa a ser, a todo instante, desafiado pelo Senso Comum, que tenta convencê-lo a deixar o desconhecido como é, não levantando questionamentos, ou seja, sendo um homem prudente diante das novidades para evitar uma tragédia ao final. Entretanto, essa tentativa de manter o equilíbrio é desfeita na medida em que a realidade da vida se impõe a Tertuliano, forçando-o a agir quando se descobre como um erro e se pergunta: “Que é ser um erro?” (HERNANDES, 2009, p. 8).

Hernandes volta a realçar a presença de intertextualidade na ficção analisada. Em uma passagem do texto sobre Tertuliano e sua personalidade melancólica, o Autor usa a expressão “que o novelo do espírito humano tem muitas e variadas pontas”, além de afirmar que a personagem “é de uma incurável perplexidade perante os

autênticos labirintos cretenses que são as relações humanas”, considerações que remetem ao labirinto de Teseu e o minotauro:

Esse novelo nos remete ao mito de Teseu e o minotauro, em que o herói derrota a criatura monstruosa e consegue sair do labirinto, onde ela habitava, seguindo o caminho que havia marcado com um novelo. No entanto, aqui, Saramago coloca sua personagem, dentro de um labirinto, que seria a própria vida com desafios e problemas, e sua condição de homem diante dela, na busca de se encontrar. Assim, ao ser colocado diante das situações, o homem se tornaria vários, não havendo uma única constituição existencial (HERNANDES, 2009, p. 8).

O tempo, outro componente da narrativa, é ressaltado pela autora como cíclico, no qual o homem está perdendo sua individualidade em busca de si mesmo em um mundo globalizado: “o homem transformado em coisa passa a viver sob o tédio, marcado pela repetição no lugar da originalidade”.

Assim como nos mitos, também nesse romance temos um tempo cíclico que marca a trajetória da personagem na busca de um sentido para sua vida, principalmente depois de encontrar outro semelhante, busca que não se acaba mesmo depois da morte de António Claro e mostra que a procura do homem por si mesmo não tem fim. Envolto pela solidão, Tertuliano nos apresenta a compreensão do homem que busca o que lhe está destinado, sendo muitas vezes vacilante diante do que lhe é apresentado (HERNANDES, 2009, p. 9).

Está aí novamente a questão abordada por Saramago em *A caverna*:

A única coisa que Tertuliano e António Claro têm em comum é a imagem, que é vendida pelo segundo como um produto e dá continuidade à fabricação em série, do mundo capitalista, pois ao final, aparece mais um sócia, reforçando assim, a falta de individualidade. Isso nos remete a algo que não tem fim e por isso é cíclico, pois, Tertuliano, ao assumir a vida de António Claro encerra um ciclo, mas inicia outro novamente pela busca de saber quem é realmente, com aparecimento de mais um sócia (HERNANDES, 2009, p. 9).

As personagens saramaguianas e seus nomes são sempre emblemáticos, até mesmo quando são nomes comumente usados, além de identificarem, já no início da narrativa, qual será o seu destino. No caso de Tertuliano Máximo Afonso, cada nome

poderia se relacionar a uma pessoa distinta, com personalidade distinta, mostrando a fragmentação do sujeito, outra característica post-moderna. A autora (2009) sublinha o significado dos nomes e sugere que entre os duplos instala-se um conflito para saber quem é o verdadeiro e quem é o duplicado e falso em concordância com os desígnios dos nomes:

Dessa forma, temos o nome Tertuliano, de origem hebraica que significa 'falso ministro' e nos remete à falsidade - questão levantada pelo post-modernismo - questionando a veracidade das afirmações. **Com esse primeiro nome, já presente no início do texto, o autor pode querer nos informar de que a personagem seria algo falso, uma cópia.** O primeiro nome é seguido por Máximo, originário do latim com o significado de 'o maior', dando para os leitores duas formas de leitura. A junção com o primeiro nome nos levaria a entender que **a personagem seria uma grande falsidade, uma cópia maior.** Afonso é o último nome, de origem germânica e significa caprichoso, cabendo à personagem, **que só age por vontade própria,** não seguindo os avisos prévios. A personagem maltrata sua namorada, Maria da Paz, além da própria mãe, pois não liga nem vai visitá-la. Mesmo assim, Tertuliano tem todas as suas vontades realizadas, sendo mimado por sua mãe e namorada, que se deixam moldar por seus caprichos (HERNANDES, 2009, p. 10, grifo meu).

Hernandes encontra espaço na narrativa para fazer várias comparações. Ela lembra do nome artístico de António Claro, Daniel Santa-Clara, que já era duplo antes de conhecer Tertuliano. Também relembra o mesmo António Claro, que passa a ganhar melhores personagens no cinema, representando a literatura ao ganhar espaço em relação à história, sugerindo, conforme a autora:

Saramago, assim, usa metalinguagem, colocando as duas personagens como personificação da História e da Literatura: Tertuliano que mantém a ordem cronológica até para assistir os filmes seria a representação da História, António Claro, fazendo suas invenções, pode fazer o papel da Literatura. Isso transforma o livro em uma discussão metalinguística sobre a precedência da História sobre a Literatura ou vice-versa (HERNANDES, 2009, p. 11).

Outra comparação evidenciada pela crítica é quando Tertuliano deixa que Maria da Paz passe uma noite com António Claro, representando a Literatura que, por vezes, se passa por História. Também a relação que Tertuliano tem com a História mostra a falta de imaginação por parte dela. Saramago, assim, problematiza a certeza

dos fatos, conforme destaca Hernandes (2009), com o exemplo da análise do professor feita pelo narrador:

O pior defeito do homem, pelo menos desde que o conhecemos, tem sido o excesso de imaginação, na verdade ninguém diria que se trata de um professor de História a quem apenas os factos deveriam interessar, só por ter visto pelas costas a mulher que acaba de passar já o temos aqui a fantasiar identidades, ainda por cima a de uma pessoa a quem não conhece, [...], apesar de sua tendência para o desvario imaginativo, ainda consegue, em momentos decisivos, sobre-por-lhe uma frieza de cálculo que faria empalidecer de ciúme profissional o mais encalecido dos especuladores da bolsa (SARAMAGO, 2002, p.172-173).

Para Hernandes:

Dessa forma, a História se aproximaria da Literatura através da imaginação, como Tertuliano quando se apossa do lugar de António Claro por vingança, tomando-o definitivamente após a morte do mesmo. Isso simboliza uma das características do movimento post-moderno, em que a metaficção historiográfica ganha espaço na ficção, fazendo, assim, que a História sobreviva disfarçada de Literatura (HERNANDES, 2009, p. 11).

A estudiosa (2009, p. 12) conclui que Saramago segue a proposta post-modernista da necessidade de autenticação dos saberes narrativos, “colocando duas personagens que são falsas como sendo representantes da História e da Literatura, que são, por sua vez, ficção e fictício”. O Autor, desse modo, pensa a História como Literatura, sendo um relato que segue os fatos, mas também apresenta pontos de inventividade.

Hernandes encontra no relacionamento entre Tertuliano, António e Maria da Paz a relação com o mito da Guerra de Troia, no entanto a mulher é dividida entre os dois, ao contrário do que ocorre com Helena, o que leva à luta. A autora resume a paródia realizada por Saramago em relação a esse mito e o seu significado:

Essa paródia é feita de maneira sutil e permite a reatualização do mito e a fusão do tempo mítico ao histórico, mostrando as contradições e fragmentação do homem moderno, cercado de aflições, sendo que apenas um leitor atento e com conhecimento prévio é capaz de percebê-la. Ela ainda nos permite fazer uma referência mítica à caixa de Pandora, mostrando o quanto a curiosidade de Tertuliano por António Claro levou ambos ao

encontro dos males. Pandora, ao abrir a caixa, lançou os males sobre a terra, mas conseguiu fechá-la antes de deixar escapar a esperança, que no romance saramaguiano é representada por Helena, a personagem que dá a Tertuliano outra chance para uma nova vida (HERNANDES, 2009, p. 14).

Finalizando seu estudo, Hernandes (2009) organiza o que foi discutido no artigo em relação ao tema abordado. No caso dos componentes da narrativa, o texto de Saramago não define o lugar onde aconteceu a história, no entanto, deixa claro que é no tempo atual de uma metrópole, como ocorre em outros de seus romances. Quanto ao tema, a crítica indica que ele faz surgir outras contradições presentes na humanidade como: amor e o ódio, eu e o outro, vida e morte. O narrador, por sua vez, de maneira alegórica, denuncia um espírito destruidor e a atração pela morte e pelo tédio, que dificultam o conhecimento do homem por si mesmo. As personagens duplas de *O homem duplicado* mostram o quanto o homem vive só para si, tomando suas direções próprias e revelando suas inquietações diante daquilo que lhe é semelhante. Como bem observado por Hernandes, Saramago opta pela estética post-moderna de retomada de escolas anteriores com uma nova visão, permitindo ao texto uma gama variada de intertextualidades.

Dessa maneira, o romance de Saramago, se relaciona à tradição e à memória, tornando-se uma construção genérica, que não nos permite a identificação exata de tempo e lugar, mas que promove uma abertura para pensarmos a essência do homem, suas contradições e tentativas de interpretações (HERNANDES, 2009, p. 15).

Hernandes escolheu um tema bastante interessante para a análise do romance de Saramago e buscou na intertextualidade com a *Ilíada* os componentes para entendimento do texto. Alcançou plenamente os objetivos de sua pesquisa e teve suas expectativas iniciais atingidas pela leitura que fez. Mostrou que o romance do Autor deixa várias lacunas para interpretação e aproveitou para tentar preenchê-las com suas considerações. A obra de Saramago, em 2009, era amplamente estudada nas universidades e também em grupos literários oficiais na internet⁶⁹, sendo que no horizonte de expectativas dos leitores saramaguianos, a renovação de sua obra por

⁶⁹ A Fundação José Saramago foi criada em 29 de Junho de 2007. A revista *Blimunda* recebe ensaios literários desde 2012.

Disponível em: <<https://www.josesaramago.org/category/blimunda/>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

meio de novas análises era imprescindível. A autora conseguiu com o tema abordado estabelecer novos rumos para a leitura de *O homem duplicado*, confirmando o vínculo entre a obra, o autor e o leitor, aproveitando seus espaços e possibilidades de interpretação. Para Jauss, em sua sexta tese sobre a Estética da recepção:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser temporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura (JAUSS, 1994, p. 25).

Em 2011, Alexandre Montauray fez uma nova leitura de *O homem duplicado*. Professor de Literatura portuguesa na PUC-Rio, ele escreve *Identidade, cotidiano e epidemia em O homem duplicado, de José Saramago*, para a Revista *Ipotesi*, da UFJF. Alexandre é um crítico assíduo da obra de António Lobo Antunes e acerca dos romances de Saramago publicou somente esse artigo, que pretende situar o romance no conjunto da obra do escritor e enfatizar a atuação intelectual de José Saramago na cena contemporânea, enfoque pelo qual se destaca. O pesquisador (COELHO 2003⁷⁰, p. 34 apud MONTAURY, 2011, p. 67) parte de outra crítica de Eduardo Prado Coelho acerca da ficção de Saramago na qual ele atribui “a fidelidade de seus leitores a um conjunto de traços da sua (Saramago) mecânica narrativa”. Montauray relata que, à medida que os romances vão sendo construídos, é notável o aumento também de problemas que eles buscam solucionar.

