

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE LETRAS**

ALEXANDRE VINCENZO BARONE

**O EVANGELHO DO PODER EM JOSÉ SARAMAGO**

O triunfo da emancipação humana em  
*O Evangelho Segundo Jesus Cristo, A Caverna e Ensaio Sobre a Lucidez.*

Rio de Janeiro  
2005

*Alexandre Vincenzo Barone*

**O EVANGELHO DO PODER EM JOSÉ SARAMAGO**

O triunfo da emancipação humana em  
*O Evangelho Segundo Jesus Cristo, A Caverna e Ensaio Sobre a Lucidez.*

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras da  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro como  
requisito para obtenção do título de Mestre em  
Literatura Portuguesa.

Área de concentração: Literatura Portuguesa

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Barcellos

Rio de Janeiro  
2005

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEH/B

- S243 Barone, Alexandre Vincenzo.  
O Evangelho do poder em José Saramago : o triunfo da emancipação humana em o Evangelho segundo Jesus Cristo, A Caverna e o Ensaio sobre a lucidez / Alexandre Vincenzo Barone. – 2005.  
126 f.
- Orientador : José Carlos Barcellos.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.
1. Saramago, José, 1922-. O evangelho segundo Jesus Cristo – Crítica e interpretação. 2. Saramago, José, 1922-. A caverna – Crítica e interpretação. 3. Saramago, José, 1922-. Ensaio sobre a lucidez – Crítica e interpretação I. Barcellos, José Carlos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.
- CDU 869.0-95

**Alexandre Vincenzo Barone.**

**O Evangelho do Poder em José Saramago. O triunfo da emancipação humana em**

**O Evangelho Segundo Jesus Cristo, A Caverna e Ensaio Sobre a Lucidez.**

Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Letras da UERJ.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. José Carlos Barcellos (**Orientador** - UERJ)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira (UFF)

---

Prof. Dr. Marcos Alexandre Motta (UERJ)

---

Prof. Dr. Pedro Caldas (UFU) (suplente)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Helena Sansão Fontes (UERJ) (suplente)

**A CORRADO VINCENZO BARONE E CÉLIA RAMOS PAULO,**

*A essas pessoas magníficas que, muito mais do que meus pais, são um exemplo de determinação, sensibilidade e de amor.*

**A SORAIA MOHAMED BARONE,**

*Linda menina onde meu coração foi encontrar o repouso calmo, sereno e definitivo.*

**A CAROL,**

*Que pois fim a uma lei de Kant, que falava que o Belo em si nunca existiu na realidade.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao professor José Carlos Barcellos pelos ensinamentos na pós-graduação, pelos ensinamentos posteriores, tão importantes e eternos para mim. Agradeço ainda ao apoio e à solicitude com que sempre me atendeu durante a orientação, indicando bibliografias preciosas e fazendo sempre atentas leituras dos meus textos.

A todos os mestres de Literatura da UERJ que, em suas brilhantes aulas, fizeram com que nós, seus alunos, nos tornássemos eternos amantes da literatura.

Aos funcionários da Secretária de Pós-Graduação da UERJ sempre prontos a auxiliar, desde o processo de seleção.

A todos os meus “irmãos”, familiares e colegas de trabalho que souberam compreender as minhas leituras e minhas ausências para que eu pudesse concretizar esse trabalho.

A José Saramago, autor que tornou possível essa dissertação pela grandeza de sua obra, rica em beleza e questões fundamentais para a humanidade.

E um agradecimento em especial a Prof<sup>ª</sup>. Soraia Mohamed Barone em sua precisa revisão de texto e sua paciência com o autor que, certa vez, se mostrou um pouco relutante com as mudanças sempre corretas por parte da revisora.

“O português nunca pode ser um homem de ideias, por causa da paixão da forma. A sua mania é fazer belas frases, ver-lhes o brilho, sentir-lhes a música. Se for necessário falsear a ideia, deixá-la incompleta, exagerá-la, para a frase ganhar em beleza, o desgraçado não hesita... Vá-se pela água abaixo o pensamento, mas salve-se a bela frase.”

Eça de Queiroz, *Os Maias*. Pag. 316

“E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta,  
Porque o que basta acaba onde basta e onde acaba não basta,  
E nada que se pareça com isso devia ser o sentido da vida...”

Fernando Pessoa, *Ficções do Interlúdio*. Pag. 45

## SINOPSE

Análise da sociedade contemporânea sob o viés histórico-sócio-filosófico. Estudo da estrutura discursiva saramaguiana. Estrutura do poder em três momentos: a moral em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*; o neoliberalismo em *A Caverna* e a democracia em *Ensaio Sobre a Lucidez*.



## RESUMO

O propósito deste trabalho é uma tentativa de leitura a partir de três obras de José Saramago: *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, *A Caverna* e *o Ensaio Sobre a Lucidez*. Buscamos analisar nessas obras algumas estruturas do poder de nossa sociedade e mostrar como esse poder influi e reflete nos homens. Para tanto, é feita uma análise sobre a sociedade atual onde foram desenvolvidos aspectos históricos, sócio-filosóficos, como também as particularidades da escrita saramaguiana que faz uma construção textual coesa, onde os vínculos subjetivos das personagens reforçam a grande mensagem de “intervenção” de sua obra, que é a busca sem limites pela emancipação humana.

Palavras-chave: José Saramago; *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*; *A Caverna*; *Ensaio Sobre a Lucidez*; Estrutura do poder; Emancipação humana.

## ABSTRACT

The objective of this essay is to try, based on the following works of José Saramago *The Gospel According to Jesus Christ*, *The Cave* and *Awakening*, to analyse the structures of power that exists in our society, such as described in these books, and to show how this power influences and reflects on mankind.

Therefore, a detailed analysis of today's society is made, with the development of historical, social and philosophical aspects, as much as, an analysis on the particularities of José Saramago writing style, where the characters's subjective links enhances the message held within the text, which is "mankind's" unlimited search for emancipation.

Key-words: José Saramago; The Gospel According to Jesus Christ; The Cave; Awakening; Structures of power; Humane emancipation

## SUMÁRIO:

1 – Introdução.....	11
2 – Análise do mundo contemporâneo.....	13
2.1 – Conceitos históricos.....	14
2.2 – Conceitos sócio-filosóficos.....	23
2.3 – Uma nova subjetividade humana.....	41
3. – O Poder da Escrita.....	46
3.1 – Metaficções Historiográficas.....	53
3.2 – O Discurso Oralizante.....	57
3.3 – A Intertextualidade.....	61
4. – O Narrador Total.....	67
4 – O poder em José Saramago.....	73
4.1 – <i>O Evangelho Segundo Jesus Cristo</i> .....	76
4.2 – <i>A Caverna</i> .....	90
4.3 – <i>Ensaio sobre a Lucidez</i> .....	104
5 – Conclusão.....	114
Referências Bibliográficas.....	119

## 1 – Introdução

É curioso o destino do escritor. No início é barroco, vaidosamente barroco, e ao cabo de anos pode lograr, se lhe são favoráveis os astros, não a simplicidade, que não é nada, mas a modesta e secreta complexidade.

BORGES, Jorge Luis. 1999:358

O propósito dessa dissertação surge por causa de alguns motivos. Estes motivos, a princípio, nasceram pela beleza de como a língua portuguesa estava sendo elaborada, com requintes barrocos e uma musicalidade embriagante; depois pelos novos recursos estilísticos tão próprios do autor que engrandecia o exercício da leitura. A cada livro lido, principalmente da primeira fase da ficção do autor, onde se encontram os romances históricos, começávamos a ver que ele não estava a falar do passado remoto simplesmente, mas sim do nosso tempo atual. A percepção para a obra do autor começou a ter um novo rumo: a análise social, econômica, política e religiosa. Na segunda fase da obra ficcional dele há um refinamento quanto ao objeto a ser tratado, e com isso, a obra passa a ter um novo rumo, abandona os floreios barrocos para entrar numa labiríntica aridez kafkiana. Não que as obras da primeira fase não fossem críticas, pelo contrário, são bastante intensas e duras em seu discurso sociopolítico, mas nessa segunda fase alcança um novo grau crítico que explicita a relação do homem com a nossa sociedade contemporânea.

A primeira fase do autor se caracteriza pelo neo-realismo português no requinte da forma, em que o autor acaba por fazer um revisionismo do realismo português e narra suas histórias não através dos nobres ou aristocratas, mas sim através da pele maltratada e sofrida dos excluídos, tudo, claro, sob o crivo da crítica sócio-econômica e política. Contudo, a segunda fase da sua produção ficcional, que se inicia a partir d'*O Evangelho*

*segundo Jesus Cristo*, marcará um novo rumo para sua prosa que estará se preocupando com a condição humana e tudo que age sobre ela.

Dessa forma, percebemos que o que interessa agora ao autor é o homem e tudo aquilo que o domina e o regula. O autor terá por fim que repensar e problematizar os laços que nos mantêm unidos à sociedade, como os laços morais, os econômicos e os das representações políticas, pois é através deles que interagimos com a sociedade. Ou seja, para o homem viver em sociedade ele tem que aceitar estruturas de poder, que por muitas vezes já se encontram tão introjetadas dentro de nós que nem as percebemos, mas que nos dominam de forma inexorável. Está claro que em todos os romances o que está se discutindo é o presente, mesmo que a história narrada seja no século I ou mesmo em contextos atemporais. Sendo assim, veremos a composição da estrutura de poder contemporâneo em três romances de José Saramago onde se legitimam a nossa sociedade: a ética moral cristã que está problematizada n' *O Evangelho segundo Jesus Cristo*; a pós-modernidade e a globalização que fundamentam a estrutura do poder financeiro e que dominam o mundo são o tema central em *A Caverna*, já em *Ensaio sobre a Lucidez* o que vemos é a estrutura legal-constitucional que comporta todas as estruturas de poder, que é a Democracia.

Entretanto, é vital perceber que as personagens saramaguianas estarão sempre buscando um caminho de redenção diante do mundo opressor alienador, que diante de todo o aparato do poder, ainda sim há a possibilidade da lucidez, da emancipação, do esclarecimento humano. Sendo assim, essa dissertação tem o objetivo, através dos romances de José Saramago, de dialogar com outros pensadores a condição humana atual e mostrar como este momento histórico crucial para a história da humanidade, contaminado por várias formas de dominação humana, vem interagindo com o homem do século XXI. E uma grande pergunta surge: existe ainda a possibilidade de termos um mundo onde haja uma maior justiça social? Onde haja uma brutal disseminação do saber com extinção da ignorância? Onde a democracia deixe de ser um conceito utópico e passe a ser um paradigma efetivo para os novos tempos?

## **2 – Análise do mundo contemporâneo**

“O que podem eles da vida e o que desejam nela realizar? A resposta mal pode provocar dúvida. Esforçam-se para obter felicidade, querem ser felizes e assim permanecer. Como vemos, o que decide o propósito da vida é simplesmente o programa do princípio do prazer”

Sigmund Freud, *O Mal-Estar na Civilização*. Pag. 23 e 24.

## 2.1 – Conceitos históricos

### *Ode Triunfal*

*À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica  
Tenho febre e escrevo.  
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,  
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos amigos.*

*Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!  
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!  
Em fúria fora e dentro de mim,  
Por todos os meus nervos dissecados fora,  
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!  
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,  
De vos ouvir demasiadamente de perto,  
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso  
De expressão de todas as minhas sensações,  
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!*

....

Álvaro de Campos, Londres, 1914 – Junho (Dum livro chamado Arco do Triunfo, a publicar).

A história invariavelmente põe-se a repetir. Os homens, mesmo que de uma forma inconsciente, continuam a ser os mesmos, por isso a Bíblia é atual, Shakespeare é eterno e Dostoiévski é transcendente. O homem passou e passará ao longo de sua história a buscar a incessante evolução tecnológica, para dobrar *ad infinitum* a natureza. Essa busca incessante pelo progresso gerou no homem um descompasso que sempre pareceu ser o grande mal que iria destruí-lo.

Fernando Pessoa, no início do século XX, via emergir com toda a sua força a revolução das *máquinas*, mais precisamente da engenharia mecânica e elétrica. Engenheiro de formação, Álvaro de Campos sentia n'alma o roçar das engrenagens como ninguém, e via que a grande maravilha da modernidade seria *a máquina*. A

revolução industrial do séculos XIX e XX levou o homem a um nível de vida jamais pensado. *As máquinas* levaram o homem à Lua, os homens construíram carros cada vez mais velozes e confortáveis, inventaram o telefone, a energia elétrica, que por sua vez fez funcionar a televisão e o rádio e assim, com o advento dos computadores, estava completo o mundo moderno. *As máquinas* levaram o homem a uma grande revolução no seu modo de viver. Duas grandes guerras mundiais foram travadas, duas bombas atômicas foram lançadas sobre cidades, nunca na história morreu tanta gente por causa de guerras como no século XX, e tudo isso, por causa delas, *as máquinas*.

A história do século XXI passa inevitavelmente pela compreensão do século XX e XXI. O tempo presente tem feito da história uma ciência do esquecimento, e, no entanto, é justamente no passado que podemos compreender nosso caos diário. Eric Hobsbawm e Guy Debord já visualizavam o abandono da história como um sintoma da “pós-modernidade”:

A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. Por isso os historiadores, cujo ofício é lembrar o que outros esquecem, tornam-se mais importantes que nunca no fim do século XX. (HOBSBAWM, 2004:13)

O espetáculo, como organização social da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é *a falsa consciência do tempo*. Para levar os trabalhadores ao *status* de produtores e consumidores “livres” do tempo-mercadoria, a condição prévia foi *a expropriação violenta do tempo deles*. (DEBORD, 2004:108)



Como vemos, a alienação do tempo passado é um embuste necessário para o mundo “pós-moderno”, por isso, vamos recorrer ao século XX para as nossas primeiras visões sobre o presente. Toda a evolução tecnológica gera uma série de mudanças nas estruturas sociais, que por sua vez modificam as estruturas econômicas, políticas e ideológicas. As grandes mudanças sociais geradas pela abrupta evolução dos meios de comunicação de dados e da tecnologia da micro-computação do século XXI podem ser pensadas da mesma forma como aparece a revolução das *máquinas* ao homem do século XX? Sim, mas com algumas observações. Vemos que o espaço de tempo para essas modificações foi diferente. Enquanto a sociedade do século XX viu ao longo de oito décadas surgir um novo mundo, o século XXI o transformou em apenas três décadas. Com isso, já podemos ver a velocidade das transformações a que o homem tem se condicionado. Não obstante, podemos crer que tanto para o homem do século XX quanto para o do século XXI, o impacto das transformações modificou o seu modo de ser e de pensar a vida e o mundo.