O autor traça um panorama da obra saramaguiana por épocas com o objetivo de evidenciar a ampliação das questões problematizadas por Saramago:

Na década de oitenta, as questões portuguesas estiveram no foco central de seus romances e foram trabalhadas a partir de interrogações acerca dos mecanismos de construção da história oficial a partir de interpretações da cultura nacional que, de diversas formas, se fixaram e se impuseram como verdades em desacerto. A partir dos anos noventa, o escritor pareceu avançar em direção a questões mais gerais, que abrangem o mundo ocidental, expandindo, com isto, o corpo de seu projeto literário, não apenas por focalizar crises globais como a do capitalismo, a da democracia e os impasses da tradição judaico-cristã, mas, sobretudo, por colocar em cena

⁷⁰ COELHO, Eduardo Prado. *A escala do olhar*. Lisboa: Texto Editora, 2003.

questões contemporâneas em escalas mais universais (MONTAURY, 2011, p. 67-68).

Nesta tese, considerou-se essa separação por fases, tendo em vista o discurso do Autor (1997)⁷¹ publicado em 2013, como já mencionado.

A trajetória biográfica e bibliográfica de Saramago é enfatizada por Montauray (2011, p. 68) com a intenção de localizar o intelectual José Saramago no mundo enquanto seus livros eram publicados. O professor retoma o fato de que, ao longo de sua carreira como escritor, o Autor se envolveu em muitas polêmicas “desde a identidade ibérica aos dogmas católicos, marcando veementemente (sempre com muita repercussão na imprensa) a sua pessoal resistência ideológica ao modelo capitalista de circulação transnacional”. Nessa verificação, Montauray se refere aos romances *A jangada de pedra* (1984) e *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1992) e também às questões levantadas por Saramago sobre a economia globalizada e suas consequências na sociedade tanto em romances como *A caverna* ou em várias entrevistas que o Autor concedeu ao longo da vida, muitas delas organizadas em livro por Fernando Gómes Aguilera⁷².

Para o crítico (2011, p. 68), “em Saramago, as figurações do cotidiano (impregnado pelo vírus do engano) adquiriram, nos seus últimos romances, a função de operadores de conhecimento da história e da cultura contemporâneas”. Assim:

Na sua ficção, em linhas gerais, o consumo hedonista e a devoção desenfreada a mitos e imagens contemporâneas são tomados como fatos geradores de injustiças e equívocos históricos. Esses equívocos, enraizados no presente e no cotidiano dos personagens de seus romances, além de encarnarem a expressão do Mal, são – pelo que se depreende – aquilo que compartilhamos, de certa forma, como uma epidemia (MONTAURY, 2011, p. 68).

Moutauray (2011) considera que o escritor cria sua história em cada livro como lugar privilegiado de observação da realidade. Ele toma como “dados os fenômenos particulares que surgem como mitos ou como práticas simbólicas e sociais” dentro do

⁷¹ Tema abordado por Saramago também em 1998 no discurso de recebimento do Prêmio Nobel. Ver SARAMAGO, José. *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz*, 1998. Disponível em: <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/lecture-p.html>. Acesso em: 15 jul. 2019.

⁷² SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago*. AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

cotidiano encenado em sua obra e transforma-os, usando a favor de sua narrativa ou da verdade histórica que quer problematizar.

Aquilo “que nos cabe em partilha” (CERTEAU, 2003, p. 31) – política, cultural ou historicamente – e que pressupõe a existência de uma rede de significados que constitui material e simbolicamente as comunidades é, na escrita de José Saramago, a argamassa com que se gera o comum. O problema é o juízo que se faz da qualidade desta argamassa (MONTAURY, 2011, p. 68).

O autor se refere em suas observações ao que se constitui como característica de Saramago: seu viés sentencioso. Saramago (2010, p. 455) garante que “o intelectual não pode estar com o poder”, por isso as versões sobre os fatos impostos pelo poder de qualquer nível devem ser estímulo para a resistência desses pensadores. Sendo a linguagem também usada para mascarar os fatos, cabe ao intelectual libertá-los, tornando-os públicos e, principalmente, claros. Montaury entendeu o processo pelo qual o ficcionista buscou trazer à tona a realidade em seus romances:

Em romances como *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, *A caverna*, *O homem duplicado* e *As intermitências da morte*, a minuciosa articulação de pequenas histórias que determinam os gestos dos personagens funciona como um inventário de acontecimentos menores, triviais e cotidianos, desprovidos de uma relevância imediata, mas que apontam para alto-relevos que delineiam conjuntos de atos e práticas simbólicas correntes nas culturas contemporâneas ocidentais (MONTAURY, 2011, p. 69, grafia original).

O autor (2011, p. 69) conclui que, nos romances de Saramago, figuras anônimas e solitárias, desprovidas de fama ou de glória, são postas diante de situações empíricas que entram em conflito com uma concepção prévia da história. Como exemplo dessas figuras ou personagens, destaca um trecho de *O homem duplicado* no qual o narrador enumera alguns desses tipos humanos que, “habitando a ficção do autor, funcionam também como imagens da individualidade contemporânea”:

O que por aí mais se vê, a ponto de já não causar surpresa, é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no

passado recente exemplos públicos, ainda que não especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, aquele pintor de retratos de quem nunca chegamos a conhecer mais do que a inicial do nome, aquele médico da clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registo civil que fazia desaparecer certidões de óbito, todos eles, por casualidade ou coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano [...] (SARAMAGO, 2002, p. 12).

Saramago, nessa digressão do narrador, elege alguns indivíduos que são, na realidade, suas personagens em outros romances⁷³ até chegar ao desafortunado professor de História Tertuliano Máximo Afonso. Montauray (2011) faz a sinopse do enredo de *O homem duplicado* e apresenta a dupla de personagens. O crítico ressalta que, ao descobrir-se duplo, a resolução desse impasse torna-se a obsessão de Tertuliano, pois já não sabia se reconhecer.

O autor recorre a Foucault, bem como à sua “antologia das existências” (FOUCAULT, 1994, p. 89 apud MONTAURY, 2011, p. 70) para definir a linguagem utilizada na narrativa, porque “no texto, tudo se adequa à medida e à linguagem do homem comum, sem fama, dos tipos humanos sem grandes títulos ou qualidades, coadjuvantes”. A verossimilhança está presente na ficção de Saramago e garante, como confere Montauray (2011, p. 70), “clareza à narrativa, costurada por movimentos banais que põem o texto em ação”. O estudioso conclui:

A clareza produzida pelo imediato da narrativa, pela sequência de quadros da exterioridade, positivados pelos estímulos do cotidiano, mas abafados, algumas vezes, por sentimentos mórbidos, conflituosos e de mau augúrio, condensado na clássica figura de Cassandra (SARAMAGO, 2002, p. 283): “mas Cassandra, se aqui estivesse, não deixaria de nos recordar que precisamente desta maneira se baixa também a tampa de um caixão” (MONTAURY, 2011, p. 70).

Cassandra, filha de Príamo, rei de Troia, pressagia que o cavalo deixado para a cidade pelos gregos não deveria ser aceito, ou seja, não deveria entrar na cidade. Como não foi ouvida, Troia caiu às mãos dos exércitos gregos. Interessante observar

⁷³ São eles: *Manual de pintura e caligrafia*; *O ano da morte de Ricardo Reis*; *História do cerco de Lisboa*; *Todos os nomes*; *O homem duplicado*, respectivamente à sequência transcrita na citação.

que Tertuliano passa a acreditar em presságios após perder sua identidade, pois se vê marcado pelo destino, assim como a cidade de Troia.

Montauray recorre novamente a Prado Coelho, que cita, em sua crítica, o estudo *Soi meme comme um autre*, de Paul Ricoeur, no qual a identidade pessoal é tomada como identidade narrativa. Para o crítico, se assim é:

Implica a narração de si, procedimento que, mais uma vez, no interior do romance, não poderia fazer com que Tertuliano e António Claro convergissem, pois os personagens têm experiências bastante diversas. As noções de mesmo (e, por consequência, de identidade) e de duplo são forjadas, no romance, a partir de uma noção de si, dramatizada como imagem figurativa de si (MONTAURY, 2011, p. 70).

O autor se vale também da crítica jornalística do jornal *Le Monde*, para o qual Pierre Jourde evoca a originalidade da narrativa de Saramago:

Para Jourde, o romance de Saramago demonstra a atualidade do mito. Afinal, segundo ele, o homem urbano vive uma contradição: o seu mundo é o da quantidade, da estandardização e da igualdade. Nele, milhões de seres parecidos cumprem os mesmos gestos e vivem os mesmos desejos, ao mesmo tempo em que o narcisismo contemporâneo e o sistema capitalista convencem-os de sua originalidade (MONTAURY, 2011, p. 70).

O estudioso conclui que a figura de Narciso, mencionada por Jourde, é a que se manifesta na contemporaneidade, absorvida pelo egocentrismo cego, sorrateiro e sem limites:

O romance põe em cena um esboço crítico da figura do sujeito que emerge na contemporaneidade: não é mais a figura de um Édipo ressentido e recalçado, às voltas com a culpa e a renúncia a seus desejos. A figura que emerge é a de Narciso (tomado aqui na acepção de Gilles Lipovetski), que não reconhece a alteridade, para quem nenhum outro importa tanto quanto ele mesmo, treinado para não renunciar a nada, estimulado a gozar sem limites e a não conhecer inibição de espécie alguma (MONTAURY, 2011, p. 70).

A grande questão que passa a nortear as duas personagens do romance, Tertuliano Máximo Afonso e António Claro, é a dúvida de quem nasceu primeiro, o

que configura, para Montauray (2011, p. 71), um drama exposto por Saramago referente “às questões contemporâneas associadas ao hiperindividualismo e à produção de subjetividades em série como questões dramáticas para a classe média”. Para Tertuliano, a posse da verdade sobre quem era o original seria motivo de libertação, seria ter novamente sua subjetividade restabelecida. O autor encontra no diálogo entre as personagens a exemplificação desse sentimento:

A importância que irá ter é que ficaremos a saber qual de nós dois, você ou eu, é o duplicado do outro. E que sucederá a um e a outro pelo facto de o sabermos. Disso não tenho a menor idéia, porém, a minha imaginação, os actores também são dotados de alguma, diz-me que, no mínimo, não deverá ser cômodo viver sabendo-se duplicado de outra pessoa. (...) Que compensação, A de que você não lucraria nada em andar pelo mundo a gabar-se de ser o original de nós dois se o duplicado que eu sou não estivesse à vista para as necessárias comprovações (SARAMAGO, 2002, p. 221/222).