Falamos agora de um século XXI com três décadas, quando estamos apenas no início da primeira década do novo século. Sendo assim, vamos esclarecer a dissonância temporal. Nem sempre o tempo cronológico anda junto com o tempo das transformações da humanidade (sócio-tecnológicas) assim um século pode terminar ou começar antes mesmo do seu fim, ou do seu começo. Eric Hobsbawm em seu magnífico livro *A Era dos Extremos – O breve século XX 1914-1991* já utiliza esse artifício de delimitar a história pelos seus acontecimentos mais relevantes.

Com Álvaro de Campos, começamos a decifrar desde o seu início aquilo que nos interessa na revolução industrial do início do século, ou seja, o impacto que uma evolução tecnológica pode ter na percepção humana. No princípio foi *r-r-r-r-r-r-r-r eterno! E o maquinismo em fúria!* que produziu aquilo que norteia a humanidade desde então, isto é, a produção abundante de bens. É preciso vender. É preciso abrir mercados. É necessário criar um desejo consumista. E por causa desses fatores, a humanidade passa por duas grandes Guerras Mundiais. E assim, principiando pelo sentir de Pessoa, passamos a Hobsbawm e começamos a compreender o século das *máquinas extraordinárias*. Ele descreve com grande lucidez o século XX:

Neste livro, a estrutura do Breve Século XX parece uma espécie de tríptico ou sanduíche histórico. A uma Era de Catástrofe, que se estendeu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, seguiram-se cerca de 25 ou trinta anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período como uma espécie de Era de Ouro, e assim ele foi visto quase que imediatamente depois que acabou, no início da década de 1970. A última parte do século foi uma nova era de decomposição, incerteza e crise – e, com efeito, para grandes áreas do mundo, como a África, a ex-URSS e as partes anteriormente socialistas da Europa, de catástrofe. À medida que a década 1980 dava lugar à de 1990, o estado de espírito dos que refletiam sobre o passado e o futuro o século era de crescente melancolia *fin-de-siècle*. Visto do privilegiado ponto de vista da década de 1990, o Breve Século XX passou por uma curta Era de Ouro, entre uma crise e outra e entrou no futuro desconhecido e problemático, mas não necessariamente apocalíptico. Contudo, como talvez os historiadores queiram lembrar aos especuladores metafísicos dos “Fim da História”, haverá um futuro. A única generalização cem por cento segura sobre a história é aquela que diz que enquanto houver raça humana haverá história. (HOBSEAWM, 2004:15-16)

Hobsbawm divide o século XX em três momentos: o primeiro momento na crise dos mercados imperialistas que gerou o período de Guerras, o segundo momento acontece com o fim da Segunda Guerra e o período de reestruturação das economias que se seguiu nas décadas de 1950, 1960 e início de 1970. A máquina da guerra, além de criar uma capacidade criativa para matar, tem também a urgência do desenvolvimento tecnológico rápido. Com o fim do estado beligerante, a indústria bélica vai redirecionar a sua capacidade produtiva e todo o seu conhecimento tecnológico adquirido nas guerras, para a sociedade civil. Exemplos temos aos montes, como a Volkswagen que produzia armas para a Alemanha nazista e que acabou por se

tornar uma indústria automobilística. O Fusca foi um projeto bélico que se transformou em bem de consumo durável. Assim, a Era de Ouro não teria existido sem a trágica Era das Catástrofes. Em fim, temos o terceiro momento que com o fim do século XX começa e se configura com a crise do petróleo em 1973 e tem o seu fim com o colapso da URSS em 1991.

Contudo, em 1985 surge um marco da nova tecnologia que vai movimentar o século XXI, que se configura com a criação do software MS-DOS/Windows da Microsoft. O computador em si já configurava no século XX como uma máquina de grande potencial, mas de alcance restrito a corporações militares e científicas. O computador eletrônico surge da necessidade militar de desvendar códigos secretos de inimigos e da necessidade do processamento rápido de dados. Em 1946 é criado “o primeiro computador totalmente eletrônico e digital de aplicação geral: o ENIAC, era um “dinossauro” de 17.000 válvulas”. “Em 1975 é lançado o *Altair*, um computador que custava 397 dólares. Mas em 1981, a IBM lançou seu computador de mesa – o PC, ou *Personal Computer* – provido de monitor individual, teclado, e programas, com 64 kilobytes de memória.” (DREIFUSS, 2001:20-21).

A IBM começava assim a produzir PCs em grande escala, no entanto, seus PCs continham apenas a interface operacional do DOS, ou seja, sua operacionalização necessitava um técnico que soubesse aquela nova linguagem. E um produto deve levar facilidades e despertar um desejo. E os PCs estavam começando a deixar de ser um produto para as massas, pois, solicitavam a leitura especializada. A grande revolução vem com o software operacional MS-DOS e o *Windows* da *Microsoft*, que criaram um ambiente operacional que possibilitava utilizar o computador sem ter a necessidade de ter um conhecimento apurado em programação. A interface do *Windows* permitia a utilização de vários softwares que davam ao PC uma utilidade real. Com isso, o PC popularizou-se de forma brutal nas residências e corporações de todo o mundo e Bill Gates, dono da *Microsoft*, tornou-se o homem mais rico do mundo.

Hobsbawm delimita o desfecho do século XX com o fim da URSS que, sem sombra de dúvida, é o grande marco político e ideológico de uma época. No entanto, para pensarmos o século XXI como sendo o século da grande revolução tecnológica, o

ano de 1985, que marca o surgimento do *Windows*, é o grande divisor de águas da supermodernidade. É importante perceber que a *Microsoft* permite a universalização do uso do PC e que foi apenas um dos meios que levaram o homem ao processo da alta tecnologia. E na emergência desse novo filão mercadológico, desenvolve-se toda uma indústria de microinformática, que cresce de uma forma brutal como jamais vista na história humana. Uma tecnologia que alcançava um desempenho de aperfeiçoamento ininterrupto, de tal modo que no prazo de um ano já era considerada obsoleta.

Concomitantemente, a universalização dos PCs alavancou também as ciências da comunicação. As telecomunicações avançaram numa progressão violenta, que em aliança com a microinformática proporcionaram a grande transformação global do século XXI, como muito bem expõe Dreifuss:

Acima de tudo, o computador pessoal se tornou um “instrumento-gerador”, e através de sua extrema versatilidade foi deslanchada uma verdadeira revolução – nos âmbitos da produção e administração, nos procedimentos de gestão pública, nas possibilidades de atendimento e dos serviços disponíveis, na pesquisa e na recreação – mudando hábitos e quebrando rotinas. Ele levará menos de 25 anos para transformar radicalmente não só as bases dos sistemas societários e as condições de existência e de vivência das pessoas na terra.

Medida em meses, não mais em décadas, a aceleração tecnológica se torna fator (em aceleração) permanente (das condições, em constante metamorfose) do existir. Potência e retroalimenta as mais diversas descobertas científicas – gerando novidades materiais, vivenciais e perceptivas que mudam a face do planeta e a existência humana nela – inaugurando uma nova cultura, assentada em pilares vitrocerâmicos, termoplásticos e eletrônicos, que fundem muitas das diferenças civilizatórias entre Oriente e Ocidente. E descortina um mundo no qual aproximadamente 50% dos produtos que compunham nosso cotidiano no início da década de 90 não existiam 25 anos antes, e onde objetos de uso, hoje corriqueiros – como o celular, o *notebook* e o CD – engatinhavam, ou eram desconhecidos, em meados da década de 80. Mais. Em 1994, 50% do faturamento do setor de telecomunicações devia-se a produtos e serviços que, somente dois anos antes, simplesmente nem existiam. (DREIFUSS, 2001:24-25).

A década de 1980 foi sem dúvida a década da transição. O colapso do modo de produção capitalista do século XX baseado nas economias nacionais e no forte controle estatal começava a ruir. Os Estados Nacionais de “*Welfare*” estavam falidos. O poder estava mudando de mãos: dos Estados para grandes conglomerados de empresas transnacionais. Esses conglomerados detinham um capital maior que o PIB de muitos países. Desta forma, a re-configuração do novo século já balizava novos parâmetros para a economia mundial. Hobsbawm, já em seu livro, destacava esse direcionamento das economias nacionais para a globalização dos mercados e o impacto que essa radical mudança teria na vida dos seres humanos como vemos abaixo:

Na verdade, para muitos propósitos, notadamente em questões econômicas, o globo é agora a unidade operacional básica, e unidades mais velhas como “economias nacionais” definidas pelas políticas de Estado territoriais, estão reduzidas a complicações das atividades transnacionais. O estágio alcançado na década de 1990 na construção da “aldeia global” – expressão cunhada na década 1960 (McLuhan, 1962) – não parecerá muito adiantado aos observadores de meados do século XXI, porém já havia transformado não apenas certas actividades econômicas e técnicas e as operações da ciência, como ainda importantes aspectos da vida privada, sobretudo devido à inimaginável aceleração das comunicações e dos transportes. Talvez a característica mais impressionante do século XX seja a tensão entre esse processo de globalização cada vez mais acelerado e a incapacidade conjunta das instituições públicas e do comportamento coletivo dos seres humanos de se acomodarem a ele. É curioso observar que o comportamento humano privado teve menos dificuldade para adaptar-se ao mundo da televisão por satélite, ao correio eletrônico, às férias Seychelles e o emprego transoceânico. (HOBSBAWM, 2004:24)

Hobsbawm observa uma característica que é fundamental para compreender o novo paradigma do século XXI. As novas tecnologias re-configuravam um novo mundo

e também, solicitavam um novo homem. Ao mesmo tempo que essa tecnologia começava a apresentar novas facilidades para a vida moderna, agravava ainda mais o processo de desemprego que tornava o processo de recessão ainda mais perverso. As novas engenharias de produção maximizaram ao máximo o estoque, acabando com a abundância, passando a trabalhar no processo *just in time* – feito na hora. Os países orientais, direcionadas pelo Japão, configuram suas economias em plataformas de exportação para produtos de alta tecnologia. Com isso, passamos da maquinização para a robotização, onde o homem não era mais necessário.

Passados por todas essas mudanças, vemos a *sociedade* agora *do byte* da seguinte forma: “dinamizaram três grandes processos de transformação transnacionalizante: de mundialização de estilos, usos e costumes; de globalização tecnológica, produtiva e comercial; e de planetarização da gestão” (DREIFUSS, 2001:135). Contudo, os grandes interesses que fomentam essas transformações não são mais guiados exclusivamente pelo poder do Estado, poderíamos até afirmar que ao Estado resta o papel de legitimar essa nova *sociedade do byte*, como expõe Dreifuss,

No século XX a internacionalização foi sustentada pelo ímpeto de atores empresariais que marcaram presença não só como agentes centrais da produção, mas como atores políticos junto a suas contrapartidas mutuamente implicadas (sindicatos e partidos), com o Estado funcionando como variável de ajuste de atuação empresarial. De fato, o Estado dirigia e controlava – através de instrumentos monetários e fiscais – os fluxos de intercâmbio (de matérias-primas, produtos semi-acabados e produtos finais e serviços, dinheiro, idéias e pessoas) entre duas ou mais nações. (DREIFUSS, 2001:133).

A globalização apóia-se no tripé financeiro que configura o sistema bancário, os fundo de pensão e as seguradoras, que em 1994 detinham um universo de 15 trilhões de dólares, passando a ser mais poderosos que o conjunto do capital industrial (DREIFUSS, 2001:157-158). O mercado de capitais e a especulação financeira passam

a ser a tônica do dinheiro fácil e sem risco, pois a mínima percepção de revés nas ações ou títulos de um país, redireciona os *investidores* a migrar os recursos para outro porto mais seguro. Assim, várias crises afetaram o mundo pela falta de liquidez desses *investimentos*, que entravam e saíam de certos países deixando um grande vazio, *quebrando* algum deles como, por exemplo: Rússia, México, Argentina e Brasil. E ocorrem da seguinte forma:

A globalização financeira, num mercado mundial inter-relacionado de capitais e serviços, escapa ao controle dos Estados e de seus bancos centrais, mesmo das instituições financeiras internacionais e multilaterais, graças aos recursos da teleinfocomputrônica e das novas tecnologias financeiras. Esses recursos permitem a comunicação e operações globais – intensas, múltipla, instantânea e durante as 24 horas do dia – de novos atores (megaespeculadores individuais, coalizões especulativas, fundo de pensão, fundo mútuos de investimentos) e a viabilização de sofisticadas inovações financeiras, como a securitização, ou , mais ainda, os mercados de derivativos e de futuros estimados entre 12 e 15 trilhões de dólares. (DREIFUSS, 2001:160).

O liberalismo que agonizou em 1914 gerando a Primeira Guerra Mundial ressurgia re-paginado com o neoliberalismo na década de recessão de 1980, ditando as regras para um mundo desestatizado e assumia para si – conglomerados financeiros – as rédeas do poder deste novo mundo. Conforme Dreifuss sintetiza:

Enfim, uma rearticulação planetária de poder, liderada pelas únicas organizações que efetivamente se transformaram para ser “*atores globais*” – as corporações estratégicas – operando no verdadeiro plano das decisões reais graças aos recursos da programação e da intercomunicação em tempo real – num âmbito virtual: o “sistema” e o “espaço” terra replicados no microprocessador. (DREIFUSS, 2001:170-171)

## 2.2 – Conceitos Sócio-Filosóficos

*Estrangeiro: – Mas que nome daremos ao que parece copiar o belo para espectadores desfavoravelmente colocados, e que, entretanto, perderia esta pretendida fidelidade de cópia para os olhares capazes de alcançar, plenamente, proporções tão vastas? O que assim simula a cópia, mas que de forma alguma o é, não seria um simulacro?*

Platão in *Sofista*, pg 236.

Como vimos, o mundo passou por uma série de revoluções tecnológicas que criaram um mundo novo. No item anterior vimos as mudanças radicais na forma de viver, e de como a estrutura de poder mudou de mãos. Vimos as transformações por fora, ou seja, por aquilo que nos é visível, agora vamos adentrar na *sociedade do byte* e vê-la por dentro, analisando suas contradições e especificidades. É como se quiséssemos ver por trás de um espetáculo de mágica como um mágico ilude o público. Sendo assim, vamos adentrar no mundo do simulacro por excelência.

Para isso, vamos recorrer à Escola de Frankfurt, Instituto de Pesquisa Social, filiado à Universidade de Frankfurt, fundado em 1923 e fechado pelo Estado nazista em 1933. Após o fechamento, seus principais teóricos migraram para Paris e depois para os Estados Unidos. Dentre os principais teóricos temos: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Jürgen Habermas. Os frankfurtianos elaboraram uma teoria crítica das sociedades contemporâneas, especificamente dos desdobramentos do capitalismo aliado à técnica e de seus impactos na vida dos indivíduos; analisaram o sistema da economia de mercado, abordando questões como: desemprego, crises econômicas, terrorismo, condição global das massas e mercantilização da cultura; observaram que, em nome da racionalização, os processos sociais são dominados pela ótica da ciência aliada à técnica, traduzida como racionalidade da dominação da natureza para fins lucrativos. Com isso, as teses



postuladas pelos frankfurtianos põem em relevo o papel central que a ideologia desempenha em formas de comunicação nas sociedades urbanas modernas e adotam os meios de comunicação como agentes da barbárie cultural, veículos propagadores da ideologia das classes dominantes imposta às classes subalternas pela persuasão ou pela manipulação. A Escola de Frankfurt observa com propriedade que os meios de dominação vão se apropriar das novas tecnologias de comunicação para ampliar e aperfeiçoar a sedução consumista, dando a perceber para o homem que o *ter* em vez do *ser* é a grande razão de sua vida, inoculando no homem o vírus do conformismo. Sendo assim, defendiam a atividade reflexiva como saída para a reorganização racional da sociedade.

O nosso estudo orienta-se para compreender onde e como começa essa voracidade do olhar que nos domina diariamente, pois é através do olhar que a sedução invade e domina nossos sentimentos, deixando-nos como viciados, sempre querendo um pouco mais de sonho, de irrealdade. A sedução vivida através dos meios de comunicação tornou a realidade insuportável para os homens. Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, nos dá com maestria os primeiros impactos que as novas tecnologias de comunicação tiveram no sentir humano. A obra é um ensaio sobre a teoria do cinema, um esboço da história da arte e, mais especificamente, de reflexões sobre as transformações radicais da recepção estética e dos modos de fruição na era da reprodutibilidade técnica.

Para Walter Benjamin, a obra de arte, no sentido tradicional, exige do fruidor uma postura de contemplação diante das imagens, através da qual o pensamento sempre é convidado à reflexão, em contraste com a distração imposta pelos novos meios de reprodução técnica, como no caso do cinema. Ao espectador não se solicita o pensamento, apenas a aceitação das imagens. O cinema é a arte moderna por excelência, por aglutinar em si todas as outras artes, como a fotografia, com suas luzes e contrastes e mais modernamente o áudio, que executa como ninguém o canto das sereias.

Benjamin se atém à recepção estética a partir do cinema e observa como essas várias transformações acontecem no íntimo humano. O cinema possibilita uma leitura descontínua da história, fragmenta o mundo, dilui a temporalidade linear, exige saber

viver a descontinuidade ao colocar-se diante de uma imagem peculiar do mundo, resultado da decomposição do cotidiano. Tanto quanto a fotografia, o cinema abre para uma nova leitura do mundo ao transgredir a ordem temporal. O cinema pode alienar, mantendo intacta a capacidade crítica, mas também pode ser fonte de reflexão. Com seus múltiplos recursos para representar o mundo, o cinema redimensiona espaço e tempo, permite imaginar e sonhar, transcende os limites da percepção sensível e “nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo” (BENJAMIN, 1975:176). O cinema é um espelho mágico que reflete não só o semelhante invertido, mas os sonhos e delírios da imaginação humana. Se a literatura desenvolvia uma imaginação particular de uma mesma história para cada leitor, o cinema irá imaginar por nós, ou seja, pela coletividade, como por exemplo, passar a padronizar com os *clichês* nosso mundo imaginativo. Nesse primeiro momento, percebemos que a sedução pela imagem é dos meios de comunicação, o mais forte. É como dizia Tomé para Cristo: “*Eu só acredito vendo!*”. Aos olhos tudo é verdade.

A técnica cinematográfica permite a relativização do tempo cognitivo, de modo que influi no ritmo do filme em seqüências bruscas e sucessão rápida de imagens, onde a compreensão das imagens começa a deixar de ter importância quanto a sua representação, ou seja, um filme é feito de milhões de fotografias que passados em velocidade dão movimento às imagens. Num filme a sucessão das imagens passa muito rápido, de modo que não temos o tempo hábil de compreender o significado daquela imagem, pois outra já está sendo exibida, e outra, e outra, e assim o cinema rompe com a percepção contemplativa-reflexiva tida na *paisagem* e instaura a percepção do *flâneur*, do mundo moderno que está em constante movimento. O cinema caracteriza a sensibilidade moderna como um novo meio de aprendizagem que provoca mudanças opostas à contemplação na estrutura humana. Para as massas, na ótica benjaminiana, a obra de arte seria um instrumento de diversão, enquanto para o conhecedor, de devoção. O cinema é um meio privilegiado à recepção, que possibilita o desdobramento da forma perceptiva – que foi modelada pelas máquinas modernas – e que vai nos ensinar a viver em descontinuidade.

A mediação das imagens é feita pelo diretor que corta e edita as imagens, pelo ator que representa para a câmera, simula, finge. Parafraseando Pessoa, o cineasta é um fingidor, finge tão completamente que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente. Nesse mercado, dentro do qual não se vende apenas a força de trabalho, a representação do ator fica nas mesmas condições de qualquer produto fabricado. Não obstante, o cinema constrói artificialmente a personalidade do ator.

Contudo, o cinema também enriquece e aprofunda a percepção humana, revelando novas possibilidades de expressão e percepção. O cinema amplia coletivamente o imaginário dos homens, pois, se antes através livro ele tinha uma fruição individual e um mundo imaginativo particular, no cinema a fruição coletiva é a grande novidade da era moderna. Logo o cinema passou a ditar moda e a ser um poderoso veiculador de expressão cultural. O Estado e a burguesia dominante logo fizeram dele um produto de dominação e de venda. A Alemanha nazista fartou-se de propaganda para lobotomizar toda a nação alemã, assim como a poderosa indústria cinematográfica americana difundiu sua cultura para os quatro cantos do planeta, estendendo sua dominação financeira e ideológica. O cinema também serviu para suscitar o questionamento e a reflexão, como vemos, por exemplo, no confronto do cinema europeu – lento, contemplativo, reflexivo, com poucos movimentos de câmera e efeitos especiais – com o cinema americano, que não deixa tempo nem para pensar, devido à velocidade estonteante da ação.

Então, para Benjamin, a racionalidade moderna precisa ser questionada e redefinida, para que a razão possa cumprir as promessas e esperanças de emancipação e felicidade que se frustraram no decorrer da história humana. A razão, que na sua forma instrumental e controladora criou fetiches e elementos alienantes que constituem o imaginário coletivo moderno, tem uma característica emancipatória que se frustrou no decorrer do processo histórico. Para Benjamin, se a técnica, no capitalismo, se transformou em instrumento de opressão e destruição, isso não se deve à técnica em si mesma, mas a sua apropriação pelo capitalismo. A técnica tem um potencial revolucionário e emancipador que se manifesta na fotografia e no cinema: expressões da sensibilidade moderna. Benjamin vê os benefícios das novas tecnologias da

comunicação e alerta para a apropriação que o capitalismo poderia fazer dela e desvirtuá-la de potência revolucionária, para potência alienadora. E é justamente sobre esse caminho desvirtuado que Adorno vai configurar a sua crítica, como um complemento do desenvolvimento da indústria cultural – termo cunhado por ele próprio – como sendo uma indústria difusora de bens de mercado. A falência da razão instrumental, que foi para onde se direcionou a cultura moderna, acabou de vez com a emancipação e o progresso e resultou, segundo Adorno, na *barbárie moderna*.

Para Adorno, a postura otimista de Benjamin, no que diz respeito à função possivelmente revolucionária do cinema desconsidera certos elementos fundamentais, que desviam sua argumentação para conclusões ingênuas. Embora devendo a maior parte de suas reflexões a Benjamin, Adorno procura mostrar a falta de sustentação de suas teses, na medida em que elas não trazem à luz o antagonismo que reside no próprio interior do conceito de “técnica”. O conceito de técnica não deve ser pensado de maneira absoluta, ele possui uma origem histórica e pode desaparecer. Ao visarem à produção em série e à homogeneização, as técnicas de reprodução sacrificam a distinção entre o caráter da própria obra de arte e o do sistema social (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:114). Por conseguinte, se a técnica passa a exercer imenso poder sobre a sociedade, tal ocorre, segundo Adorno, graças, em grande parte, ao fato de que as circunstâncias que favorecem tal poder são arquitetadas pelo poder dos economicamente mais fortes sobre a própria sociedade. Em decorrência, a racionalidade da técnica identifica-se com a racionalidade do próprio domínio. Essas considerações evidenciariam que, não só “o cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia...” (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:114). Enquanto negócios, seus fins comerciais são realizados por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais. Tal exploração Adorno chama de “indústria cultural”.

O termo foi empregado pela primeira vez em 1947, quando da publicação da *Dialética do Esclarecimento*, de Horkheimer e Adorno. Interessada nos homens apenas como consumidores ou empregados, a indústria cultural reduz a humanidade em seu conjunto assim como cada um de seus elementos às condições que representam seus

interesses (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:137). A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico, qual seja, o de portadora da ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo o sistema. A ideologia capitalista e sua cúmplice, a indústria cultural, contribuíram eficazmente para falsificar as relações entre os homens, bem como dos homens com a natureza, de tal forma que o resultado final constitui uma espécie de anti-esclarecimento. Considerando, diz Adorno, que o esclarecimento tem como finalidade libertar os homens do medo, tornando-os senhores e liberando o mundo da magia e do mito e admitindo-se que essa finalidade possa ser atingida por meio da ciência e da tecnologia, tudo levaria a crer que o esclarecimento instauraria o poder do homem sobre a ciência e sobre a técnica. Mas ao invés disso, liberto do medo mágico, o homem tornou-se vítima de novo engodo: o progresso da dominação técnica. Esse progresso transformou-se em poderoso instrumento utilizado pela indústria cultural para conter o desenvolvimento da consciência das massas. Na indústria cultural nas palavras do próprio Adorno “o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional como o universal está fora de questão” (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:126). O próprio ócio do homem é utilizado pela indústria cultural com o fito de mecanizá-lo, de tal modo que, sob o capitalismo, em suas formas mais avançadas, a diversão e o lazer tornam-se um prolongamento do trabalho. Para Adorno, a diversão é buscada pelos que desejam esquivar-se ao processo de trabalho mecanizado para colocar-se, novamente, em condições de se submeterem a ele. A mecanização conquistou tamanho poder sobre o homem durante o tempo livre e sobre sua felicidade, determinando tão completamente a fabricação dos produtos para a distração, que o homem não tem acesso senão a cópias e reproduções do próprio trabalho. O suposto conteúdo não é mais que uma pálida fachada: o que realmente lhe é dado é a sucessão automática de operações reguladas. Em suma, diz Adorno:

Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela

determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretense conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a seqüência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:128)

Tolhendo a consciência das massas e instaurando o poder da mecanização sobre o homem, a indústria cultural cria condições cada vez mais favoráveis para a implantação do seu comércio fraudulento, no qual os consumidores são continuamente enganados em relação ao que lhes é prometido, mas não cumprido. Exemplo disso encontra-se nas situações eróticas apresentadas pelo cinema. Nelas, o desejo suscitado ou sugerido pelas imagens, ao invés de encontrar uma satisfação correspondente à promessa nelas envolvida, acaba sendo satisfeito com o simples elogio da rotina. Não conseguindo, como pretendia, escapar a esta última, o desejo divorcia-se de sua realização que, sufocada e transformada em negação, converte o próprio desejo em privação: a indústria cultural não sublima o instinto sexual, como nas verdadeiras obras de arte, mas o reprime e sufoca (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:131). Desta forma, “expondo repetidamente o objeto do desejo, o busto no suéter e o dorso nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que, o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo” (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:131). Assim, prometer e não cumprir, ou seja, oferecer e privar são um único e mesmo ato da indústria cultural. A situação erótica, conclui Adorno, une “à alusão e à excitação, a advertência precisa de que não se deve, jamais, chegar a esse ponto” (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:132). Tal advertência evidencia como a indústria cultural administra o mundo social.

Criando “necessidades” para o consumidor (que deve contentar-se com o que lhe é oferecido), a indústria cultural organiza-se para que ele compreenda sua condição de mero consumidor, ou seja, ele é apenas e tão-somente um objeto daquela indústria.

Desse modo, instaura-se a dominação natural e ideológica. Nesse sentido, o universo social, além de configurar-se como um universo de “coisas” constituiria um espaço hermeticamente fechado. Nele, todas as tentativas de liberação estão condenadas ao fracasso. Contudo, Adorno não desemboca numa visão inteiramente pessimista, e procura mostrar que é possível encontrar-se uma via de salvação. Esse tema aparece desenvolvido em sua última obra, intitulada *Teoria Estética*.

O texto de Benjamin escrito em 1935 aborda as primeiras relações entre a arte cinematográfica e a sociedade, observando que as novas técnicas de reprodução avançam no sentido de criar no homem uma nova percepção da realidade, mas que a apropriação dessa técnica revolucionária pelo capitalismo poderia ser utilizada para um controle e alienação dos homens. Adorno e Horkheimer, doze anos depois, basicamente logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, escreveram o livro *Dialética do Esclarecimento* e avançaram na crítica da apropriação das novas técnicas de comunicação pelo capitalismo e apontaram para a submissão da sociedade à indústria cultural, que remontaria o capitalismo sob uma nova ideologia dominadora, numa contínua especialização do seu potencial alienante. Passaram-se as décadas de 1950 e 1960 – a Era de Ouro do capitalismo – onde o enraizamento até nossa medula do aparato midiático da modernidade foi completado. E assim, em 1967 Guy Debord lança um livro emblemático para os estudos da modernidade, *A Sociedade do Espetáculo*, em que escrevia “sobre as transformações da própria natureza da produção industrial, assim como das técnicas de governo, que o uso da força do espetáculo começava a permitir” (DEBORD, 2004:10). Esse livro vem a ampliar a crítica da escola de Frankfurt, no sentido de dar uma nova compreensão da relação das mídias com a sociedade.

O espetáculo de que Debord fala vai muito além da onipresença dos meios de comunicação de massa, que representam somente o seu aspecto mais visível e mais superficial. Debord explica que o espetáculo é uma forma de sociedade onde a vida real é pobre e fragmentária e os indivíduos são obrigados a contemplar e a consumir passivamente as imagens de tudo o que lhes falta em sua existência real. Ele vai potencializar a indústria cultural pensada por Adorno e Horkheimer através da ditadura da imagem. A realidade torna-se uma imagem e as imagens tornam-se a realidade; a

unidade que falta à vida recupera-se no plano da imagem, daí a necessidade da sociedade do espetáculo. Contudo é vital compreender que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 2004:14) e sendo assim, começamos por compreender que a sociedade do espetáculo cria o isolamento e a separação do indivíduo com a sociedade. Os signos cognitivos necessários à vida são difundidos pelas imagens, daí sua naturalização quando mediadas entre a sociedade partida. Para Debord, o espetáculo vai mediar a coesão social a partir do olhar iludido e da falsa consciência como expõe na tese 3:

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como *instrumento de unificação*. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda a consciência. Pelo fato de esse setor estar *separado*, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão-somente a linguagem oficial da separação generalizada. (DEBORD, 2004:14)

A sociedade cria um pacto fáustico às avessas com o espetáculo – onde ela não quer saber de nada – assim a sociedade não cria resistência para a sedução midiática e abre mão de sua autoconsciência isolada, partida e problemática, para uma “consciência” que não exige muito do seu dono. A emancipação crítica é abandonada em nome da alienação despreocupada que o mundo da imagem dá à humanidade.