A obsessão entre os duplos acaba por invadir a vida dos que convivem com as personagens, como Helena e Maria da Paz, companheiras de António e Tertuliano, respectivamente, o que traz à lembrança do crítico a narrativa de Dostoievski, *O duplo*:

Neste ponto, o cotidiano dos personagens, alterado pela presença de outros que, embora distantes, se anunciem como mesmos, torna a narrativa um feixe de imagens e diálogos que remetem para *O duplo*, de Dostoievski, onde o narrador conduz a ação com perguntas e respostas imbricadas nos diálogos, fazendo as falas emergirem de um vazio anônimo, des-subjetivando progressivamente as vozes narrativas (MONTAURY, 2011, p. 72).

O professor (2011) observa que as breves cenas do ator António Claro disparam, na vida mental de Tertuliano, a crise fundamental do romance. Afinal, como é possível ser o mesmo sendo o outro, dúvida que impõe como impasse para o protagonista a danação ou a salvação. Para tentar a solução desse impasse, Tertuliano marca um encontro com seu sócia, com disfarce e discrição. O pesquisador evidencia a crise psicológica na qual a personagem principal se encontra antes do encontro:

O que finalmente nos deve tranquilizar, aclarados já os passos a dar, é a certeza de que Tertuliano Máximo Afonso poderá deslocar-se sem nenhum receio à loja dos disfarces e enfeites e adquirir o modelo de barba que melhor condiga com a sua cara. (...) Quando pela primeira vez olhou a sua nova fisionomia sentiu um fortíssimo impacte interior, aquela íntima e insistente palpação nervosa do plexo solar que tão bem conhece, porém, o choque não tinha sido o resultado, simplesmente, de se ver distinto do que era antes, mas sim, e isso é muito mais interessante se tivermos em conta a peculiar situação em que tem vivido nos últimos tempos, uma consciência também distinta de si mesmo, como se, finalmente, tivesse acabado de encontrar-se com a sua própria e autêntica identidade. Era como se, por aparecer diferente, se tivesse tornado mais ele mesmo (SARAMAGO, 2002, p. 166).

Em relação ao sentimento de angústia de Tertuliano, Montauray (2011, p. 72) localiza outro exemplo de intertextualidade ao recorrer ao filme “La double vie de Véronique” (1991)⁷⁴, do cineasta polonês Krzysztof Kieslowski, no qual a questão do duplo também é exposta, retomando a tradição do duplo no Leste europeu. “A iminência constante da tragédia em *O homem duplicado* difere da proposta de Kieslowski, onde o outro encenado é apenas uma sensação delicada de pertencimento e cumplicidade íntima”. Em Saramago, se converte em ameaça evidenciada pelo diálogo dos duplos:

Rancor, Sim, rancor, você disse ainda não há muitos minutos que se tivesse uma arma me mataria, era a sua maneira de declarar que um de nós está a mais neste mundo, e eu estou inteiramente de acordo consigo, um de nós está a mais neste mundo e é pena que não se possa dizer isto com maiúsculas, a questão já estaria toda resolvida se a pistola que levei comigo quando nos encontramos estivesse carregada e eu tivesse a coragem de dispará-la, mas já se sabe, somos gente de bem, temos medo da prisão, e portanto, como não sou capaz de matar a si, mato-o doutra maneira (SARAMAGO, 2002, p. 280).

Entre a ameaça e a realização está o senso comum, que, para o crítico (2011, p. 73), é encenado como personagem, como figura que nasce do texto, “talhada com a habilidade narrativa do autor, e tem como função moderar as iniciativas de

⁷⁴ “Duas personagens convivem com um jogo lúdico que pressupõe a existência do duplo. Weronika é uma jovem cantora lírica que mora na Cracóvia, na Polônia, e Véronique, também amante de música, vive em Paris. Embora não se conheçam, sentem ou imaginam a presença uma da outra, como uma intuição íntima. Na primeira meia-hora do filme, Kieslowski narra o cotidiano da jovem polonesa até uma tragédia se abater sobre ela; em seguida, passa a encenar o cotidiano de Véronique. Na cena mais empolgante do filme, as duas quase se cruzam, em uma praça na Polônia, durante uma manifestação estudantil. Uma fotografia fortuita documenta a presença das duas jovens idênticas no mesmo local” (MONTAURY, 2011, p. 72).

Tertuliano ou evidenciar o seu caráter irresoluto, levando-o a ponderações que vão se articulando com o desenvolvimento da narrativa”. Assim, para Montauray:

O romance de Saramago é uma alegoria crítica do contemporâneo, erguida num dos centros de tensão da classe-média global: a encenação das identidades a partir do mito da originalidade, convertido em pesadelo para os personagens, vítimas da epidemia da duplicação (MONTAURY, 2011, p. 73).

Com o primeiro artigo publicado sobre o prêmio Nobel de Literatura, o professor Montauray atingiu o resultado esperado com sua leitura, pois contextualizou a narrativa de Saramago e suas características, assim como o intelectual, na contemporaneidade, além de evidenciar também as características do homem moderno representado pelo protagonista da história, com suas ânsias e conceitos que, às vezes, o prejudicam em sua busca por saber quem é, com risco de não enxergar qual sua verdadeira identidade. Os elementos que compõem a narrativa e suas funções no texto foram identificados por Montauray. O estudioso enfatiza o narrador saramaguiano, que conduz o leitor ao entendimento do texto. Além disso, esse narrador, com suas digressões, também faz o leitor pensar sobre questões universais que sempre pedem respostas. Assim, o autor conseguiu responder às perguntas que elencou no início de sua pesquisa, alcançando as primeiras expectativas que teve em relação à leitura do *O homem duplicado* e sobre José Saramago e sua forma de mostrar o mundo.

Também, por meio de intertextos, o autor encontrou elementos para justificar sua análise, pois, para Jauss:

A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida (JAUSS, 1994, p. 28).

Desse modo, a literatura como acontecimento cumpriu-se no horizonte de expectativas desse leitor por meio de sua experiência com o texto.

Em 2014, Edcleberton de Andrade Modesto escreve *Tertuliano: as peripécias da identidade pós-moderna* para a Revista eletrônica da Faculdade José Augusto

Vieira, de Sergipe. Modesto é mestrando em Teoria da literatura pela PUC-RS e escreveu seu artigo como trabalho final do curso de Especialização em estudos literários pela faculdade que o publicou. Atualmente, trabalha na rede pública de ensino da cidade de Lagarto, em Sergipe, e participou da recepção a Saramago no Brasil por meio de seu trabalho de conclusão do curso da graduação em Letras sob o tema *A identidade pós-moderna das personagens Cipriano e Tertuliano: o nihilismo é só o princípio*. Do grupo de autores cujas críticas foram analisadas, Modesto é único em condição de estudante de Literatura, razão pela qual participa do grupo. Em sua pesquisa sobre identidade, o autor procurou destacar as noções sobre sujeito moderno, caracterizado por suas utopias totalitárias baseadas na razão e na ciência como excelência para o modelo de indivíduo perfeito sob a teoria de alguns críticos consagrados.

Modesto cita Eagleton (1998 apud MODESTO, 2017, p. 70), quando este descreve o sujeito pós-moderno como alguém que anda com tronco arqueado, cabeça baixa, corpo adornado, caminhar acelerado, falta de sentido e o sentido pleno de vazio. Alguém com crença na transformação do mundo através da ciência e da racionalidade, tendo como principal objetivo usar o acúmulo de conhecimento livre e a criativamente em busca de uma emancipação humana e do enriquecimento da vida diária. O autor explicita sua definição do homem pós-moderno:

Em um caminho deveras particularizado, o sujeito pós-moderno é visto como parte de um processo mais amplo de mudança em que a homogeneização é nada mais que um grito assustado daqueles que estão convencidos de que em um mundo pós-moderno a identidade tornou-se móvel, apresentando fronteiras menos definidas, provocando no indivíduo uma “crise de identidade”⁷⁵. Mais do que isso: o descentramento do sujeito deve ser entendido não como algo que se buscou e se quis, mas como crise (MODESTO, 2017, p. 70).

O autor (2014) salienta que a literatura, em todos os tempos, sempre foi um elemento paralelo à sociedade, assim também na pós-modernidade. É desse lugar de fronteiras indefinidas que surge o discurso real-ficcional na narrativa que permite ao escritor inventar e reinventar o mundo por meio de suas histórias. Assim, considera que:

⁷⁵ Termo utilizado por Hall na obra *A identidade cultural na Pós-Modernidade*.

A literatura tem servido de palco para as localizações do sujeito, onde as identidades afloram, permitindo a representação de uma mistura de várias tendências, estilos e gostos, ficando cada vez mais difícil identificar se o que acontece é uma transformação em massa na maneira de se narrar ou predomina a transformação individualizada da forma de representação do *homo-fictus*, vez que este não passa simplesmente de uma personagem fiel à realidade do contexto na qual seu principal mentor, o escritor, se encontra (MODESTO, 2017, p. 71).

Entre os principais elementos de uma narrativa, a personagem se destaca como foco de vários estudos teóricos e analíticos em razão, neste caso, da grande preocupação em definir as características do homem pós-moderno no que se refere à sua identidade, já que, como se sabe, a arte representa ou apresenta a sociedade e seu modo de vida. O autor (2014, p. 72) mostra Tertuliano Máximo Afonso como uma personagem “alvo de uma duplicação que muda todo o destino de sua nostálgica vida, o que a torna vítima da pós-modernidade”. Como forma de orientar o leitor sobre as características iniciais de Tertuliano, já que o mesmo homem que é retratado no início da narrativa não é o que está no final, Modesto resume:

Na trama desta narrativa a referida personagem apresenta as máscaras heteróclitas e multifacetadas do sujeito pós-moderno, que entediado, um dia recebe a recomendação de um seu amigo professor de matemática, a sugestão de assistir a fita do filme “Quem porfia mata caça”. Neste, Tertuliano repara exclusivamente numa personagem secundária que mais adiante sabe ser Daniel Santa-Clara, nome artístico do ator António Claro, sendo este uma cópia exata sua. A partir desse momento, o professor dá início a uma busca incessante para saber quem é aquele homem com quem se configura ser seu retrato fiel (MODESTO, 2017, p. 72, grafia original).

O crítico se vale do pensamento de Candido (2005 apud MODESTO, 2017, p. 72, 73) quando ele escreve sobre a relação existente entre a complexidade da personagem e a pessoa viva. Para Candido, a personagem pode constituir-se esférica, sendo que, a cada mudança existencial pela qual passa, existe, por conseguinte, a capacidade de surpreender seu leitor. Assim, para o autor:

A narrativa na qual Tertuliano Máximo Afonso se encontra deixa um rastro de interrogações, aonde o homem, entre o marasmo e o aborrecimento, vai a cada passo distanciando-se ainda mais do seu eu, da despersonalização, da perda de si, daquilo que se acreditava ser (MODESTO, 2017, p. 73).

Modesto (2014, p. 73) enfatiza que, como outro elemento da narrativa, é o narrador que tem como incumbência informar ao leitor que “as condições nas quais Tertuliano Máximo Afonso vive propiciaram a ele estar passando por esta situação”. Por isso, o autor confirma essa responsabilidade com uma passagem do livro:

É a altura de informar aqueles leitores que, ajuizado pelo caráter mais que sucinto das descrições urbanas feitas até agora, tenham criado no seu espírito a ideia de que tudo isto se está a passar numa cidade de tamanho mediano, isto é, abaixo do milhão de habitantes, é a altura de informar, dizíamos, que, muito pelo contrário, este professor Tertuliano Máximo Afonso é um dos cinco milhões e pico de seres humanos que, com diferenças importantes de bem-estar e outras sem a menor possibilidade de mútuas comparações, vivem na gigantesca metrópole que se estende pelo que antigamente haviam sido montes, vales e planícies, e agora é uma sucessiva duplicação horizontal e vertical de um labirinto, de começo agravada por componentes que designaremos por diagonais, mas que, no entanto, com o decorrer do tempo, se revelaram até certo ponto equilibradores da caótica malha urbana, pois estabeleceram linhas de fronteiras que, paradoxalmente, em lugar de terem separado, aproximaram (SARAMAGO, 2002, p. 71).

Assim, o narrador de Saramago localiza a metrópole como o lugar no qual se passa a história narrada, a cidade que estabelece um elo com a literatura, como relatou Gomes:

As relações entre literatura e experiência urbana tornam-se mais contundentes e radicais na modernidade quando a cidade se apresenta como um fenômeno novo dimensionado na metrópole que perde gradativamente o seu *métro*. A desmedida do espaço afeta as relações com o humano (GOMES, 2003, p. 23).

Como uma das características do sujeito pós-moderno, Modesto destaca o nihilismo, a visão vazia sobre a vida, a nostalgia permanente. O autor escolhe como exemplo dessa característica a fala de Tertuliano, quando este explicita em conversa com o colega professor de matemática que: “às vezes tenho a impressão de não saber exactamente o que sou, sei quem sou, mas não o que sou” (SARAMAGO, 2002, p. 24). Essa problemática de não saber o que é, para o crítico (2014, p. 74), significa que ele não sabe quem é e que sua identidade foi influenciada e alterada negativamente pelo contexto por ele vivenciado. Esse problema “nasce, em parte, da questão do nome, uma vez que a inteireza da personagem se desfaz quando o

nome completo não se refere ao conhecimento do homem em questão, mas o sobrepõe”. O autor conclui:

O nome Tertuliano Máximo Afonso sugere uma conotação de alguém poderoso, definido como pessoa. Portanto, há indícios de que o personagem de Saramago apresentará ações meritórias, de destaque, ao longo do texto. Porém, logo no início do romance, primeiro ele observa as piadas com seu nome, as ironias, depois se enxerga um homem que está em busca de algo, o que se configura uma inquietação interior. Talvez ele, um professor de História ignorado em suas opiniões na escola, ande em busca de uma sensibilidade esquecida em meio à humanidade repleta de respostas prontas (MODESTO, 2014, p. 74).

Por isso, a condição permanente de Tertuliano é a do aborrecimento, da depressão e do marasmo em que vive, marcas tipicamente niilistas do sujeito pós-moderno. Essa condição, associada a eventos externos, faz com que o ser não encontre razão em viver. Quanto a isso, o autor encontra nas palavras de Bauman o amparo para a análise da personagem principal do romance. Parafraseando o filósofo, Modesto observa:

A isso, Bauman (2009) caracteriza como um momento de render-se às pressões da globalização, que nos dias de hoje, tende a ser uma reivindicação em nome da autonomia individual e da liberdade de autoafirmação. Para as vítimas dos efeitos colaterais da globalização, porém, mais liberdade não parece ser a cura de seus problemas, elas prefeririam antes encontrá-la no desmoronamento ou no desmantelamento forçado das rotinas da vida e das redes de vínculos humanos e compromissos mútuos que costumavam apoiá-las e fazê-las sentirem-se seguras (MODESTO, 2014, p. 74).

A depressão tem sido nomeada como o mal do século XXI, mas já era vista como condição do homem pós-moderno por estudiosos no século passado. O crítico traz um depoimento mencionado por Eagleton que define a angústia de um ser nessa condição: “se eu pudesse sair da minha cabeça, eu conseguiria saber se existe alguma coisa lá fora. Se fosse provável eu sair de trás das paredes do meu corpo, eu conseguiria encarar o mundo de frente” (EAGLETON, 1998, p. 21 apud MODESTO, 2014, p. 75). Modesto parafraseia o pensador que sintetiza a verdadeira vontade do ser humano no egoísta e implacável modo de vida na contemporaneidade:

Para Eagleton (1998), a vontade de todo ser humano, um ser que procura fora de si aquilo que somente poderá ser encontrado nele mesmo num pairar além da existência, seria em outras palavras, uma forma de atuar de uma nova maneira ou maneira diferente, experimentando a diferenciação ou a tão divulgada liberdade, que desde a modernidade representou um excesso de meios sobre os fins, com habilidades e recursos sempre correndo à frente dos objetivos, e febrilmente buscando seus próprios usos (MODESTO, 2014, p. 75).

Modesto (2014) sintetiza essa situação do homem pós-moderno como aquele para o qual a insegurança existencial viabiliza um desmoronamento físico e moral, no qual os problemas se aglomeram e as soluções não existem. A falta e o vazio, expressões do caos e da desordem interiores, delineiam-se como ausência de si mesmo, como profunda carência de humanidade. O autor entende que, para analisar a personagem saramaguiana, é necessário evidenciar as características do homem real que ele representa, cujo sentimento dimensiona sua angústia, fragilidade, comodismo e impotência diante dos acontecimentos externos dos quais não consegue fugir. Tertuliano Máximo Afonso vive esse momento e por ele é enredado, o que faz de *O homem duplicado* um romance que externa a relação do homem com as aflições da pós-modernidade.

Desse modo, recorrendo novamente a Bauman, Modesto observa que a solidão passa a ser comum no contexto pós-moderno, de acordo com o filósofo (2004 apud MODESTO, 2014, p. 75). O relacionamento, na pós-modernidade, tende a ser uma troca que só se efetiva por interesse, no caso, em razão do que cada um pode ganhar, e continua apenas enquanto ambas as partes supõem que proporcionam algo uma a outra, satisfações suficientes para que permaneçam na relação.

Dessa forma, não é somente o protagonista que vive a solidão e a melancolia. Para o crítico:

E não é somente o professor de história que vive na solidão, várias outras personagens no romance vêm também ilustrar esse novo modo de viver construído e instaurado pela vida pós-moderna. As três mulheres principais que aparecem na história, Maria da Paz, Helena e Carolina Máximo são personagens que possuem um discurso em tom solitário, melancólico, que ultrapassa a mera condição física de viver só, o que não é o caso para as duas primeiras (MODESTO, 2014, p. 76).

Assim, com a descrição das condições psicológicas das personagens, Modesto (2014, p. 77) observa “o quão é marcante o homem que servira de matéria”, afirmando que “Saramago indicia a exploração da diferença na singularidade de um ser que o romance lapida em clima de Pós-modernidade”. Para o autor, esse homem:

É o homem pós-moderno “sem eixo, de movimentos desencontrados, ofuscante para si mesmo e ao outro, é surpresa por trás de outra, envernizada de previsibilidade. Homens elevados à potência de ruína iminente, António e Tertuliano não habitam no mundo das explicações, ao contrário, estão na ausência delas. É nesta perspectiva que o homem do romance se localiza, visando não ser cópia, nem espelho ambulante, e sim retratar as faces de um homem que encarnado em personagem é alvo das artimanhas que uma narrativa pós-moderna lhe determinou (MODESTO, 2014, p. 77).

Modesto conclui enfatizando que Saramago retrata em *O homem duplicado* o momento histórico pós-moderno que se prolonga até os dias de hoje. Suas personagens evidenciam a crise de identidade e o niilismo, marcas desse momento. Por meio de sua leitura, o crítico compreendeu as intenções do Autor em documentar as relações abaláveis do homem com a realidade em que vive. O autor atingiu seus objetivos e teve alcançadas suas expectativas iniciais, pois buscou em pensadores a base para seu entendimento e conseguiu analisar os elementos narrativos no livro de Saramago. Como estudante de Literatura em formação, recebeu o romance de Saramago como modelo para o estudo da questão da identidade na pós-modernidade, elencando passagens da ficção saramaguiana que comprovam essa informação.

É importante salientar que é na academia que novos leitores se formam e dão continuidade à renovação da literatura. No grupo que envolve o leitor, a obra e o autor, Modesto participou em sua efetivação por meio da leitura que fez de *O homem duplicado*. Para Jauss (1994, p. 32), “a relação entre literatura e público não se resolve no fato de cada obra possuir seu público específico, histórica e sociologicamente definível”, mas cada novo leitor revigora essa relação com as interpretações estabelecidas por sua leitura.

O estudo da recepção dos autores aos romances alegóricos de José Saramago destaca o compromisso que os pesquisadores têm em promover a renovação da obra saramaguiana. Devido ao grande número de análises dos diversos romances do Autor e sua concretização mundial como ficcionista, existe a preocupação entre eles em dar um novo entendimento à sua escrita. A verdade oculta no texto alegórico impõe essa

preocupação e dá margem para várias interpretações que venham a ser pertinentes com o tema abordado pelos livros estudados. As várias versões viabilizadas por uma alegoria ajudam, desse modo, na análise dos romances e conferem ao leitor a satisfação de descobrir o significado de cada referência alegórica encontrada no texto.

Lukács define o romance como uma forma inacabada e, por isso, aberta a novas interpretações ou, ainda, como uma forma de ruptura de verdades estabelecidas, bem como afirmações categóricas. Desse modo, os autores elencados para estudo de suas análises nesta tese cumpriram os requisitos de leitores em ligação com o texto narrativo nas definições da Estética da Recepção de Jauss, pois encontraram respostas para seus questionamentos iniciais à leitura dos romances. Para os romances alegóricos elencados para estudo de suas recepções, no total de quatorze artigos, *Ensaio sobre a cegueira* recebeu seis críticas e *A caverna* e *O homem duplicado*, quatro cada um. Os estudiosos que escreveram suas análises sobre *Ensaio sobre a cegueira* optaram, em sua maioria (cinco artigos), por fazer comparações do romance com outros tipos de obras de arte, como pintura, poesia e conto, ou encontraram intertextualidade interna na obra de Saramago (um artigo). O último crítico que analisou esse romance tratou da questão de gênero, tema em destaque na década da escrita do artigo (2014), diferenciando-se dos demais.