Desta forma a sociedade divide-se em realidade e em imagem, e uma passa a contaminar a outra, ou melhor, a entrelaçar-se a ponto de não se saber quem é quem. A sociedade não mais consegue diferenciar a realidade da imagem espetacular e acaba por se render ao novo modelo de vida dominante na sociedade, imposta pelo novo modo de produção capitalista. Debord vê a nova práxis social através dessa transformação da realidade em mercadoria, como expõe na tese 8:



O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente. (DEBORD, 2004:15)

A linguagem do espetáculo agora é a própria realidade. “No mundo *realmente invertido*, a verdade é um momento do que é falso” (DEBORD, 2004:16). A falsificação da vida opera no modo de aceitação completa do mundo *separado*.

Observamos, então, que a espetacularização da imagem tem um papel fundamental para compreensão de nossa sociedade. Desta forma, é importante não fazer uma análise reducionista da utilização da imagem como sendo o grande mal do século XXI. Compreender a imagem em si como o grande alienador seria um grande erro, pois a imagem não obedece a uma lógica própria. Vamos ver a tese 5 de Debord:

O espetáculo não pode ser compreendido como o abuso de um mundo da visão, o produto das técnicas de difusão maciças das imagens. Ele é uma *Weltanschauung* que se tornou efetiva, materialmente traduzida. É uma visão de mundo que se objetivou. (DEBORD, 2004:14)

Como vemos, a imagem é uma abstração do real e o seu predomínio, isto é, o espetáculo, significa um *tornar-se abstrato* do mundo. A abstração generalizada, porém, é uma consequência da sociedade capitalista da mercadoria da qual o espetáculo é a forma mais desenvolvida.

O espetáculo não é mais questionado, aceita-se com gratidão servil como se fosse dado como uma concessão. A evolução ontológica do homem no século XX exige uma nova característica que significa ser vital para a felicidade desse novo homem, que é a absurda necessidade do *aparecer*, pois, afinal, a realidade só existe na imagem, como sabemos. E agora, muito mais do que aceitar o espetáculo, o homem quer fazer parte ativa dele, ele quer ser o próprio espetáculo. Debord analisa com maestria essa passagem em duas teses: a 12 e 17, como seguem abaixo:

O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que por princípio ele exige é a aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência. (DEBORD, 2004:16-17)

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*, do qual todo o “ter” efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda a realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela *não é*. (DEBORD, 2004:18)

A objetivação do *ser* que levaria o homem ao esclarecimento sempre foi na verdade uma grande idealização dos pensadores libertários, no entanto, ela nunca chegou perto de se realizar. Nunca foi interessante a qualquer forma política ter uma massa emancipada e de potencial crítico, assim como nunca fez parte da natureza humana buscar a emancipação como meta de vida, o homem na verdade sempre buscou o caminho menos tortuoso entre o nascer e o morrer. O pensar revolucionariamente

sempre foi para muito poucos. A massa deixa-se seduzir sem refutar. A indústria cultural criou o desejo consumista como vimos com Adorno e Horkheimer, segundo o qual viver necessariamente significava *ter*. A Era de Ouro foi o auge desse período, entretanto, o capitalismo não conseguia sanar seu principal problema estrutural que eram as crises de abundância que levavam a economia a amargar profundas recessões. Apesar do mundo em recessão, começa-se a se especializar ainda mais a indústria automatizada, que dispensava a mão-de-obra tão custosa. Os protagonistas do poder ensaiavam um novo mundo perfeito – lucros maiores e despesas administrativas cada vez menores – onde a revolução tecnológica dava todo o suporte técnico. E assim o avanço das novas tecnologias de telecomunicação solicitou um novo deslumbramento. Todos agora queriam objetivar-se no espetáculo, ser imagem, integrar-se e abandonar de vez o isolamento, portanto, o *aparecer* passou a ser a grande meta individual da humanidade. O espetáculo, como tendência de se “fazer ver” por diferentes mídias, intensificou a mudança estrutural na forma de dominação, onde a constante especialização da técnica tornou a sociedade do espetáculo como a única via possível, pois o espetáculo é o único que garante “a conservação da inconsciência na mudança prática das condições de existência” (DEBORD, 1997, 21).

A experiência econômica da sociedade do espetáculo provoca a separação entre o que o homem produz e o seu trabalho. Desta forma, ele é apenas fragmento de algo que ele não tem idéia do que será, desta forma, o triunfo da finalidade é a perda da unidade do mundo.

As doenças das “pós-modernidade” já podem ser vistas nas teses de Debord: o hiperconsumismo e a hiperindividualidade são as marcas desses novos tempos. A degradação do tecido social tem criado exércitos de solitários. Nunca houve tantos lares com pessoas vivendo sozinhas, como também há a existência da grande diminuição da quantidade de pessoas no núcleo familiar. E assim, a ligação entre o sistema econômico e a técnica que produzem a separação com a sociedade dispersa e individualizada estão muito bem caracterizadas, como expõe Debord na tese a seguir:

O sistema econômico fundado no isolamento é uma *produção circular do isolamento*. O isolamento fundamenta a técnica; reciprocamente, o processo técnico isola. Do automóvel à televisão, todos os *bens selecionados* pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das “multidões solitárias”. O espetáculo encontra sempre mais, e de modo mais concreto, suas próprias pressuposições. (DEBORD, 2004:23).

A expansão econômica da sociedade do espetáculo, como vimos, produz solidão. Entretanto, passa a ser vista doutra forma pela sociedade do espetáculo, pois a solidão real absoluta pode também ser reificada pelas imagens, de modo que a imagem pode resgatá-lo do isolamento colocando-o novamente no seio da sociedade do espetáculo. A internet e suas comunidades virtuais são a maior prova disso, pois lá se namora, se conversa e, principalmente, se descontra. A sociedade do espetáculo não tem a menor pretensão de ser real, assim o homem passa a viver a *não-vida*. O complexo aparato alienador é levantado na tese 32 de Debord:

O espetáculo na sociedade corresponde a uma fabricação concreta da alienação. A expansão econômica é sobretudo a expansão dessa produção industrial específica. O que cresce com a economia que se move por si mesma só pode ser a alienação que estava em seu núcleo original. (DEBORD, 1997, 24)

A ferramenta principal da propagação da alienação é a mercadoria, contudo é preciso perceber de qual mercadoria falamos, pois as relações entre os homens já não são mediadas apenas pelas coisas, como no fetichismo da mercadoria pensado por Karl Marx, mas diretamente pelas imagens, ou seja, muito antes da posse material do bem. O bem em si passa pela maquiagem da imagem publicitária que potencializa a nossa

central de desejos de consumir – que foi no que o homem se transformou – e as ordens recebidas são sempre as mesmas: que compre! Que deseje! Que tenha necessidade! O verbo no modo imperativo é o preferido das campanhas publicitárias, por que será? A especialização do desejo consumista chegou a tal ponto que até as cores são utilizadas como funções específicas, por exemplo, o amarelo e o vermelho despertam a vontade de comer, e por aí vai.

O mundo presente e ausente que o espetáculo *faz ver* é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. E o mundo da mercadoria é assim mostrado como *ele é*, pois seu movimento é idêntico ao *afastamento* dos homens entre si e em relação a tudo que produzem. (DEBORD, 1997, 28).

O espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura. (DEBORD, 1997, 30)

Apoiado na estrutura alienante, a magia dos anúncios publicitários faz os consumidores – que há muito deixaram de ser cidadãos – comprarem coisas que não têm a mínima utilidade para eles, mas que, no entanto, servem para cumprir sua função espetacular de constante reafirmação de seu papel como consumidor que é completamente instável. A todo o momento é necessário reafirmá-lo. Seu visto para a sociedade do consumo é temporário, a visita às embaixadas da sociedade de consumo – *shopping centers*, mídias audiovisuais e etc – tem que ser regular. Essa subordinação Debord pensa na tese 47:

Essa constante da economia capitalista que é a *baixa tendencial do valor de uso* desenvolve uma nova forma de privação dentro da sobrevivência ampliada. Esta não se torna liberada da antiga penúria, pois exige a participação da grande maioria dos homens, como trabalhadores assalariados, na busca infinita de seu esforço; todos sabem que devem submeter-se a ela ou morrer. É a realidade dessa chantagem: o uso sob sua forma mais pobre (comer, morar) já não existe a não ser aprisionado na riqueza ilusória da sobrevivência ampliada, que é a base real da aceitação da ilusão geral no consumo das mercadorias modernas. O consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral. (DEBORD, 1997, 33).

Debord, em seu *Comentário sobre a Sociedade do Espetáculo*, de 1988, quarenta anos depois de escrever a *Sociedade do Espetáculo*, reflete sobre suas teses aforísticas de 68. Debord exerceu sem dúvida uma grande influência sobre os pensadores da “pós-modernidade”, como por exemplo, Jean Baudrillard, mas com algumas diferenças: para Debord, a imagem espetaculosa é infidelidade da imagem com aquilo que ela representa, portanto, sua falsidade, sua negação. Segundo Debord se a imagem não for separada intencionalmente do seu significado, pode sim representar muita precisão e certeza ao saber, como ajudar ao homem a conquistar sua emancipação. De modo que a imagem ainda pode veicular a realidade. Assemelha-se assim a Walter Benjamin quando acredita que apenas quando os eventos midiáticos são apropriados pela ideologia capitalista é que ocorre o grande embuste da modernidade.

É um grande erro querer ligar Debord às teorias – mais ou menos “pós-modernas” – centradas sobre a comunicação, a imagem e a simulação. Identificar o espetáculo com a simples impossibilidade de poder ter certeza de tudo pelos próprios olhos e a conseqüente dependência em relação aos meios de comunicação, não quer dizer muita coisa, pois a relação entre a imagem e a sociedade e a subordinação da sociedade à imagem é que para Debord cria no espetáculo uma falsa realidade. Já nas teorias “pós-modernas”, a teoria do simulacro, em análise particular feita por Baudrillard, nega de

modo explícito qualquer possibilidade de distinguir o verdadeiro do falso e, portanto, a existência de um autêntico que possa ser falsificado não pode ser mais cogitada, porque simplesmente a verdade não mais existe. Baudrillard é influenciado de modo explícito por Debord, não nega a sociedade do espetáculo, mas utiliza o conceito e sua base material como um sistema “auto-referencial”, em que os signos não são mais um disfarce da realidade, mas são, de fato, a realidade. É assim que ele se regozija de não ter mais que se ocupar de uma fastidiosa “verdade”, dado que essa não está oculta, mas é, simplesmente, inexistente. Para Baudrillard, a troca dos signos ocupou todo o espaço social. Não pode, pois, haver nenhuma resistência porque esta deveria referir-se a conceitos como conteúdo, significado e significante, os quais, segundo Baudrillard, se tornam todos signos. É curioso observar que Baudrillard ao querer radicalizar os conceitos de Debord, de forma a fazer o aperfeiçoamento *da sociedade do espetáculo*, na verdade consegue transformá-lo em seu contrário. Essa teoria crítica não faz nada mais que sonhar com um espetáculo perfeito, isto é, com o espetáculo total que tivesse ficado livre de sua base material – e em outros termos: de um consumo que se livrasse da produção – e, pois, não tem mais nada a temer de suas contradições. Interpretada assim, Baudrillard acredita que “a motivação do signo é, pois, pura e simplesmente sua estratégia: cristalização estrutural, liquidação da ambigüidade por “solidificação” do valor.” (BAUDRILLARD, s.d.: 203). Sobre o tema Hygina Melo acrescenta:

Finalmente, a crítica da economia política do signo só se consoma para além do próprio signo e do efeito do código. Essa resolução supõe o ultrapassamento da ideologia da significação e da ideologia da economia política enquanto sistemas de representação que postulam uma ressurreição do real, seja investindo contra a arbitrariedade do signo em nome do sentido, seja restabelecendo a economia ideal de valor de uso. Se o processo de significação diz respeito ao valor, o que ele exclui não é nem o significado, nem o referente: é o simbólico. A arbitrariedade do signo reside na separação que ele estabelece através da estrutura binária que polariza a relação entre seus termos, reduzindo a ambivalência simbólica: A dimensão do real (referente) sobre a qual o signo se estrutura nada mais é que o

simulacro do simbólico. Em sua aparente totalidade, o signo coloca-se como princípio de realidade e de sentido, elidindo, contudo, nessa o real que ele pretende fundar. Através da positividade do signo, a significação controla o sentido, reificando-o em todos os níveis, do campo lingüístico à esfera sociopolítica. (MELO, 1988: 95, 96).

Baudrillard avança na análise entre o pensamento e a percepção quando diz que a motivação entre o conteúdo de pensamento (significado) e conteúdo da percepção (referente) é garantida pela motivação onde o *“conceito vazio e mágico, mas não poderia ser de outra maneira, desde que se admitiu esta representação metafísica do referente, esta representação abstrata entre o signo e o mundo...”* (BAUDRILLARD, s.d.: 192)

A interpretação dos meios de comunicação de massa também passa para Baudrillard pela interpretação da informação, que reconhece como promovedor da não-sociabilidade. Ele compreende que a informação funcione da mesma forma lógica do capital, onde faz circular o valor e nunca a força de trabalho, desta forma, para ele a informação não funciona para circular sentido, mas sim para congestionar o sentido das coisas. Para Baudrillard, *“a informação devora seus próprios conteúdos. Ela devora a comunicação e o social”* (BAUDRILLARD, 1991: 123). A informação funciona como uma encenação da comunicação e somente circula a estrutura do sistema que ela mesma mediatiza; enquanto no simulacro ocorre a função de evitar a perda de consciência que ela própria desencadeia. Então, a comunicação provoca o simulacro, ou é esse que impede o processo de comunicação? Melo entende que: *“pouco importa, para Baudrillard, a questão de origem do circuito integrado. Uma vez abolido o real, o processo circular que caracteriza o simulacro hiper-real pode ter início em qualquer ponto. Duplicando uma realidade inexistente, a informação dá testemunho de si mesma, despertando, por parte do corpo social, a crença que a alimenta”*. (MELO, 1988:155).