Esse movimento de comparação entre a obra de José Saramago e outros tipos de arte ocorre sobretudo com *Ensaio sobre a cegueira*, entre os romances alegóricos, tendo em vista, como já mencionado, seu aspecto simbólico. Diferentemente, os autores cujas críticas a *O homem duplicado* e a *A caverna* foram estudados escolheram temas pontuais e comum aos dois romances, como a identidade e a tentativa de tradução do humano. Para *A caverna*, dos quatro artigos analisados, três abordaram esses temas, e um deles contemplou o papel do público leitor e o espaço campo/cidade no romance, tema que, consecutivamente, discorre sobre a identidade do sujeito na modernidade. Desse modo, 100% dos artigos foram escritos sob o mesmo viés. O mesmo ocorreu com *O homem duplicado*, que teve o homem eternamente em processo como tema dos quatro textos analisados. Esse fato não é uma casualidade, mas um retorno recepcional aos romances almejado por José Saramago ao destacar nesses livros a crise de identidade do homem na contemporaneidade.

Esse conjunto de quatorze artigos analisados acerca de três romances alegóricos reflete a recepção ao Autor a partir da mudança de seu foco narrativo

representado pela pedra, pela busca do entendimento do ser humano em seu mais profundo significado, o que Saramago chamou de interiorização. Nesse sentido, os autores estudados alcançaram as expectativas sublinhadas por Jauss para que o leitor concretizasse a obra do escritor por meio de sua leitura.

6 CONCLUSÃO

Os estudos que enfatizam a Estética da Recepção como uma ciência que autentica a historicidade de uma obra estão diretamente relacionados aos efeitos produzidos pela obra no público-leitor e à sua sobrevivência como obra literária na posteridade. Esta tese questionou a possibilidade de verificar a recepção à obra de José Saramago conforme a teoria da Estética da Recepção formulada por Hans Robert Jauss. Os romances do Autor foram separados em dois ciclos distintos, um representando a estátua e outro a pedra, de acordo com o foco narrativo definido por Saramago e justificado na introdução deste estudo. Assim, *Levantado do chão* (1980), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *A jangada de pedra* (1986) representam a estátua e *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *A caverna* (2000) e *O homem duplicado* (2002) a pedra. Os anos estudados foram divididos em dois períodos para os romances historiográficos (1980 - 1990 / 1991 - 2000) e para os alegóricos (1995 - 2005 / 2006 - 2015). Os romances historiográficos e alegóricos, desse modo, foram cotejados em relação à sua recepção junto a estudiosos acadêmicos brasileiros nas épocas aqui destacadas.

A pesquisa quantitativa demonstrou numericamente os resultados referentes aos primeiros leitores de Saramago nas universidades brasileiras, quando, entre os anos de 1980 e 2000, publicaram os estudos iniciais acerca da obra saramaguiana e consolidaram o Autor como grande representante da ficção de língua portuguesa. Com o prêmio Nobel de Literatura atribuído ao Autor em 1998, seu reconhecimento internacional se solidificou, e os resultados são observados nitidamente pelo aumento de publicações pré e pós-Nobel na pesquisa quantitativa e apresentados por meio de gráficos e quadros demonstrativos, com ênfase para os livros reunindo artigos de vários acadêmicos do Brasil em homenagem ao prêmio de Saramago. Antes disso, os pioneiros no estudo da ficção portuguesa de José Saramago publicaram livros no Brasil e em Portugal, como Tereza Cerdeira da Silva e Horácio Costa, respectivamente da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Universidade de São Paulo (USP).

Essa pesquisa também destacou a diferença entre o número de publicações sobre os dois tipos de romances estudados – o historiográfico e o alegórico. Neste sentido, ocorre um aumento significativo no número de artigos localizados entre os

períodos apurados, tanto na comparação entre as duas épocas selecionadas para pesquisa de um mesmo romance, como no cotejo entre os tipos de romance. São vários os fatores que contribuíram para o aumento de publicações nos dois casos relatados, como o reconhecimento literário advindo após a publicação de *Memorial do Convento* (1982); a mudança de foco narrativo do Autor a partir de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995); o já mencionado Prêmio Nobel de 1998, e mais tarde, com sua morte em 2010.

A pesquisa qualitativa apresentou a abordagem aos três romances historiográficos e alegóricos elencados para análise das críticas pesquisadas. Para os romances historiográficos, é interessante destacar que iniciam o relacionamento de José Saramago com a academia brasileira, sobretudo com *Levantado do chão* e os artigos que o estudaram. Junto com esse romance, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *A jangada de pedra* completam a narrativa historiográfica de Saramago aqui evidenciada e transcorrem sobre acontecimentos relativos ao povo e ao governo português. A recepção a esse grupo de ficção pelos acadêmicos brasileiros resultou no destaque de suas características narrativas, com a definição desses romances como pertencentes ao grupo de ficções neorrealistas, por sua característica histórico-documental. Cabe destacar também que os críticos aos romances dessa fase passaram por uma experiência estética particular, pois seu significado não foi só intelectual, mas também afetivo, tanto por seu pioneirismo aos estudos saramaguianos, como já mencionado, como também por serem estudiosos ativos de escritores de literatura de língua portuguesa.

Os romances alegóricos cujas críticas foram analisadas nesta tese evidenciam a nova fase narrativa do Autor, principalmente *Ensaio sobre a cegueira*, que é o romance inicial e por meio do qual Saramago percebeu que havia alterado seu foco narrativo, fato atestado pelas palavras do Autor na introdução deste estudo. A pesquisa quantitativa mostrou a escolha de comparações entre os romances e outros tipos de arte por parte dos críticos que estudaram *Ensaio sobre a cegueira*, por seu aspecto simbólico, além de também tratar da questão da identidade no mundo contemporâneo e o reflexo desse mundo singular, marcado pela individualidade, na vida de todos. Esse é o tema mais abordado pelos estudiosos dos romances *A caverna* e *O homem duplicado*, ficções nas quais Saramago expõe a dificuldade do homem em processo de (trans)formação e a falta de empatia entre as pessoas na pós-modernidade.

Os críticos elencados para análise de seus artigos acerca dos romances alegóricos buscaram inovar em suas abordagens, tendo em vista que os três romances receberam inúmeras análises, muitas das quais sem publicação localizada. Os artigos publicados na segunda época pesquisada, de 2006 a 2015, são em maior número e, como interpretam romances alegóricos, podem seguir vários caminhos analíticos. Por isso, os temas discutidos nos artigos foram selecionados por seus autores levando em conta o grande número de análises e abordagens já efetuadas por estudiosos da obra saramaguiana. Na academia, além de professores de literatura, alguns estudantes de pós-graduação contemplaram em seus artigos as ficções do Autor escolhidas para análise de sua recepção. Esse é um fator importante, quando novos intelectuais continuam os estudos que se iniciaram há mais de 30 anos e, com novos enfoques, mantêm viva a obra de um escritor e renovam a literatura.

REFERÊNCIAS

Referências teóricas

AGUILERA, Fernando Gómez. Prefácio. In: SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora brasiliense, 1992.

_____. *A origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Tradução de João Barrento. Belo horizonte: Autêntica editora, 2013.

BRECHT, Berthold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ECO, Humberto. *Seis passos pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Gradiva, 2000.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOMES, Renato Cordeiro. *A cidade e a literatura* (2009). Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2009/12/A-CIDADE-A-LITERATURA-E-OS-ESTUDOS1.pdf>>. Acesso em: 1 maio 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética e Pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INSTITUTO CAMÕES. *Base de dados*. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/>>. Acesso em 15 dez. 2017.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. V. 1. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 1.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariane de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

RICOEUR, Paul. Metáfora e referência. In: _____. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi. São Paulo: Loyola, 1975.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SARAIVA, Antônio José. *Iniciação na literatura portuguesa*. Lisboa: Europa-América, 1984.

SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013a.

_____. *A jangada de pedra*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *A caverna*. 7 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago*. Organização de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. 10.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

_____. *História do cerco de Lisboa*. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

_____. *Lavantado do chão*. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1980.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TRADUÇÃO do novo mundo das Escrituras sagradas. Sociedade Torre de vigia de bíblias e tratados. Cesário Lange, 1996.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. Porto Alegre: Ática, 1989.

_____. O romance histórico: teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.) *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

_____. Recepção e leitura no horizonte da literatura. *Revista do ILEA - Instituto Latino Americano de Estudos Avançados*. v. 10, n. 1, p, 85-97, jan/jun. 2008.

Referências dos artigos localizados sobre os livros pesquisados

ALAVARCE, Camila da Silva. O homem duplicado, de José Saramago: a ambiguidade da morte e a celebração da vida por meio do contato "real" com a "ficção". In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/069/CAMILA_ALAVARCE.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2018.

ALVES, Lourdes Kaminski; REINEHR, Toani Caroline. O grotesco e a construção alegórica em Ensaio sobre a cegueira e As intermitências da morte, de José Saramago. *Revista Línguas & Letras*, [s. l.], v. 15, n. 29, 2014. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/11338/8174>>. Acesso em: 24 dez. 2018.

ASSUNÇÃO, Karina Luiza de Freitas. *A caverna de José Saramago: lugar de enfrentamento entre o sujeito e o lugar*. São Paulo: Appris, 2012.

ASSUNÇÃO, Karina Luiza de Freitas. A descentralização do sujeito "Cipriano Algor" em *A caverna*, de José Saramago. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa; ALVES JUNIOR, José António Martins (Orgs.). *Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas*. São Carlos: Editora Claraluz, 2009. p. 215-230.

BECKER, Paulo. A jangada de pedra: navegando em busca de outra humanidade. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 26, n. 1, p. 123-140, mar. 1991.

BECKER, Paulo. A narrativa pós-moderna de José Saramago. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 14., 1992, Porto Alegre. *Atas...* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 504-510.

BERRINI, Beatriz. *Levantado do chão de José Saramago: ressonâncias bíblicas*. Apresentação de trabalho, 1993.

BERRINI, Beatriz. O ano da morte de Ricardo Reis: sugestões do texto. In: _____ (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999. [s. p.].

BRANDÃO, Izabel; TOMAZ, Jerzú Mendes Torres; GUILHERMINO, Almir. Ensaio sobre a cegueira e a narrativa fílmica: (Re)visões de um olhar sobre um mesmo texto. *Revista Leitura*, Maceió, n. 51, p. 213-235, jan./jun. 2013.
BRANDÃO, Saulo Cunha de Sepa; SOUZA, Antônia Pereira de. Todorov, os temas do tu: o fantástico em Ensaio sobre a cegueira. *Jaz*, v. 5, n. 1, p. 204-219, jan./jul. 2013.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. As cavernas em *A caverna*: dialética, alegoria e multiplicidade de sentido em José Saramago. *Revista Nau Literária*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/4878/2793>>. Acesso em: 24 dez. 2018.

BUENO, Aparecida de Fátima. Das odes ao romance: a construção do personagem em *O ano da morte de Ricardo Reis*. *Revista Veredas*, Porto, n. 2, p. 195-211, 1999.