Diante da informação que desinforma, o meio também é visto de forma desestruturada. E assim, partindo da frase de McLuhan: *“o meio é a mensagem”*, Baudrillard configura essa frase como o marco que define na modernidade, a era da



implosão do sentido. A implosão do sentido tem dupla face: “a mensagem implode no meio, o meio implode no real. Na medida em que meio e mensagem são dois pólos correlatos, a absorção da mensagem pelo meio significa a dissolução do meio enquanto tal”. (MELO, 1988:156).

A fórmula de McLuhan *Medium is message*, que é a fórmula-chave da era da simulação (o *medium* é a mensagem – o emissor é o receptor – circularidade de todos os pólos – fim do espaço panóptico – tal é o alfa e o ômega de nossa modernidade), essa fórmula mesma deve ser encarada no limite em que, após terem-se volatilizado todos os conteúdos e mensagens, é o meio, ele próprio, que se volatiliza enquanto tal. (BAUDRILLARD, 1991: 126).

A arte, o cinema, a indústria cultural, a imagem, a informação, o sentido são alguns dos temas pensados aqui que não têm o espírito de se encerrar em si mesmo, mas sim de ser apenas uma breve reflexão sobre como a revolução dos meios de comunicação mudou profundamente a sociedade. Acreditamos que toda a economia política está inserida nas críticas sobre a modernidade, ou seja, a análise de políticas monetárias, fiscais, tendências keynesianas, ou neo-keynesianas, por exemplo, seria apenas uma forma de legitimar a sociedade em sua espetacularização, sem entrar no âmago da questão, que são os motivos que são intrínsecos à sociedade. A história e a economia devem ser, sim, o plano físico, onde o sociólogo e o filósofo devem extrair daquilo que são fatos ou gráficos uma interpretação crítica e reflexiva do que é exposto.

### 2.3 – Uma nova subjetividade humana

*Oh, maravilha!  
Como há aqui seres encantadores!  
Como é bela a humanidade!  
Oh, admirável mundo novo,  
Que encerra criaturas tais!*

William Shakespeare in *Tempestade*, V, 1.

Diante de todo o aparato midiático que vem regulando nossas vidas, nos questionamos: o que o mundo do *welfare cibernético* tem dado ao homem? Um mundo onde a tecnologia avança de forma brutal, com uma velocidade sobre-humana, permite ao homem uma dominação da natureza como jamais na história se havia pensado. A ficção científica da literatura tornou-se real. Clones já são uma realidade, o raio laser tem utilidade em diversas áreas da tecnologia, a energia nuclear é uma das fontes de energia mais utilizadas no planeta, e assim por diante... Contudo, a dominação da natureza tem levado ao reverso da emancipação que a princípio se podia almejar. Com isso, temos que entrelaçar nosso pensamento ao da *dialética do esclarecimento*, título da obra já citada de Adorno e Horkheimer, que discorre sobre a dialética da emancipação do homem diante da natureza.

O conceito de esclarecimento nas palavras de Kant seria, como cita Adorno, “a saída do homem de sua menoridade, da qual é o próprio culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir de seu entendimento sem a direção de outrem” (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:81). Ou seja, o entendimento ditado pela razão é que leva ao homem ao esclarecimento. O homem nascia sob o medo fundador da destruição do próprio ser e a natureza era um meio potencializador dessa destruição. A autoconservação era para o homem sua meta principal. Essa dominação pela natureza resulta a um antiesclarecimento e a magia era onde este mundo se apoiava. Assim, a

autoconservação passava necessariamente por esse mundo encantado e a dominação pela natureza era total. Contudo a revolução burguesa apoiada na ciência avançava e rompia com a natureza. “O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens. Nada mais importa” (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:20). O fim da servidão à natureza é a conquista do esclarecimento, da maioria de que Kant falava, no entanto Adorno percebe que “no trajeto para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade” (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:21). Isto é, a técnica passa a atingir um grau de desenvolvimento que não solicita mais ao homem ter o domínio dos conceitos para transformar minério em aço. Por exemplo, bastava saber que se colocava tanto minério a uma temperatura e, adicionando-se outros elementos, logo ele teria uma chapa de aço, não sendo necessário saber as transformações químicas. E assim por diante, o homem acaba por se entregar a uma nova alienação. “O esclarecimento eliminou com seu cautério o último resto de sua própria autoconsciência” (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:20). Em resumo Adorno define:

O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:24)

Adorno entende, então, que a meta do esclarecimento era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber. O esclarecimento seria a ruptura que a modernidade iria criar, dando uma nova desmistificação do sagrado. Contudo, o esclarecimento se autonomiza do homem e a autoconservação que sempre guiou o homem em sua luta

contra a natureza, após ser vencida pela ciência, volta a ser o algoz da emancipação plena, como explica Adorno:

Quando afinal a autoconservação se automatiza, a razão é abandonada por aqueles que assumiram sua herança a título de organizadores da produção e agora a temem nos deserdados. A essência do esclarecimento é a alternativa que torna inevitável a dominação. Os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza ou submeter a natureza ao eu. Com a difusão da economia mercantil burguesa, o horizonte sombrio do mito é aclarado pelo sol da razão calculadora, sob cujos raios gelados amadurece a sementeira da nova barbárie. Forçado pela dominação, o trabalho humano tendeu sempre a se afastar do mito, voltando a cair sob o seu influxo, levado pela mesma dominação. (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:43).

Partindo agora desse esclarecimento incompleto tão magistralmente observado por Adorno, começamos por compreender que a autonomização da técnica gerou a separação das forças humanas de um projeto global de consciência. O que a princípio pareceu ser o caminho para o esclarecimento acabou por se tornar um novo empecilho à emancipação humana. Se no passado o curandeiro era o homem que tinha a procuração do sobrenatural para ordenar as coisas da Terra, agora a ciência moderna com o seu corolário da empíria e da melhora na qualidade de vida passou a ser a grande detentora da *verdade* humana. Adorno irá pensar essa coisificação da alma da seguinte forma:

O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo. O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica as almas. O aparelho econômico, antes mesmo do planejamento total, já

prevê espontaneamente as mercadorias dos valores que decidem sobre o comportamento dos homens. A partir do momento em que as mercadorias, com o fim do livre intercâmbio, perderam todas as suas qualidades econômicas salvo o seu caráter de fetiche, este se espalhou como uma paralisia sobre a vida da sociedade em todos os seus aspectos. As inúmeras agências da produção em massa e da cultura por ela criada servem para inculcar no indivíduo os comportamentos normalizados como os únicos naturais, decentes, racionais. (ADORNO/HORKHEIMER, 1985:40)

Assim, para o homem dos dias atuais não passa despercebido o mal-estar do mundo contemporâneo, que pode se compreender pela ausência de perspectivas, pela confusão existencial, pela degradação do tecido social, entre outras peculiaridades da “pós-modernidade”. Que nos leva a pensar em uma obra literária e um filme para tentar traçar um pouco o mundo de hoje. Com *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley e com *Matrix* dos irmãos Andy e Lary Wachowski, obras de ficção científica, que estão muito próximas da realidade. Apesar de *Admirável Mundo Novo* ter sido escrito em 1932, sua sugestão de uma sociedade voltada para o prazer e a estabilidade social revela um mundo onde a alienação, através de um condicionamento “intra-uterino” que adestrava cada homem a uma devida função dentro da sociedade, é a base da sociedade. *Admirável Mundo Novo* é um mundo onde a ciência triunfou, não pela força totalitária, mas pelo prazer totalitário. E que com *Matrix* expande para um discurso sobre o que é real e verdadeiro no mundo cibernético altamente industrializado e midiaticado.

Essas duas obras reforçam a idéia de felicidade como a meta a ser alcançada. Em *Admirável Mundo Novo*, os personagens tinham que tomar uma dose diária de SOMA (droga desenvolvida pelo governo) para mantê-los sempre em euforia juvenil e afastá-los da depressão. Quando a realidade estava se tornando insuportável, logo se medicava meio comprimido de SOMA. Em *Matrix*, Cyber um dos membros do grupo de rebelados, liderados por Morpheus, acaba por trair o grupo em troca de poder voltar para Matrix (mundo ilusório existente apenas nos cérebros humanos, gerenciados por

uma grande máquina – Matrix), e pede ao agente Smith, agente da Matrix, que faça dele um grande astro de cinema, muito famoso. Como vemos nesses dois momentos entre a busca incessante pelo conhecimento, a verdade e a busca pela felicidade e o prazer, o homem não mede esforços em busca da felicidade. O caminho para o esclarecimento inevitavelmente desperta a angústia, que acaba por se tornar apenas meta para os filósofos, pensadores e escritores, como José Saramago. Por isso que o mundo do simulacro foi tão bem aceito pela sociedade do espetáculo.

#### 4. O Poder da Escritura

“Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas como se minhas fossem e inventadas agora mesmo”.

José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*: 2001a, pág. 58.

O texto literário, muitas vezes pela sua excelência, nos leva a relativizar a questão do real. Esse tipo de texto é uma figura fictícia e é assim que deve ser percebido. Nele há ausência de atributos do real. Essas características levaram a crítica literária a uma análise dicotômica do real e do ficcional, onde se separavam os dois conceitos, dando a cada um deles autonomia para ser entendido somente como um texto ficcional ou como um texto baseado em fatos reais. Um não explica e nem preenche o outro, como que se auto excluindo. Esse modelo teórico caracterizava-se por diferenciar as estruturas literárias a partir do seu caráter objetivo da realidade. Essa corrente teórica, pelo seu reducionismo, logo foi abandonada e começa-se assim um esforço para perceber a relação entre a ficção portadora do não-real e o real, e assim, compreender a ficção e a realidade no plano da comunicação e não no plano ontológico.

Wolfgang Iser em seu livro *O ato da Leitura – uma teoria do efeito estético*, aborda essa questão e empreende um novo caminho heurístico na relação entre a ficção e a realidade e a ficção e o leitor. Sua teoria consiste em substituir o argumento ontológico – separação entre ficção e real, pela diferença – por um funcional – relação entre ficção e o real, pela simbiose.

É necessário, portanto, compreender a relação entre ficção e realidade não mais como relação entre seres, mais sim em termos da comunicação. Assim, desfaz-se a oposição entre a ficção e realidade: em vez de ser o pólo à realidade, a ficção nos comunica algo sobre ela. Se a velha oposição entre ficção e realidade perde seu valor, desaparece também a dificuldade que consistia em procurar uma referência que englobasse os opostos, da qual se deduziram diferentes predicados. Como estrutura comunicativa, a ficção conecta à realidade um sujeito que, por meio da ficção se relaciona a uma realidade. É significativo, quando se buscava comparar a ficção em seu contraste com a realidade, o sujeito quase não tivesse importância. Se a ficção não é realidade não porque careça de atributos reais, mas sim porque é capaz de organizar a realidade de tão nobre que esta que se torna comunicável; por isso a ficção não se confunde com aquilo que ela organiza. Entendendo a ficção como estrutura comunicativa, os analistas deveriam substituir a velha pergunta por outra: já não se trata



mais de evidenciar o que ela significa, mas sim os seus efeitos. Só assim teremos um acesso à sua função, que se cumpre na mediação entre sujeito e realidade. (ISER,1996:55)

Iser, dessa forma, compreende o romance através do seu conjunto comunicativo, que assim alcança níveis de significação que talvez não sejam alcançados por um texto crítico. A percepção literária persiste onde a crítica já se deu por vencida.

Em *O Processo* de Kafka temos um bom exemplo de como um momento histórico pode ser abordado através de uma percepção individual. Com Sartre e seu magnífico ensaio *Aminadab ou do fantástico considerado como uma linguagem*, a análise da obra de Blanchot e Kafka e a contribuição de ambos para a estruturação do absurdo, nos remete a uma leitura da mediação entre a realidade e entre a ficção. Segundo Sartre, enquanto o homem acreditasse na possibilidade de transcender a condição humana através da arte, religião ou literatura, o gênero fantástico seria chamado a desempenhar esse papel. Porém, quando a desilusão assolou o homem no início do século XX e o desamparou no seio da sociedade, a realidade se sentiu mais cruel e o fantástico se tornou insuficiente. Com isso, Kafka promoveu o retorno ao humano dentro do gênero fantástico e renunciou à exploração de uma supra-realidade fora do homem para vivê-la dentro da condição humana. Para Kafka só existe apenas um objeto fantástico: o homem.

Assim, o fantástico, ao desumanizar-se, aproxima-se da pureza ideal da sua essência, volta a ser o que era. Despoja-se, carece, de todos os artifícios: nada nas mãos, nos bolsos; reconhecemos ser nossa a pegada das margens. Não há súcubos, não há fantasmas. Não há fontes que choram; há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. (SARTRE, 1968:112-113)

Se o cerne de todo o fantástico consiste na inversão dos valores, como por exemplo, a transformação do impossível como aceitável e se para Kafka o fantástico acontece somente no plano humano, veremos como ocorre essa inversão no plano humano. Se, por exemplo, entendermos o “conto” do capítulo IX, do livro *O Processo* como sendo uma farsa do porteiro enganando o homem do campo, estaremos fracassando. O fim, que seria o acesso do homem do campo às leis, não ocorre, os meios para se chegar a ela o impediram, ou seja, o porteiro. E é justamente nessa rebelião dos meios contra os fins que o fantástico humano terá seu domínio. O absurdo consiste na perda pelo homem do elo entre os meios e os fins.

Então, nos textos de Kafka, teremos a opressão da condição humana pela impossibilidade de reagir contra os meios. Pelos meios, podemos pensar nas instituições que nos governam. O homem perde o contato com a natureza e as instituições exigem uma intermediação, ou seja, no mundo claustrofóbico de Kafka é impossível a relação direta entre homens e instituições, pois o homem perde a compreensão delas. Elas são o judiciário com suas próprias leis, processo e sentenças kafkianas; o sistema financeiro com seu *over-night*, debêntures e etc; o mundo da biologia com seus ácidos ribonucléicos, pteroxilácea e etc. A modernidade, com sua especialização e burocratização, afasta o homem das instituições, ao passo que ao homem cabe somente aceitar as instituições auto-suficientes. A partir desse desamparo, Kafka coloca nos mediadores a própria inteligibilidade das instituições, desta forma então, temos a rebelião dos meios sobre os fins. Ao final de cada texto de Kafka sentimos a ausência de finalidade da existência humana, pois o que importa agora são as instituições, não o homem.

A literatura tem a liberdade de fazer do impossível uma possibilidade, e daí romper barreiras do real e, assim, aprofundar a relação imagética do ser humano, inclusive aprofundando seu conhecimento sobre o mundo e sobre ele mesmo.