_____. Três momentos do romance histórico de Saramago. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 19, n. 24, p. 61-82, jan./jun. 1999.

CAMPELO, Juril do Nascimento. A ficção da ficção em O ano da morte de Ricardo Reis. *Revista Letras*, Curitiba, v. 34, p. 39-43, 1985.

CARMO, Maria José do. A cegueira saramaguiana: uma alegoria da sátira grotesca, ou o grotesco satirizado e alegórico. *Revista Acadêmica*, São Sebastião, v. 2, n. 3, p. 6-22, jan./jul. 2010.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A representação da mulher em Memorial do convento e Ensaio sobre a cegueira: ensaio sobre a visão. *Revista Niterói*, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 35-40, jul./dez. 2002.

_____. A visualidade cega: o olhar saramaguiano sobre a sociedade contemporânea. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, [s. l.], v. 5, n. 17, abr./jun. 2006. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/view/503/494>>. Acesso em: 24 dez. 2018.

_____. Anonimato e transgressão: uma deambulação por romances de José Saramago e Luiz Ruffato. *Revista UNIABEU*, Belford Roxo, v. 5, n. 9, p. 175-187, jan./abr. 2012.

CERDEIRA, Teresa Cristina. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC (PUC-SP), 1999. [s. p.].

_____. História e memória cultural: Jose Saramago e a sedução camoniana. *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 169-175, 1994.

_____. Mulheres e revolução: a cultura marialva posta em questão. In: _____. *O avesso do bordado: ensaio de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000. [s. p.].

_____. Na crise do histórico, a aura da história. In: CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane (Orgs). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa: Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amarílis*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999. [s. p.].

_____. No paraíso da memória, um outro valor da terra se alevanta. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 13., 1990, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1992. p. 297-302.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Rer Portugal em Pessoa e Camões. In: _____. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000. [s. p.].

CINTRA, Agnes Teresa Colturato. Entre idas e vindas, dialéticas em polirrítmico: estudo do ritmo narrativo em *A caverna*, de José Saramago. *Estudos Linguísticos*, Araraquara, v. 34, p. 674-679, 2005.

CONRADO, Iris Selene. Considerações sobre o romance: José Saramago e perspectivas contemporâneas. *Revista Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 54-77, 2012.

COSTA, Horácio. *A caverna*, de José Saramago. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 5, p. 186-189, out. 2002.

_____. Alegorias da desconstrução humana: *The Memoirs of a Survivor*, de Doris Lessing, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999. p. 129-148.

_____. El año de la muerte de Ricardo Reis. *Revista Vuelta*, Cidade do México, v. 115, [s. p.], 1986.

_____. Sobre a pós-modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 109, p. 41-48, maio 1989.

D'ANGELO, Biagio. A utopia de "centro" n'A caverna, de José Saramago. *Revista IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 39-46, jan./jun. 2011.

DOMINGUES, Beatriz Helena; FERREIRA, Ana Luiza de Oliveira Duarte. A concepção de "verdade histórica" em *História do cerco de Lisboa* e em *O homem duplicado*. *Revista de História*, Juiz de Fora, v. 11, n. 1/2, p. 91-115, 2005.

DUARTE, Lélia Parreira. *Levantado do chão*, de José Saramago. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 133-143, 1982.

_____. SARAMAGO, José: *Levantado do chão*. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 85-89, jan./jun. 1982.

DWORZAK, Regina Helena. O mito do duplo e a identidade: do relato ao romance moderno. *Revista Kallope*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 51-65, 2005.

FARINA, Sérgio. A jangada de pedra: o mito de uma viagem de identidade. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 14., 1992, Porto Alegre. *Atas...* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 489-502.

FERREIRA, Ermelinda. Ensaio sobre a cegueira: Charles Baudelaire, Pieter Brugel, H. G. Wells e José Saramago. *Revista do CESP*, [s. l.], v. 22, n. 30, p. 173-198, jan./jun. 2002.

FLORY, Alexandre Villibor; SILVA, Marisa Corrêa. Thomas Bernhard e José Saramago: um exercício de leitura comparada pela dialética entre forma literária e processo social. *Ângulo*, [s. l.], v. 1, n. 130, p. 23-32, jul./set. 2012.

GAI, Eunice Terezinha Piazza. A jangada de pedra: um redimensionamento mítico e histórico da civilização oriental. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 14., 1992, Porto Alegre. *Atas...* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 221-231.

GALVÃO, Aline Scavazini de Matos. Entre a emigração e o exílio: um estudo da temática do afastamento da terra natal em *A caverna*, de José Saramago. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 10B, p. 142-153, jan. 2013.

GARDINALLI FILHO, Eugênio. O ano da morte de Ricardo Reis: da irrupção heteronímica à contextualização crítica efetuada por Saramago. In: LOPONDO, Lilian (Org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998. p. 31-58.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. O ano da morte de Ricardo Reis: uma ressalva para a história e para a ficção. *Boletim do CESP*, Araraquara, v. 19, n. 24, p. 105-128, jan./jun. 1999.

GOMES, Murilo de Assis Macedo. De O ano de 1993 a Ensaio sobre a cegueira: a construção do espaço marginal na obra de José Saramago. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 8, p. 96-105, dez. 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. A alquimia do sangue e do resgate em *Levantado do chão*. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 9/10, n. 12, p. 101-109, 1986.

GUIMARÃES, Andresa Fabiana Batista. As relações interartes em José Saramago e Ernesto Sábato. In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2007. [s. p.].

_____. Saramago: uma proposta de leitura. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008. [s. p.].

HERNANDES, Thárea Raiza. O homem duplicado: reminiscências e intertextualidades. *Revista Nau Literária*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, jul./dez. 2009.

LEÃO, Andreza Marques de Castro. A caverna. *Conjectura*, Caxias do Sul, v. 15, n. 3, p. 200-207, set./dez. 2010.

LOPONDO, Lilian. O proselitismo em questão: o processo de reconhecimento em A jangada de pedra. In: _____ (Org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998. p. 59-76.

MACHADO, Madalena Aparecida. O homem duplicado: uma busca pela identidade. *Revista Letras & Letras*, Uberlândia, v. 24, n. 2, p. 167-187, jul./dez. 2008.

MARTINS, Ana Beatriz. A caverna, o epicentro da sociedade consumista do século XX. *AdolesCiência: Revista Júnior de Investigação*, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 33-35, dez. 2014.

MICALI, Danilo Luiz Carlos. A incrível narrativa de O homem duplicado, de José Saramago. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. *Anais...* Curitiba: ABRALIC, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0236-1.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2012.

MILANEZ, Nilton; SOUSA, Victor Pereira, SANTOS, Jamile (Orgs.). *Corpo e Heterotopias: Anais do Colóquio 30 Anos com Foucault*. Vitória da Conquista: Labeledisco, 2014.

MODESTO, Edcleberton de Andrade. Tertuliano: as peripécias da identidade pós-moderna. *Revista Eletrônica da Faculdade José Augusto Vieira*, [s. l.], v. 7, n. 5, [s. p.], ago. 2014.

MONTAURY, Alexandre. A ordem indecifrável do cotidiano na obra de José Saramago. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, Seropédica, v. 33, n. 2, p. 76-83, jul./dez. 2011.

_____. Identidade, cotidiano e epidemia em *O homem duplicado*, de José Saramago. *Revista IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 67-73, jan./jun. 2011.

MORASHASHI, Maria de Fátima Sendão Gomes. História-História(s): O ano da morte de Ricardo Rejs, de José Saramago. In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 6., 2000, Porto. *Atas...* Porto: [s. n.], 2002. p. 281-285, v. 2

_____. Imagem utópica: a imagem em *A jangada de pedra*, de José Saramago e Quarup, de Antonio Callado. In: CONGRESSO DA AIL, 6., 1999, Rio de Janeiro. *Atas...* Rio de Janeiro: [s. n.], 2001. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ail_br/imagemutopicaaviagememjangada.html>. Acesso em: 27 dez. 2018.

MUCCI, Latuf Isaias. O jogo espetacular do duplo. *Recorte: Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, [s. l.], v. 3, n. 4, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2113/1800>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

MUNER, Camila Rocha. Ensaio sobre a cegueira: a voz de um narrador muito antigo. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 2, dez. 2008. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12605/9179>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra. A jangada de pedra: um romance de tese. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n. 21, p. 5-9, jan./dez. 1999.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. Documentário humano: Saramago e o neo-realismo. *Itinerários: Revista de Literatura*, Araraquara, n. 10, p. 53-59, 1996.

OLIVEIRA, Adelino Francisco de; BRAGION, Alexandre Mauro. Saramago e seus duplos: o desejo mimético e o vazio de humanidade do homem pós-moderno. *Revista Último Andar*, [s. l.], n. 13, p. 76-82, dez. 2005.

OLIVEIRA, Heleniza M. S. de. A caverna de José Saramago: uma leitura urbanística. *Revista Graphos*, João Pessoa, v. 7, n. 1/2, p. 53-64, 2005.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. Forma e sentido das aberturas nos romances de Saramago. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 19, n. 24, p. 45-60, jan./jun. 1999.

OZELAME, Josiele Kaminski Corso. O homem duplicado, ensaio sobre a lucidez e as intermitências da morte: (sus)penso no mundo. *Revista Muitas Vozes*, Ponta Grossa, v. 2, n. 1, p. 129-142, 2013.

PADILHA, Juliana dos Santos. Ensaio sobre a cegueira: uma metáfora da linguagem e da comunicação hipertextual do ciberespaço. *Revista Inovcom*, [s. l.], v. 2, n. 1, p. 21-26, 2007.

PASSOS, Rodolfo Pereira. A saída do manicômio: a crise da cidade e o surgimento do ser em Ensaio sobre a cegueira de José Saramago. *Revista Desassossego*, Armando Sales de Oliveira, v. 4, n. 8, p. 26-37, dez. 2012.

_____. Ensaio sobre a cegueira e a fragilidade do ser: os cegos errantes de Saramago. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 10, p. 246-259, fev. 2013.

PEREIRA, Maria Luiza Scher; LACERDA, Wagner. Literatura e política na ficção de José Saramago. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/055/WAGNER_LACERDA.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2018.

PINTO, Maria Elisete Berlato. A jangada de pedra: releitura de uma narrativa polifônica. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 12., 1994, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: EDIPUC, 1994. [s. p.].

REMÉDIOS, Maria Luíza. Ondulações da ficção portuguesa pós 74: a renovação da literatura de Saramago. *Organon*, Porto Alegre, v. 15, n. 30/31, p. 303-310, 1998.

RHEINHEIMER, Marione. O dialogismo bakhtiniano em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 87-109, mar. 1998.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. A caverna: a alegoria platônica na perspectiva de José Saramago. In: SIMPOSIO INTERNACIONAL DO CENTRO DE ESTUDOS DE NARRATOLOGIA, 3., 2005, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: Editorial Docencia, 2005. p. 723-731

RIBEIRO, Raquel de Sousa. A caverna: eros e utopia. *Teia Literária: Revista de Estudos Culturais*, [s. l.], v. 1, p. 189-207, 2011.

_____. Ensaio sobre a cegueira: o feminino e o resgate da imagem essencial. In: CANIATO, Benilde Justo; GUIMARÃES, Elisa (Org.). *Linhas e entrelinhas: homenagem a Nelly Novaes Coelho*. São Paulo: Casemiro, 2003. [s. p.].

_____. O real e o ideal: Saramago e Platão. In: LOPONDO, Lílian (Org.). *Dialogia na Literatura portuguesa*. São Paulo: Scortecci, 2006. [s. p.].

_____. Saramago e Bruegel: a cegueira e suas visões. In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2007. [s. p.].

_____. Saramago, José. O ano da morte de Ricardo Reis. *Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses da FFLCH*, São Paulo, v. 2, p. 97-99, ago. 1985.

_____. A caverna, de José Saramago: a imagem e a prolação. *Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 11-25, 2006.

ROANI, Gerson Luis. Sobre romance e história: Saramago revisita Pessoa. In: SEMINÁRIO LITERATURA E HISTÓRIA: PERSPECTIVAS E CONVERGÊNCIAS, 1., 1999, Santa Maria. *Anais...* Santa Maria, RS: Editora da UFSM; Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999. [s. p.].

ROHRIG, Maiquel. A problemática do gênero em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. *Revista Ártemis*, [s. l.], v. 7, n. 1, p. 51-60, jan./jun. 2014.

ROSA, Seleste Michels da. O homem duplicado e a estética pós-modernista. *Revista Nau Literária*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, jul./dez. 2006.

ROSITO, Valeria. Saramago politicamente correto: em torno de Ensaio sobre a cegueira. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, Seropédica, v. 33, n. 2, p. 121-138, jul./dez. 2011.

SACHS, Karin; BITTENCOURT, Rita Lenira. Identidades na obra de Saramago. *Revista Nau Literária*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, [s. p.], jul./dez. 2006.

SALIS, Márcia Morales. Artesanato, design e cultura: a enciclopédia ou dicionário de artes e ofícios, de Denis Diderot em A caverna, de José Saramago. *Revista Educação e Cidadania*, Porto Alegre, n. 12, p. 94-101, maio 2010.

SANTILLI, Maria Aparecida. Saramago, mago: imago de Ricardo Reis. In: BERRINI, Beatriz (Org.), *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999. [s. p.].

SANTOS, Juliana Garcia. Ensaio sobre a cegueira: uma amostra do mal que há em nós. *Revista E-Scrita*, Nilópolis, v. 4, p. 164-171, jan./abr. 2013.

SANTOS, Luciana Alves dos. A utopia da linguagem em *A caverna*, de José Saramago. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 4, [s. p.], dez. 2009.

SANTOS, Marcelo Tavares dos. *Um duplo Saramago*. 17 f. Trabalho acadêmico (disciplina Literatura Portuguesa IV)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SANTOS, Raimunda das Dores; REGP, Maria do Socorro N. do. A transformação dos papéis femininos em *Levantado do chão* e *A jangada de pedra*. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 14., 1992, Porto Alegre. *Atas...* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 292-299.

SANTOS, Volnyr. José Saramago: história & estória. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 21-29, jun./dez. 1990.

SELISTRE, Maria Tereza. A jangada de pedra: a desestabilização da história e da ficção. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 14., 1992, Porto Alegre. *Atas...* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 515-521.

SILVA, Adriana Gonçalves da. Isolamento como forma de proteção: a experiência da quarentena em *Ensaio sobre a cegueira*. *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, v. 7, n. 8, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3682/2911>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

_____; ROANI, Gerson Luiz. O olhar dos novos tirésias: o retorno à materialidade em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. *Revista Gláuks*, [s. l.], v. 10, n. 2, p. 219-243, jul. 2010.

SILVA, Anderson Pires da. As impurezas do branco: Ensaio sobre a cegueira como distopia positiva. *Revista IPOTESI*, Juiz de Fora, v.15, n. 1, p. 47-55, jan./jun. 2011.

SILVA, Antonio Ozaí da. Notas de leitura: Ensaio sobre a cegueira de José Saramago. *Revista Espaço Acadêmico*, [s. l.], v. 9, n. 106, p. 126-130, mar. 2010.

SILVA, Geysa. Saramago e a cor inexistente. *Recorte: Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, Três Corações*, v. 5, n. 8, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2067/1758>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

SILVA, Luis Cláudio Ferreira; LOURENÇO, Daiane da Silva. O gênero literário fantástico: considerações teóricas e leituras de obras estrangeiras e brasileiras. In: ENCONTRO DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA, 5., 2010, Campo Mourão. *Anais...* Campo Mourão: FECILCAM/NUPEM, 2010. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/nupem/anais_v_epct/PDF/linguistica_letras_artes/09_SILVA_LOUREN%C3%87O.pdf>. Acesso em: 31 dez. 2018.

SILVEIRA, Gisele Fredes. O caos social na cidade fictícia de Ensaio sobre a cegueira de José Saramago. *Revista Nau Literária*, Porto Alegre, v. 8, n. 2, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/32335/23842>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

SILVEIRA, Karina Masci. Ensaio sobre cegueira: uma releitura gestáltica da obra de Saramago. *Revista IGT na Rede*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 18, p. 81-103, jan./jun. 2013.

SILVESTRE, Marisa Guarezi; VIEIRA, Francisco Giovanni David. Ciclo de vida de produtos, empreendedorismo, tecnologia e globalização: um olhar através da Caverna de Saramago. *Revista Acta Scientiarum*, Maringá, v. 35, n. 1, fev./jun. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/20078/pdf>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. O fantástico e o dialogismo em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. *Revista Letras*, Curitiba, n. 52, p. 143-164, jul./dez. 1999.

VALLADARES, Maria Therezinha do Prado. Literatura e consciência da história. *Revista Matraca*, [s. l.], n. 1, p. 38-41, maio de 1987.

VIANA, Maria José Motta. O ano da morte de Ricardo Reis: a encenação da (im)possibilidade. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 12., 1988, São Paulo. *Anais...* São Paulo: FFLCH/USP, 1988. p. 17-24.

WALTY, Ivete Lara Camargos. O risco da escrita: uma leitura de A jangada de pedra, de José Saramago. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 14, n. 17, p. 16-23, jan./jul. 1994.

WANDERLEY, Márcia Cavendish; BRAGA, Alessandra de Almeida. Estado de exceção e representações literárias: Ensaio sobre a cegueira, Ensaio sobre a lucidez e A peste. *Revista Passagens*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 415-431, set./dez. 2011.

WEIGERT, Sergio. Ensaio sobre a cegueira. *Revista Navegações*, [s. l.], v. 6, n. 1, p. 60-66, jan./jun. 2013.

XAVIER, Monalisa Pontes; AQUINO, Cássio Adriano Braz de; MIRANDA, Luciana Lobo. A caverna: um retrato literário da inserção do sujeito no emergente modelo de produção moderno. *Revista Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 131-145, 2010.

Produção dos autores analisados sobre a obra de José Saramago

BUENO, Aparecida de Fátima. Deus é o mau da fita: algumas reflexões acerca do papel do religioso na obra de José Saramago. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 7-16, 1997.

_____. Do falso equilíbrio à dissolução: o Portugal em O ano da morte de Ricardo Reis. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 36, p. 105-116, 1996.

_____. Evangelhos finisseculares: os Cristos de Eça de Queirós e de José Saramago. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 58, p. 201-206, 2000.

_____. Nas trilhas de Eça e de Saramago: representações de Cristo no século XX. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 6, p. 55-64, 2003.

_____. O advento de uma nova teologia: o herético e o sagrado em Memorial do Convento. *Quinto Império: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, Salvador, v. 1, n. 14, p. 113-124, 2001.

_____. O olhar do espelho: autobiografia e ficção em José Saramago. *Tempo Brasileiro*, v. 170, p. 39-56, 2007.

BUENO, Aparecida de Fátima. *O poeta no labirinto: a construção do personagem em O ano da morte de Ricardo Reis*. Viçosa: Editora UFV, 2002. 92 p.

_____. Os labirintos borgianos em *O ano da morte de Ricardo Reis*. *Intercâmbio*, Mariana, n. 2, p. 7-11, 1996.

_____. Pessoa e Camões revisitados por Saramago. *Revista da ABRAPLIP*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 29-44, 1999.

_____. Três momentos do romance histórico de José Saramago. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 19, n. 24, p. 61-82, 1999.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A (des)construção da identidade em obras de José Saramago. *Sincronía*, Guadalajara, p. 11, Fall 2002.

_____. A (des)construção da identidade na obra de José Saramago. *Lucero*, Berkeley, California, v. 13, p. 103-113, 2002.

_____. A representação da mulher em *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira*: ensaio sobre a visão. *Gênero*, Niterói, v. 3, n. 1, p. 35-40, 2003.

_____. Anonimato e transgressão: uma deambulação por romances de José Saramago e Luiz Ruffato. *Revista UNIABEU*, Belford Roxo, v. 5, n. 9, p. 175-187, 2012.

_____. Entre Eros e Tântatos: uma interpretação da morte na obra de José Saramago. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, [s. l.], v. 6, n. 23, p. 78-90, 2007.

_____. *Memorial do convento: o passado revisitado*. *Sincronía*, Guadalajara, p. 11, Summer 2001.

_____. *Memorial do convento: o passado revisitado*. *Lucero*, Berkeley, California, v. 12, p. 37-46, 2001.

_____. O não-lugar da escritura: uma leitura de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. *Sincronía*, Guadalajara, p. 19, Winter 2001.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. O não-lugar da escritura: uma leitura de ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. In: BARBE, Norbert-Bertrand (Org.). *Le néant dans la pensée contemporaine*. Mouzeuil-Saint-Martin: Bès Éditions, 2012. p. 350-354.

_____. Female characters in Saramago's novels. *Sincronía*, Guadalajara, p. 9, Summer 2001.

_____. *O século XVIII revisitado: Fowles e Saramago entre a ficção e a história*. 2000. Tese de Doutorado (Programa de Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. Memorial do convento: o passado revisitado. *Lucero*, Berkeley, California, v. 12, p. 37-46, May 2001.

_____. O não-lugar da escritura: uma leitura de Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. *Sincronía*, Guadalajara, p. 19, Winter 2001.

_____. Entre o ver e o olhar: a recorrência de temas e imagens na obra de José Saramago. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 6., 1999, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999. [n. p.]. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ail_br/entreovereoolhar.html>. Acesso em: 22 jul. 2019.

CERDEIRA, Teresa Cristina. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *José Saramago: uma Homenagem*. São Paulo: EDUC (PUC-SP), 1999. [s. p.].

_____. História e memória cultural: Jose Saramago e a sedução camoniana. *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 169-175, 1994.

_____. Mulheres e revolução: a cultura marialva posta em questão. In _____. *O avesso do bordado: ensaio de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000. [s. p.].