E é a partir do escritor português José Saramago que vamos nos aventurar no mundo literário. Nascido no Ribatejo, região agrária e pobre de Portugal, muda-se ainda

menino para Lisboa, e mais tarde, na idade madura, auto-exila-se em Lanzarote, ilha das Canárias, arquipélago pertencente à Espanha. Esse português, hoje cidadão do mundo, inicia a experiência romanesca somente aos 55 anos de idade. Aos 23 anos escreve um romance chamado *A Terra do Pecado*, mas fez questão de frisar que não queria que o colocassem em sua bibliografia. Contudo, o período formativo de José Saramago compreende-se pela incursão na crônica e na poesia. Em 1966 escreve o livro de poemas *Os Poemas Possíveis*, e dá continuidade em 1970, com outro livro de poesia, *Provavelmente Alegria*. O exercício da crônica, na obra de Saramago surge sempre através de um arrolamento de crônicas escritas em jornais lisboetas, que se inicia com *Deste Mundo e do Outro*, em 1971; em 1973 lança outra coletânea de crônicas, *A Bagagem do Viajante*, no ano seguinte lança *As opiniões que DL Teve*, esse livro mantém o escritor voltado para a crônica, pois neste caso se trata de uma coletânea de textos feitos para o jornal *Diário de Lisboa*. Em 1975, escreve uma prosa-poética com *O Ano de 1993*. Em 1976, sai do forno outro livro de crônicas, *Os Apontamentos*. Há de se observar que Saramago, nos seus primeiros onze anos de produção literária, se dedicou à poesia e à crônica jornalística, isto é, a prosa narrativa ainda não configurava na obra do autor. Esse período é profundamente analisado no livro de Horácio Costa, *O Período Formativo*.

José Saramago, como militante do partido comunista e fiel à sua posição política, sofreu perseguição ideológica a ponto de ser demitido do cargo que ocupava em uma editora. Nisso se passava o ano de 1975, ou seja, um ano após a Revolução dos Cravos. Como o próprio autor explica:

No dia 25 de novembro de 1975 há, de uma parte dos militares, uma intervenção que suspende o curso da revolução [a chamada "Revolução dos Cravos", que a 25 de abril de 1974 pôs fim a 48 anos de ditadura salazarista] tal como ela se vinha desenvolvendo e que põe um travão àquilo que estava a ser o movimento popular. Foi o primeiro sinal de que Portugal iria entrar na "normalidade". O jornal pertencia ao Estado e os responsáveis, então, demitem a redação e a administração. E aí é que tomo a decisão de não procurar trabalho. Tinha muitos

inimigos e não era fácil que fosse encontrar trabalho. Mas nem sequer tentei. (SARAMAGO: 1998a, Outubro).

Desde então, o autor passou a dedicar-se à tradução de livros de língua francesa. Esse período de inatividade pode ser percebido como um período de grande reflexão do autor de *Memorial do Convento*, que em *A Bagagem do Viajante*, já escrevia: “Se não escrevi o livro definitivo que tornará a literatura portuguesa, enfim, uma coisa a sério, foi só porque ainda não tive tempo. Isto é o que me diz o meu amigo Ricardo, e di-lo com tal convicção, que muito céptico seria eu se acreditasse sob palavra” (SARAMAGO, 2002a:65). O tempo para a reflexão foi o suficiente para a partir de 1977, com *Manual de Pintura e Caligrafia*, marcar a primeira experiência de narrativa ficcional na obra de Saramago. A partir daí sua obra passa a ter um novo rumo. Os poemas são deixadas de lado e até hoje, não voltou a escrever novo livro de poesia. Em 1981 lança um livro de viagem, *Viagem a Portugal*, e volta a crônica com os *Cadernos de Lanzarote* que são um livro-diário que reportam os anos de 1993 a 1997. Sendo assim, Saramago passa a se dedicar exclusivamente à ficção, que a desenvolve através do teatro, do conto e, principalmente, no romance. Logo após o *Manual*, em 1978, Saramago escreve o livro de contos *Objecto Quase*. A primeira experiência teatral surge em 1979 com o texto *A Noite*. Em 1980 continua com a verve teatral e lança *Que Farei com Este Livro?*. Nesse mesmo ano, dá um grande salto estilístico em sua prosa e escreve *Levantado do Chão*, livro que o levaria a um reconhecimento nacional. Em 1983, com *Memorial do Convento* rompe todas as barreiras geográficas e conquista o mundo. Os romances se sucedem, em 1984, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*; em 1986 *A Jangada de Pedra*; em 1987, a peça de teatro *A Segunda Vida de Francisco de Assis*; em 1989, o livro *A História do Cerco de Lisboa*; em 1991, o início da segunda fase da ficção saramaguiana: *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, livro tão contestado que o levaria ao um auto-exílio em Lanzarote. Saramago retorna ao texto teatral em 1993 com *In Nomine Dei*. Em 1995, arrebatada público e crítica com o *Ensaio sobre a Cegueira*. *Todos os Nomes* aparece em 1997. No ano de 1998, ganha o prêmio Nobel de

Literatura. Em 2000, lança *A Caverna*; em 2002, *O Homem Duplicado*; em 2004, *Ensaio Sobre a Lucidez* e em 2005 lança duas publicações: a peça teatral *Don Giovanni ou Dissoluto Absolvido* e o romance *As Intermittências da Morte*.

Nesse longo caminho literário de 36 obras publicadas, vamos nos ater ao caminho saramaguiano talhado pelos romances. Os romances saramaguianos já estudados nos revelam um autor preocupado, sobretudo, com a temática social, cujas personagens buscam a todo o instante um caminho de emancipação individual e em alguns casos coletiva, como nos romances *Levantado do Chão*, *Jangada de Pedra*, *Ensaio sobre a Cegueira*, *A Caverna* e *Ensaio sobre a Lucidez*. O protagonista saramaguiano se configura por ser uma pessoa comum, longe da esfera do poder, ou seja, apenas mais um na multidão que luta pela sua individualidade de ser um homem consciente. A complexa estrutura de poder mantém o homem imerso na ignorância e na alienação. E desse mundo surge o homem saramaguiano percorrendo o caminho para fora da *Caverna*, buscando a luz, a sabedoria, a liberdade de consciência e de emancipação intelectual.

Seus romances também se caracterizam por um padrão estilístico muito bem definido, e a marca discursiva do discurso romanescos de José Saramago está muito bem caracterizado por Agripina Carriço Vieira, em seu ensaio, quando define a obra do autor com as seguintes características:

o hibridismo da voz narrativa, a pluralidade de competências do narrador, o tom sentencioso, o discurso oralizante, a preponderância do tempo na construção narrativa (oscilando entre um passado da história e um presente da narração), o papel fulcral da temática histórica, a apropriação particular de sinais gráficos (VIEIRA, 1999:379).

A excepcionalidade do discurso romanescos de Saramago nos leva a definir quatro características básicas que marcam a sua obra: a metaficção historiográficas, a

intertextualidade, a voz narrativa globalizante e o discurso oralizante. Assim vamos nos aprofundar um pouco mais em cada uma dessas características.

### 3.1 – Metaficções Historiográficas

Pensei que poderíamos tentar convencer o ministério, não a virar os pés pela cabeça ao programa, que isso seria demasiado, o ministro nunca foi pessoa para revoluções, mas estudar, organizar e pôr em pratica uma pequena experiência, uma experiência-piloto, limitada, para começar, a uma escola e a um número reduzido de estudantes, preferentemente voluntários, em que as matérias históricas fossem estudadas do presente para o passado em vez de o serem do passado para o presente, em fim, a tese que há tanto tempo tem andado a defender e de cuja bondade tive o gosto de ser convencido por si. (SARAMAGO, 2002b,149)

O projeto histórico de José Saramago passa necessariamente pelo convite despretenso para voluntários que se propusessem a ver a história doutra forma que a tradicional. E assim, do presente para o passado passa a ser o redirecionamento dos seus livros. O processo histórico tradicional se rompe de forma arbitrária e o passado passa a ser proposto sob um novo direcionamento que se configura com um recontar a história não através dos fatos históricos conhecidos de todos, pela tradição oral e escrita, mas sim, de uma nova interpretação da história passada, vista pelos reflexos causados nos acontecimentos da época presente. Não obstante, a história passada passa a ter uma nova dinâmica com os dias atuais. O resgate da história sob essa égide alcança uma nova interpretação de si mesma. O que antes era uma simples reconstituição de época passa a ser uma revitalização do passado com a utilização de todo um aparato

ideológico do século XX. Ítalo Calvino e seu livro *Por Que Ler os Clássicos*, diz: “A verdade, seja lá qual for, só é acessível pela mentira, pela trapaça, pela invenção e pela imaginação da arte” (CALVINO, 1993, 35). O processo subjetivo da poética saramaguiana opera justamente em misturar todos esses itens expostos por Calvino, e ainda assim juntar a elas uma leitura de cunho socialista.

José Saramago em seus primeiros romances é muito influenciado pelo neo-realismo que marcou o cenário literário português nas décadas de 40 a 80. Depois da Segunda Guerra essa escola literária foi sobretudo marcada por uma certa desilusão do processo histórico que renderia a Portugal uma sociedade mais igualitária, longe do regime totalitário de Salazar, pois, este sobreviveu à derrocada de todos os regimes totalitários da Europa. A permanência da ditadura em Portugal e na Espanha gerou nessa geração um quê de conformismo e desalento quanto a uma mudança nos destinos políticos da nação. Pode-se considerar *Levantado do Chão* como a última obra desse período literário. Em *Levantado do Chão*, tais características são levantadas por uma escrita árida, lacônica e engajada. O mar latifundiário do Alentejo se desdobra para o grande país rural e atrasado que Portugal era em pleno século XX, caminho trilhado pelo *grande pai* Salazar.

A escrita saramaguiana pode ser pensada pelo aspecto aglutinador de idéias e de estilos literários. Assim, nessa primeira fase a influência neo-realista se dilui como as novas temáticas pensadas pelo autor, como por exemplo, características do gênero fantástico em várias obras pós *Levantado do Chão*. Outra característica importante logo apontada pela crítica foi a temática histórica em seus livros. José Saramago logo foi considerado um romancista histórico. *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *História do Cerco de Lisboa* e o divisor de águas em sua obra, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, são obras referidas a um acontecimento histórico passado. Obras onde a meticulosidade de pesquisa para a ambientação é tão grande e a verossimilhança tão forte que as incursões pela temática do presente levam o leitor a crer que de fato tal acontecimento poderia, sim, ter sido um fato histórico. Dessa primeira fase, somente *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Jangada de Pedra* não apresentam características de um passado recente ou remoto em seu texto. Desse

processo criativo das metaficções historiográficas de José Saramago, temos uma característica particular que já foi escrita acima: a apropriação do gênero fantástico na composição dos seus romances históricos. Maria Alzira Seixo, em seu livro *Lugares da Ficção em José Saramago*, destaca a função pragmática que essa característica irá assumir no texto.

Estes gestos ficcionais, que colocam a reconstituição do passado face a significação inesperada, adquirem desse modo um alcance simbólico e ideológico, e integram-se no vasto conjunto de procedimentos da ficção pós-moderna, nomeadamente no sentido que esta assume de correcção da História, do gosto em correlacionar o saber adquirido com a adopção do sobrenatural, por vezes na sua dimensão utópica. O carácter irracional, fantástico ou contraditório, dos acontecimentos assim ficcionalizados constrói um efeito de leitura dominado por um operador de ficção que se funda na noção de **incredulidade**, já que se pratica uma conversão do plano da ficção (plano em que se aceita ser crédulo em nome do postulado que erige os mundos possíveis), sendo esse plano ficcional por excelência que se articula em torno da **inverosimilhança**, abrindo deste modo às vias do modo feérico (máquina voadora), do modo fantástico (a Península Ibérica convertida em jangada de pedra) e do modo paródico (as alterações a que se submete a vida de Cristo). (SEIXO, 84:1999).

Vendo a observação de Maria Alzira Seixo, quanto às características pragmáticas que a utilização de um gênero literário pode causar a uma obra, destacamos que a obra saramaguiana vai se caracterizar por ser um grande caleidoscópio de idéias e estilos e o seu conjunto forma uma obra múltipla, dialógica e sobretudo atual quanto aos novos caminhos que o romance vem tomando neste novo século.

Outra característica importante está na relação entre o romance histórico e suas personagens, que se mostram sempre à margem da história oficial. O homem excluído e o comum são os grandes protagonistas da obra de José Saramago, subvertendo em alguns casos a história conhecida. Em *Memorial do Convento*, por exemplo, inspira-se



no padre Bartolomeu de Gusmão, no seu sonho de voar e nas suas teorias aeronáuticas, que sabemos nunca pôde realizar. No entanto, na reconstituição de sua vida no *Memorial*, o padre vem a alcançar seu objetivo com a ajuda mágica de Blimunda que *roubava as vontades dos homens* e de Baltazar que foi o construtor da passarola voadora. A carnavalização do *modus operandi* de Saramago vem da mistura de elementos diversos onde as regras ou padrões (sociais, morais, ideológicos) comumente seguidos são subvertidos ou postos de lado, em favor de estímulos, formas e conteúdos mais ligados aos instintos, aos sentidos e a uma posição ideológica nitidamente demarcada. O autor desfoca a importância dos tradicionais atores do poder, como clero, nobreza, burguesia e a elite detentora do poder dos dias atuais, para as criaturas mais simples e populares, que poderiam ser qualquer um de nós, ou seja, o homem que passa despercebido no curso da história. Vemos essa demanda, por exemplo, quando se narra o engenho sobre-humano para transportar pedras gigantescas para o convento de Mafra. José Saramago deixa claro que quer falar daqueles que de fato deram a vida para construir o convento e que nem sequer são citados em nenhum livro de história, pois o que lá consta apenas é que El Rei Dom João V mandou construir tal convento, em pagamento da promessa feita aos franciscanos. O autor não aceita a “verdade” histórica de só ficar o nome do Rei como o construtor que nada fez além de uma promessa que outros deveriam pagar. Essa, entre outras injustiças, fez com que o processo de escrita do passado mantivesse um grande direcionamento ideológico, como se quisesse recontar a história sob um ponto de vista socialista, como se estes aspectos ideológicos estivessem em vários momentos da história humana como algo inerente a ela, e não como um processo específico de um momento histórico que é a revolução burguesa, onde todo um aparato conceitual socialista é desenvolvido a partir das teorias de Karl Marx.

Pela forte contaminação ideológica que o texto saramaguiano leva, é que concordamos com Maria Alzira Seixo quando discorda da classificação proposta pela crítica literária de romance histórico aos textos de José Saramago, pois, a forte posição ideológica do autor mantém o texto preso à história atual, ou seja, não deixa de tratar dos problemas de nosso tempo.