_____. Na crise do histórico, a aura da história. In: CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane (Orgs). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*: Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amarílis. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999. [s. p.].

_____. No paraíso da memória, um outro valor da terra se alevanta. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE

LITERATURA PORTUGUESA, 13., 1990, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1992. p. 297-302.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Rer Portugal em Pessoa e Camões. In: _____. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000. [s. p.].

_____. *O avesso do bordado: ensaio de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000. [s. p.].

_____. Poética corporal e erótica verbal: a escrita de José Saramago. *Guavira Letras*, v. 18, p. 242, 2014.

_____. José Saramago: intervenção política, história e erotismo. *Revista Augustus* (Rio de Janeiro. Impresso), v. 31, p. 13-21, 2012.

_____. José Saramago: à guisa de homenagem. *Metamorfoses*, v. 11, p. 25-33, 2011.

_____. José Saramago e a errância camoniana. *Metamorfoses*. Revista da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ, v. 7, p. 159-168, 2006.

_____. José Saramago ou do romance contra a ideologia. *Revista de Letras do Instituto de Humanidades da Unigranrio*, v. 2, p. 9-22, 2005.

_____. Saramago leitor de Dürer. Alea. *Estudos neolatinos*, Rio de Janeiro - UFRJ, v. 4, n.1, p. 71-78, 2002.

_____. O evangelho segundo Jesus Cristo ou a consagração do sacrilégio. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte MG, v. 4, p. 50-60, 1999.

_____. De viagens e viajantes: Camões, Garrett e Saramago. Boletim. *Centro de Estudos Portugueses*, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte - UFMG, v. 19, n.24, p. 9-22, 1999.

_____. Rer Portugal Em Pessoa e Camões: Uma Leitura de O ano da morte de Ricardo Reis e de Que farei com este livro? *Vértice* (Lisboa), Portugal, v. 24, p. 57-64, 1990.

_____. O ano da morte de Ricardo Rei: entre o fingir e o existir nos labirintos da história. *Revista Caleidoscópio*, Rio de Janeiro, v. 9, n.9, p. 217-226, 1989.

_____. *José Saramago: entre a história e a ficção, uma saga de portugueses*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018, v. 1. 294p.

_____. A Caverna, de José Saramago. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 5, p. 186-189, 2002.

_____. A construção do personagem na prosa de ficção de José Saramago, de Terra Pecado a Memorial do Convento. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 151/2, p. 205-217, 1999.

COSTA, Horácio. A jangada de pedra. *O Diário*, Lisboa, [n. p.], jun. 1987.

_____. Alegorias da desconstrução humana: The Memoirs of a Survivor, de Doris Lessing, e Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999. p. 129-148.

_____. As Pequenas Memórias: José Saramago. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 301-303, 2008.

_____. El año de la muerte de Ricardo Reis, de José de Saramago. *Vuelta*, Cidade do México, v. 115, [n. p.], 1986.

_____. José Saramago e a tradição do romance histórico em Portugal. *Revista USP*, São Paulo, v. 40, p. 96-104, 1998.

_____. José Saramago e la tradizione del romanzo storico in Portogallo. *Rivista Lusobrasilica*, Roma, v. 2, [n. p.], 1996.

_____. José Saramago é o suco da barbatana da língua portuguesa. *Folha de São Paulo Ilustrada*, São Paulo, p. 10, 10 out. 1998.

_____. José Saramago y la tradición de la novela histórica en Portugal. *Revista de la Biblioteca de México*, México, D. F., n. 11/12, p. 3-9, 1992.

_____. José Saramago. In: BREGANTINI, Deysi; ANDRADE, Welington (Orgs.). *Cult 20 anos: melhores entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 31-42.

_____. *José Saramago: El periodo formativo*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____. José Saramago: o despertar da palavra. *Cult*, São Paulo, v. 17, p. 16-23, 1998.

_____. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editora Caminho, 1997. 389 p.

_____. Memorial del Convento, de José de Saramago. *Vuelta*, Cidade do México, n. 121, p. 57-59, dez. 1986.

COSTA, Horácio. O engajamento em cena. *Folha de São Paulo, Caderno "Mais!"*, São Paulo, p. 5, 12 jul. 1998.

_____. O lugar de José Saramago na literatura contemporânea. *Folha de São Paulo, Ilustrada*, São Paulo, p. 33, 27 abr. 1988.

_____. Os cordões do Imaginário daquém e dalém mar. *Revista USP*, São Paulo, n. 7, p. 173-176, set./nov. 1990.

_____. Saramago conversa sobre o ofício do escritor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, [n. p.], 06 maio 1989.

_____. Saramago's Construction of Fictional Characters: From Terra do Pecado to Baltasar and Blimunda. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, Dartmouth, Massachusetts, v. 6, p. 33-48, 2001.

_____. Sobre a pós-modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 109, p. 41-48, maio 1989.

_____. Sobre la post-modernidad en Portugal: José Saramago revisita a Fernando Pessoa. *Acta Poetica*, México, D. F., v. 12, p. 53-62, 1991.

_____. Suburbio cavernario: en su más reciente novela, Saramago recrea una gran fábula platónica mediante personajes en lucha contra un poder monstruoso e inapresable. *Hoja Por Hoja*, México D. F., v. 47, p. 3, 2001.

DUARTE, Lélia Parreira. Levantado do chão, de José Saramago. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 133-143, 1982.

_____. SARAMAGO, José: Levantado do chão. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 85-89, jan./jun. 1982.

RIBDWORZAK, R. H. . *O tempo em O ano da morte de Ricardo Reis*. Campinas: Komedi, 2005 (artigo online).

FERREIRA, Ermelinda. Ensaio sobre a cegueira: Bruegel, Baudelaire, Wells e Saramago. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 22, n. 30, p. 173-198, 2002.

FERREIRA, Ermelinda. Presença da ficção científica em Portugal: o embate entre Fernando Pessoa e José Saramago. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 29, n. 41, p. 89-122, 2009.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. A caverna: a alegoria platônica na perspectiva de José Saramago. In: SIMPOSIO INTERNACIONAL DE NARRATOLOGÍA, 3., 2005, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: Editorial Docencia, 2005. v. 2, p. 723-731.

_____. A caverna: Eros e utopia. *Teia Literária*, [s. l.], v. 1, p. 189-207, 2011.

_____. A identidade n'A caverna: crise e reconstrução. *Todas as Musas*, [s. l.], v. 3, n. 2, p. 66-80, 2012.

_____. Criação e recriação na obra de José Saramago: o homem civilizado e alguns de seus males. *ABOUT*, São Paulo, v. 619, p. 17-17, 20 jan. 2005.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. Criação e recriação na obra de José Saramago: os filhos da carne e da pedra. *ABOUT*, São Paulo, v. 636, p. 23-23, 15 jul. 2001.

_____. Criação e recriação na obra de José Saramago: a reversibilidade e a fundação de uma nova ordem. *ABOUT*, São Paulo, v. 631, p. 24-24, 11 jun. 2001.

_____. Criação e recriação na obra de José Saramago: Cérbero e Caronte: o mito resgatado. *ABOUT*, São Paulo, v. 628, p. 20-20, 21 maio 2001.

_____. Criação e recriação na obra de José Saramago: de terras e gentes: tempos diferentes, aspirações diferentes. *ABOUT*, São Paulo, v. 623, p. 20, 16 abr. 2001.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. Criação e recriação na obra de José Saramago: em busca do homem perdido. *ABOUT*, São Paulo, v. 616, p. 26, 19 fev. 2001.

_____. Ensaio sobre a cegueira: de Bruegel a Seurat. In: LOPONDO, Lilian (Org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998. p. 145-198.

_____. Ensaio sobre a cegueira: o feminino e o resgate da imagem essencial. In: CANIATO, Benilde Justo; GUIMARÃES, Elisa (Orgs.). *Linhas e entrelinhas: homenagem a Nelly Novaes Coelho*. São Paulo: Casemiro, 2003. p. 251-255.

_____. José e os inocentes nos evangelhos sinóticos e saramaguiano. In: _____. *Literatura portuguesa: ontem, hoje*. São Paulo: Paulistana, 2008, p. 243-257.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. O real e o ideal: Saramago e Platão. In: LOPONDO, Lílian (Org.). *Dialogia na Literatura portuguesa*. São Paulo: Scortecci, 2006. p. 387-406.

_____. Saramago e Bruegel: a cegueira e suas visões. In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2007. p. 1-5. Literatura, Artes e Saberes - Relações Contratuais e Polêmicas nas Adaptações de Textos Literários. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/>>. Acesso em: 23 jul. 2019.

_____. Saramago, José. O ano da morte de Ricardo Reis. *Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses da FFLCH*, São Paulo, v. 2, p. 97-99, ago. 1985.

_____; PEREIRA, R. C. S. A Caverna, de José Saramago: a imagem e a prolação. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 8, p. 11-25, 2007.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. A caverna, de José Saramago: a imagem e a prolação. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 11-25, 2006.

_____. A caverna: a alegoria platônica na perspectiva de José Saramago. In: SIMPOSIO INTERNACIONAL DE NARRATOLOGÍA, 3., 2005, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: Editorial Docencia, 2005. v. 2, p. 723-731.

_____. Ensaio sobre a cegueira: o feminino e o resgate da imagem essencial. In: CANIATO, Benilde Justo; GUIMARÃES, Elisa (Orgs.). *Linhas e entrelinhas: homenagem a Nelly Novaes Coelho*. São Paulo: Casemiro, 2003. p. 251-255.

RÖHRIG, Maiquel. A problemática do gênero em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. *Revista Ártemis*, v. 17, n. 1, p. 51-60, 2014.

_____. O último suspiro de Saramago. In: FORNECK, Kári Lúcia (Org.). *Linguagens: múltiplos olhares, múltiplos sentidos*. Lajeado: Univates, 2016. v. 3, p. 202-204.

_____. Uma leitura humanista de Ensaio sobre a cegueira, Ensaio sobre a lucidez e As intermitências da morte, de José Saramago. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 1-16, 2011.

_____. As adaptações cinematográficas de dois romances de Saramago: Ensaio sobre a cegueira e O homem duplicado. In: GABRIEL, R. et al. (Orgs.). *(Per)cursosos (inter)disciplinares em Letras*. Campinas: Pontes, 2018. v. 2, p. 339-356.

RÖHRIG, Maiquel. Ensinando com livros e filmes: o caso dos romances Memórias póstumas de Brás Cubas (Machado de Assis), Ensaio sobre a cegueira (José Saramago), e suas adaptações fílmicas. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E INFORMÁTICA, 5., 2018, Canoas. *Anais...* Canoas: Editora da ULBRA, 2018. v. 1, p. 409-420.

VIEIRA, A. C. T.; BUENO, Aparecida de Fátima. Multiplicidade de vozes na intertextualidade bíblica de Memorial do Convento. *Glauks*, Viçosa, v. 5, p. 196-202, 2005.