### 3.2 - O Discurso Oralizante

... provêm de um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. Quero com isso significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves, outras longas. (SARAMAGO, 1999,359)

Das infindáveis possibilidades da linguagem, o discurso oral sempre foi uma das características mais particulares para o escritor. Escritores que privilegiavam a oralidade em seus métodos discursivos, como era na prosa de Machado de Assis, Nelson Rodrigues, Guimarães Rosa, João Ubaldo Ribeiro, entre outros, somam-se na tentativa de ser o ouvido das massas, de capturar o rumor inconfundível que nasce nos becos, vielas, avenidas, caatingas e sertões. Não obstante, em cada escritor encontra-se uma nova oralidade. O registro rodrigueano se distingue do machadiano e de qualquer outro porque cada escritor impõe à escrita um estilo próprio que só faz enriquecer o registro oral de uma época, de um povo, retribuindo à sociedade a inspiração para a obra de arte.

José Saramago na citação acima descreve como seu ouvido capta o discurso oral e de como ele deve ser escrito: como se fosse um contador de histórias que passa a sua história através da tradição oral. Gabriel Garcia Marques disse que umas de suas grandes influências literárias tinham sido seus avós maternos que o enchiam de lendas e folclores de sua gente, narrando os fatos com uma riqueza de detalhes que só os contadores de história sabiam fazer. Nesse primeiro momento, José Saramago está em

busca de como deve expressar no papel tal erudição oral. É quando começa a escrever *Levantado do Chão*, que surge o estilo que o consagraria:

“Eu tinha uma história para contar, a história dessa gente, de três gerações de uma família de camponeses do Alentejo, com tudo: fome, o desemprego, o latifúndio, a política, a igreja, tudo. Mas me faltava alguma coisa, me faltava como contar isso... Então, o que aconteceu? Na altura da página 24, 25, estava indo bem e por isso eu não estava gostando. E sem perceber, sem parar para pensar, comecei a escrever como todos os meus leitores hoje sabem que eu escrevo, sem pontuação. Sem nenhuma, sem essa parafernália de todos os sinais, de todos os sinais que vamos pondo aí... Então, eu acho que isso aconteceu porque, sem que eu percebesse, é como se, na hora de escrever, eu subitamente me encontrasse no lugar deles, só que agora narrando a eles o que eles me haviam narrado. Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles”. (SARAMAGO, 1998b:22-23).

Saramago impõe à sua escrita a expulsão quase total da pontuação, mantendo apenas o ponto e a vírgula e exclui também toda e qualquer numeração de capítulo. Não obstante, é extremamente interessante notar como o autor redige os apontamentos para um romance seu. No fax-simile do caderno de apontamento para a *Jangada de Pedra*, vemos toda a hesitação para a confecção do título do livro, o caminho e o estilo que a obra ia se inserir, e, principalmente, a estrutura da obra. Em seus apontamentos, os capítulos são enumerados como num romance tradicional. É traçado um caminho a ser seguido como por tópicos, que somente é desenvolvido no próprio romance. A pontuação não está abolida. O que podemos tirar disso é que o processo criativo ainda depende de uma estrutura romanescas tradicional, mas que na hora de virar romance definitivo é purgado em nome da oralidade, é como se alguém que estivesse contando uma história falasse: “agora vamos ao capítulo 25”. Sua narrativa quer resgatar a

oralidade dos contadores de histórias a todo custo, ou seja, narrar uma história da forma mais limpa possível, sem travessões, números de capítulos, exclamações e etc.

Sua pontuação de diálogos resume-se a intercalar com vírgula e letra maiúscula a fala de um novo interlocutor, de forma que o diálogo se torne corrente e direto. E é justamente a primeira característica que o leitor descobre em José Saramago, contudo a aceitação, a compreensão e a interpretação desse recurso estilístico requerem do leitor um posicionamento que será vital para a recepção da obra saramaguiana. Vamos ver agora duas recepções desse recurso estilístico.

Amândio Mendes Quinto, produziu na ocasião umas hilariantes declarações que não resisto a passar aqui. Disse ele que não gostava da minha maneira de escrever o português, “sem pontuação e sem cumprir as regras da língua”. Se se absteve, foi porque o Memorial “teve utilidade como divulgação do convento de Mafra”. E esclarece: “Comecei a ler o livro em 1987. Mas desisti porque não gosto de ver o português escrito daquela maneira. A mim ensinaram-me a escrever de outra maneira e o português tem regras que são para serem cumpridas. Agora voltei a ler o livro e está pior do eu pensava, a pontuação não é correcta. Na reunião absteve-me porque já não tinha bem presente o livro. Agora que o revi a minha votação seria diferente” (SARAMAGO, 1999:129-130).

De fato, o romancista na sua obra voltou à base da oralidade, em que toda pontuação foi substituída por pausas longas ou breves, exatamente como ocorre na fala. O problema é que, no ato da leitura, sente-se falta da entonação das conversas cotidianas, o que faz com que o texto de Saramago, paradoxalmente, apesar de recuperar a tradição oral dos contadores de história, seja de difícil intelecção justamente pela ausência dos sinais de pontuação, tão caros à linguagem escrita. (CALBUCCI, 1999:92).

O que vemos nesses dois críticos é a resistência em aceitar essa nova “maneira de escrever” quebrando as regras de pontuação. A narrativa dos romances de José Saramago que em primeiro instante gera estranhamento aos habituados às tradicionais regras de pontuação, como vimos acima, surge não apenas com o objetivo de alcançar oralidade dos homens dos quais deseja contar a história, mas também, como uma engenhosa ferramenta do seu projeto narrativo, como veremos adiante. A pontuação que inicialmente parece estranha, logo flui, atingindo o primeiro objetivo do autor que é a oralidade. A reeducação na leitura dos romances de Saramago já pressupõe uma nova relação, o leitor com o narrador, pois aquele que continua a leitura, não desiste, aceita a quebra de regras, desde muito estabelecidas. Assim, o autor convida o leitor a subverter regras e o encaminha para aquilo que será uma vertente em sua obra, ou seja, as subversões dos valores tradicionais, sejam eles históricos, lingüísticos ou religiosos. O que a princípio pode parecer um simples aceitar é na verdade uma pré-condição para aceitar as subversões que virão no romance, condicionando o leitor a aceitar, desde já, o pressuposto de quebrar regras, ou melhor, de ver com novos olhos as possibilidades da linguagem, da história dos homens, etc. Nesse instante, em que o leitor é cúmplice do narrador-autor, é que o leitor torna-se como o autor: um subversivo da linguagem, pois passa a considerar tal escrita "revolucionária", como possibilidade narrativa. Então, ao leitor já é permitido entrincheirar-se com o autor para novas “transgressões” e novos limites literários.

### 3.3 – A Intertextualidade

#### **Fala do Velho do Restelo ao Astronauta**

Aqui na terra a fome contínua  
 A miséria e o luto  
 A miséria e o luto outra vez a fome  
 Acendemos cigarros em fogos de napalm  
 E dizemos amor sem saber o que seja.  
 Mas fizemos de ti a prova da riqueza,  
 Ou talvez da pobreza, e da fome outra vez.  
 E pusemos em ti nem eu sei que desejos  
 De mais alto que nós, de melhor e mais puro.  
 No jornal soletramos de olhos tensos  
 Maravilhas de espaço e de vertigem.  
 Salgados oceanos que circundam  
 Ilhas mortas de sede onde não chove.  
 Mas terra, astronauta, é boa mesa  
 (e as bombas de napalm são brinquedos)  
 Onde come brincando só a fome  
 Só a fome, astronauta, só a fome.

SARAMAGO, in *Poemas Possíveis*: 1966

Como vemos, a intertextualidade aparece desde a primeira obra publicada por José Saramago. Ele atualiza a fala do “Velho do Restelo” de Camões em *Os Lusíadas*, trazendo-a para o contexto da exploração espacial. Como o Velho, Saramago alerta o astronauta, moderno navegador, para os problemas que deixa na terra. Assim, Saramago reitera o discurso da personagem camoniana, agora em contexto universal. A intertextualidade é recorrente em todas as suas obras e nelas, podemos facilmente encontrar um verso de Camões ou Pessoa, um trecho de *Os Lusíadas* ou *Mensagem*; saltam aos olhos citações espaciais de Eça de Queiroz, quando nas obras *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *Jangada de Pedra*, as personagens se hospedam no Hotel

Bragança, hotel este utilizado em *Os Maias*. Essas são apenas algumas das alusões literárias apresentadas por Saramago.

O intertexto é a voz do outro na obra literária. Pode-se dizer que desde a Antiguidade Clássica não há obra que não tenha diálogo com o seu passado literário. Sócrates sofreu influência dos pré-socráticos, e que depois veio a influenciar Platão, e é assim até hoje. Podemos então pensar a história da literatura ocidental através da releitura dos clássicos. Por esses motivos é que a temática do palimpsesto é tão atual hoje em dia. A cada novo autor estudado faz-se uma paleontologia dos seus antepassados literários. O estudo da intertextualidade surge dessa mistura de influências com a especificidade de cada autor, isto é, os próprios textos que serviram de influência são repensados e atualizados para os dias atuais e, principalmente, mantendo uma cunhagem específica do autor.

O intertexto na obra de José Saramago surge de várias maneiras: pode surgir como uma simples citação resgatando uma tradição literária, outras vezes, distorcendo essa influência para repensá-la ou polemizar com ela, pode surgir como paródia, sendo irônica ou não, dando à obra do autor uma multiplicidade de vozes literárias. Pode ser também que em sua obra não haja citações explícitas, mas há um ambiente literário onde se configura claramente uma influência literária específica, como por exemplo, a forte influência de Franz Kafka e, um pouco menos, de Jorge Luis Borges, na segunda fase de sua obra. Com isso, os leitores resgatam o diálogo com a tradição literária, a atualização das idéias desses gênios da literatura e mesmo até de textos religiosos como o *Antigo e Novo Testamento*.

Em seu primeiro romance, *Manual de Pintura e Caligrafia* a experiência intertextual ainda se mostrava tosca e pouco elaborada, mesmo entendendo *Manual* como sendo um romance de formação, onde experiências estéticas, discursivas e narrativas são postas á prova. O livro mostra um autor que busca um caminho a seguir, por exemplo, em um trecho desse livro tem uma citação de duas páginas do livro *Contribuição para a Crítica da Economia Política* de Karl Marx, que Saramago transcreve para o seu livro “como estudante aplicado, copio uma página” (SARAMAGO, 2001a: 195), ou seja, ele não exercita a metalinguagem como forma de

enriquecer seu texto. Já em *A Caverna*, Saramago volta a abordar teorias marxistas, mas já completamente contextualizadas, que aos olhos de um leigo passam até despercebidas, mas que, para olhos mais atento revelam uma forte ideologia marxista por trás da crítica ao mundo pós-moderno. Com isso, tiramos que a obra literária ganha muito mais força argumentativa e mesmo poética, quando se utiliza a intertextualidade. Assim, ao longo de sua obra, Saramago vai buscar, principalmente nas searas lusitanas, o que de mais significativo a literatura portuguesa vem produzindo ao longo dos séculos. Indo sempre além, pois, retoma e efetiva experiências levadas a cabo por sucessivas gerações de poetas e prosadores portugueses à sua peculiar linguagem e sensibilidade artística.

Outra característica importante está na relação da intertextualidade que a própria obra do autor mantém com outros livros seus. É a obra dentro da obra, é o narrador-autor a mostrar discretamente ecos de obras passadas e mesmo uma intuição para romances futuros. O entrelaçamento dos romances saramaguianos faz do conjunto da obra um livro único, pois, mesmo que sejam assuntos diferentes, tempos diferentes, sempre há a unidade discursiva e das personagens que não se esgotam na incansável possibilidade da liberdade humana. Opinião também compartilhada por Maria da Conceição Madruga, quando diz: “... hoje os romances de José Saramago podiam ser vistos como se fossem um só: livro de peregrinações interiores, travessias da memória de gerações de um povo, fixando-se os mitos, sublimando-os e interrogando-os, ou não fosse literatura perguntadora.” (MADRUGA: 1998, 21).

A obra saramaguiana mantém-se coesa e uniforme, ou seja, suas personagens geralmente não se encerram em seus respectivos livros, elas continuam vivas como que imortais. Vamos ver alguns casos.

No livro *Manual de Pintura e Caligrafia* vemos um tema que será chave no livro *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, a saber, todas as mortes que o cristianismo gerou. Ou seja, depois de quatorze anos o autor volta a pensar sobre um tema que já o inquietava, mas que não fora percebido como suficiente para se fazer um romance sobre o cristianismo.



O mesmo quanto ao Cristo: se no Monte das Oliveiras tivesse Jesus morrido daquela hemorragia que benignamente e não fatalmente o acometeu, haveria depois cristianismo? Não havendo, a história teria sido outra, a história dos homens e das suas obras: tanta gente que não se teria emparedado em celas, tanta gente teria morrido de diferente morte, não nas santas guerras nem nas fogueiras com que a Inquisição respondia a si própria, ela relapsa, ela herética, ela cismática. (SARAMAGO: 2001a: 154).

Na passagem do *Memorial do Convento* vemos os antepassados da família dos Mau-Tempo, personagens principais do romance *Levantado do Chão* e que mesmo com o deslocamento do tempo, reitera a crítica ao latifúndio, a pobreza e ao atraso de Portugal está sendo pintado com uma herança de gerações.

O meu nome é Julião Mau-Tempo, sou natural do Alentejo e vim trabalhar para Mafra por causa das grandes fomes de que padece a minha província, nem sei como resta gente viva, se não fosse termo-nos acostumados a comer de ervas e bolota, estou que já teria morrido tudo, é um dó de alma ver uma terra tão grande, só pode saber quem alguma vez por lá passou, e não é mais que charneca, pouca são as terras fabricadas e semeadas, o resto mato e solidão. (SARAMAGO: 1982: 235)

O narrador-autor de *História do Cerco de Lisboa* está a falar justamente dos ecos das obras anteriores, vivas ainda nas obras futuras. A referência ao romance de Ricardo Reis surge como uma ponte inevitável, pois o autor volta a recorrer à grande máxima do heterônimo pessoana, que é: “Sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo” (PESSOA: 2000, 157); (SARAMAGO: 2001f, 10).

...essas formulas de despedidas a que a repetição e o hábito desgastaram o sentido, comentário, alias, também ele repetente, introduzido aqui como um eco de outro, feito em diferente tempo e lugar e que portanto não merece desenvolvimento, vide Retrato do Poeta no Ano da sua Morte. (SARAMAGO: 1989: 107)

No livro *A Caverna*, vemos uma reflexão que será utilizada mais tarde em o *Ensaio sobre a Lucidez* que é o Estado de direito utilizando-se de meios terroristas e fraudulentos para manipular a opinião pública para atos graves e discriminatória contra as classes menos favorecidas ou mesmo apenas para legitimar o Estado.

...quando de súbito a faísca saltou, a luz se fez, o caminhão não fora queimado pela gente das barracas, mas pela própria policia, era um pretexto para a intervenção do exercito... (SARAMAGO: 2001b: 91)

Novamente no livro *A Caverna*, Blimunda, personagem do *Memorial do Convento* que é sem sobras de dúvidas uma das grandes heroínas saramaguianas, é chamada a narrativa para doar sua força e magia a uma passagem que requer uma forte representação afetiva e sensível. Assim, é como se o autor se apropriasse de toda a criação de um romance, para numa simples passagem resgatar aquele sentimento que só o amor de Blimunda poderia alcançar.

Na verdade, uma tal revelação só poderia ser obra de quem, ademais de saber ler nos lábios, habilidade relativamente comum, fosse também capaz de prever o que eles vão pronunciar quando a boca ainda apenas começou a entreabrir-se. Tão raro é este mágico dom como aquele outro, noutra lugar falado, de ver o interior dos corpos através do saco de pele que os envolve. (SARAMAGO: 2001b: 133)

Nesta passagem a carnavalização da autocitação está em seu esplendor. O próprio autor reconhece a semelhança da gênese das suas personagens, assim como nós podemos reconhecer que todos eles estão em busca de si mesmo. “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (SARAMAGO: 2001e, 262), fazendo essa viagem interior para os seus mais obscuros escaninhos da alma, que Saramago unifica sua obra. Assim respectivamente, o pintor H, de *Manual de Pintura e Caligrafia*; o poeta Ricardo Reis, de *o Ano da Morte de Ricardo Reis*; o revisor Raimundo Silva da *História do Cerco de Lisboa*, O Sr. José funcionário da Conservatória de Registro Civil, de *Todos os Nomes* e Tertuliano Máximo Afonso o duplo de *O Homem Duplicado*, são exemplos de uma criação literária que mesmo se baseando em num mesmo tema, expande os horizontes vislumbrando infinitas variações sobre o assunto.

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 que a inicial do nome, aquele médico de clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registro civil que fazia desaparecer certidões de óbito, todos eles, por casualidade ou consciência, formado parte do sexo masculino, mas nenhum

que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano. (SARAMAGO: 2002b: 10)

### 3.4 – O Narrador Total

...faz-me inveja um estômago assim, olhe lá e diga-me se não viu o corpo do homem, se não viu os vergões, as nódoas negras, o aparelho genital rebentado, o sangue, Isso não vi, disseram-me que o preso se tinha enforcado e enforcado estava, não havia mais que ver, Será mentiroso, Romano doutor e delegado de saúde, ganhou como e para que, e desde quando esse feio habito de mentir. Não sou mentiroso, mas a verdade não posso dizer, Porquê, Por medo, Vá em paz, doutor Pilatos, durma em paz com a sua consciência, forneque-a bem, que ela bem os merece, a si e à fornicção, *Adeus senhor autor, Adeus senhor doutor...* (SARAMAGO, 2002c, 177) grifo nosso.

Uma das características mais marcantes do discurso saramaguiano está no hibridismo da voz narrativa. A multiplicidade de vozes no discurso romanescos entrelaça o José Saramago/autor-escritor e o José Saramago/narrador ficcional. Acontece que esta mistura de enunciadores leva o leitor a uma nova experiência discursiva, pois agora o romance quer mostrar ao leitor que ali não existe somente o narrador tradicional, mas também, um autor que não se esconde atrás das personagens, como por exemplo, na citação acima, onde o autor intervém no plano narrativo e ficcional e rompe com o realismo narrativo a fim de expor sua indignação quanto à omissão do médico legista das claras marcas da tortura a que o homem foi submetido, culminando com a sua morte. Com isso, o estatuto do narrador tradicional, onde a onisciência típica do romance realista se desenvolvia, ganha com a inclusão de novas vozes que também têm o seu poder de onisciência, mas que vão se diferenciar do narrador principal por

desentoeirar da narrativa ao dar em posições particulares, existenciais e ideológicas. Não obstante, não podemos simplesmente ver o narrador/autor como sendo uma simples interferência do autor na obra, pois o assunto requer uma maior reflexão.

Então, vamos para a pergunta principal: quem é o narrador saramaguiano? O próprio autor ou o narrador onisciente? A resposta também não pode só ser respondida nessa simples dicotomia. Vamos a princípio ver como um leitor toma a prosa saramaguiana. No caso temos a experiência de Tereza Cristina Cerdeira Silva, umas das pioneiras na análise crítica da obra de José Saramago.

Quando nos deixamos seduzir pelos romances de Saramago não é difícil perceber que grande parte dessa sedução nasce do nosso envolvimento com a figura do narrador. E ele que parafraseia, parodia, se apropria impunemente do discurso do outro para amalgamá-la no tecido novo de seu discurso, onde se cruzam muitas falas, cultas ou populares, citações camonianas e provérbios que fazem parte do inconsciente cultural da língua. É ele quem ousa transformar a citação nesse trabalho consciente e maduro de quem passeia com intimidade pela língua para criar voluntariamente um texto de segunda mão. (SILVA, 1989:183).

Como vemos a primeira vista, a leitora não está a buscar quem é a voz narrativa que fala, mas sim, no coral que entoa a harmonia da obra das múltiplas vozes. O projeto saramaguiano de um narrador globalizante tem a característica da apropriação de outros discursos, que já vimos quando avaliamos o peso do intertexto na sua obra ficcional

No entanto, nenhuma das características já tratadas funcionam isoladamente, mas sim, num conjunto regido pelo narrador que tudo dimensiona numa teoria estética que Wolfgang Iser pensou como uma obra literária que força uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais, ou seja, uma obra que interroga e transforma as crenças implícitas com as quais a abordamos, “desconfirma” nossos hábitos de percepção e com isso nos força a reconhecê-los, como se fossem pela primeira vez,

como realmente são. Os leitores saramaguianos são aqueles que optam pelo pacto com o autor de rebelar-se e são com ele flexíveis às verdades ditas históricas, às ideologias totalitárias e dominantes. Prontos sempre a questionar as nossas crenças e deixar que sejam objeto de reflexão.

A oscilação problemática do narrador requer uma nova percepção, principalmente, do narrador/autor-escritor. O escritor José Saramago que tem também como característica ser um crítico de sua própria obra será analisado, pois existe aí uma relação que contamina a gênese de seu discurso narrativo. Para essa análise vamos nos servir de um depoimento do próprio autor que fala sobre a postura do narrador no romance pós-moderno. E assim, em entrevista, declara:

Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está para lá e que lá é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de alter ego meu. Eu irei talvez mas longe e, possivelmente com indignação de todos os teóricos da literatura, afirmaria : "Narrador não sei quem é". Parece-me, leigo na matéria que no meu caso particular é como se eu estivesse a dizer ao leitor: "Vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro". Leva uma história de personagens, leva a tese, a filosofia, enfim tudo que se quiser encontrar lá. mas além de tudo isso leva uma pessoa dentro, que é o autor. Não é o narrador. Eu não sei quem é o narrador ou só sei se o identificar como uma pessoa que eu sou. O meu narrador não é o narrador realista que está lá para contar o que acontece sendo guiado pelo autor que por sua vez se mantém distante. Pelo contrário. Aquilo que eu procuro é uma fusão do autor, narrador; da história que é contada, das personagens, do tempo em que vivo, do tempo em que se passam todas essas coisas num discurso globalizante em que cada um desses elementos tem uma parte igual" (SARAMAGO, 1991:131-132)

A princípio poderíamos crer que não há ninguém melhor do que o autor para explicar, analisar a sua obra. No entanto, para um autor que tem como característica

obsessiva de tudo querer explicar e que faz da auto-reflexão um exercício constante em sua obra, acaba acontecendo que muitas vezes a crítica literária acaba simplesmente aceitando sua interpretação da obra e, por muitas vezes, vem por esgotar qualquer possibilidade de análise, pois, há de se pensar que afinal ele escreveu o livro, ou seja, ele melhor que ninguém deve saber por que o fez. Mas, acontece que nem sempre tais palavras devem ser tomadas como uma verdade definitiva, deve-se fazer o mesmo que José Saramago, isto é, uma reflexão constante do texto escrito. Tais idéias são compartilhadas por Adriano Schwartz em seu livro *O Abismo Invertido*, onde também analisa a citação de José Saramago que fala do narrador-autor:

Essa posição teórica de José Saramago acarreta, paradoxalmente, um “prejuízo hermenêutico” à sua obra. Ao defender a retomada de um destaque do autor, ao propor uma relação de certa forma simplista entre leitor e escritor e ao indicar uma transferência quase imediata entre o resultado – o romance – e as “intenções” do romancista, ele está sabotando o potencial interpretativo de sua própria produção. O fato não seria relevante se grande parte da crítica não estivesse “lendo” os livros de Saramago de acordo com a “receita” elaborada por ele”. (SCHWARTZ, 2004:29-30)

Como vemos, a forte contaminação da crítica por idéias vinculadas do próprio José Saramago reduziu muito o papel hermenêutico da crítica literária. Talvez, essa tendência de tudo querer explicar venha pela origem de sua formação literária, pois, dentre os anos de 1966 a 1976 sua produção literária foi de três livros de poemas e quatro de crônicas, que voltariam a aparecer ao longo de sua obra em 1981 e no intervalo de 1993 a 1997. Desta forma, o que vemos é um escritor que tem um forte apego à temática cronística e que dela muito continua a desenvolver nos seus romances, pois além de manter a sua voz no discurso narrativo, ele esgota o assunto, ou a reflexão como um novelo que não tem fim. Também não é por acaso que o próprio autor em entrevista relata essa tendência:

... Não escrevo livros para contar histórias, só. No fundo, provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens. Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações... (SARAMAGO: 1998b, 38).

Então, temos um escritor que dissemina no seu discurso ficcional uma tendência analítica que é característica da crônica, do ensaio. Mas a pergunta do narrador/autor-escritor continua em aberta. Afinal, existe sim um “autor” dentro da obra saramaguiana, como diz o autor? Alcir Pécora prefaciando o livro de Adriano Schwartz, responde a esta pergunta de maneira categórica:

Certamente pode-se ler o “autor” no romance, mas ler o autor no romance é bem diferente de ler o que Saramago quer: “a parcela da humanidade” ou a “pessoa do autor”. Trata-se, sim, de ler o autor-no-texto: o autor que é efeito ou função da narração e não o autor enquanto pessoa pessoal anterior e inalterada por ela.[...] Ou seja, o que a tese de Adriano Schwartz é que o controle da ficção pelo autor é, também em Saramago, ficção do autor que permanece ficção. (SCHWARTZ, 2004:16).

Desta forma, entendemos que o autor aparece nas vozes narrativas, mas que acaba por se juntar ao coral de vozes já existentes, levando a obra para uma polifonia que só faz enriquecer o discurso ficcional. Reduzir a obra ao narrador-autor, como deseja José Saramago, seria negar o carácter ficcional do gênero romance, tirar do leitor



a possibilidade hermenêutica da construção literária e reduzi-lo a um simples ensaio paródico, que não se configura nas obras de José Saramago.

#### 4 – O Poder em José Saramago

É uma pedra só, por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse em filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão de anacrônica voz.

José Saramago, *Memorial do Convento*. Pag. 257.

Como vimos no primeiro capítulo a sociedade contemporânea vive uma complexa relação de interesses. Fortes transformações ocorreram num período muito curto de tempo e os novos detentores do poder exigiram, pelos meios mais brutais, que os homens se adequassem o mais imediatamente a esse novo mundo e aquele que não se adequasse seria expurgado da nova sociedade.

Os novos paradigmas do poder resultam numa sociedade dominada pelos signos da imagem e da informação, que por sua vez re-configuram as relações ideológicas entre os detentores do poder e os seus súditos. O momento crucial dessa dominação acontece quando o capitalismo se apropria das novas tecnologias da informação e a aperfeiçoa em proveito do capital. Adorno afirmava que após a ciência ter vencido a guerra contra o mito, o homem poderia ter tido a chance de enfim conquistar o esclarecimento, mas que, no entanto, a ciência/razão assumi um desenvolvimento próprio que passa a ser um novo empecilho para o esclarecimento definitivo.

Sendo assim, o nosso *Admirável Mundo Novo* é muito mais um mundo dos excluídos, alienados, fadados à miséria por algumas gerações. O mundo é veiculado e vendido nos *outdoors*, televisores e todos os tipos de mídia. Desta forma, diante de tanto bombardeio midiático, a verdade passa a ter um novo atributo: a relatividade. Entretanto, vamos imaginar um transeunte, que ao andar pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, constatasse que a cidade é uma favela cercada de cidade e que essa miséria é real, não há como relativizá-la, assim como a fome. No entanto, a indiferença, o hiperindividualismo, a anomia da indignação, a passividade acabam por dominar a cena social criando um conceito que é o da aceitação da realidade, não conseguindo ver qualquer possibilidade de mudança, decretando desta forma a morte da esperança e a disseminação do pessimismo.

Assim a escrita saramaguiana surge como bandeira da indignação, do protesto de deixar bem claro que essa sociedade está sendo corrompida por estes e aqueles poderes, de que não somos todos míopes diante das contradições e que só existe possibilidade de mudança se todos se unirem na indignação e no protesto por mais justiça e igualdade de oportunidades para todos.

A “intervenção” de José Saramago no mundo contemporâneo se realiza em cada obra sua, porém, para essa dissertação foram selecionadas apenas três romances por serem os mais significativos para o propósito do trabalho que é discutir sobre as formas de dominação humana e quais os caminhos possíveis para uma provável emancipação. Por isso, selecionamos *O Evangelho segundo Jesus Cristo* que aborda a dominação da ética moral cristã e de tudo que ainda hoje é feito em nome de Deus, em nome da religião. Em *A Caverna* vamos abordar uma personagem importantíssima dos dias de hoje, o homem que não se adapta ao mundo “pós-moderno”, e por esse motivo, não deseja se tornar um privilegiado de adentrar nesse mundo de facilidades e conveniências. Já em *Ensaio sobre a Lucidez* nos deparamos com uma sociedade ideal no ponto de vista do esclarecimento, mas que ao questionar a democracia como uma avalanche de votos em branco acaba por passar por vários infortúnios, para que volte a se submeter ao poder do Estado. Desta forma, esses romances serviram de base para a nossa problematização.

#### 4.1 – *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*

Os povos forjaram deuses e desconfiaram uns dos outros: ‘Abandonai vossos deuses, adorai os nossos, senão, ai de vós e de vossos deuses!’ E assim será até o fim do mundo, mesmo quando os deuses tiverem desaparecido; prosternar-se-ão diante dos ídolos. Tu não ignoravas, tu não podias ignorar esse segredo fundamental da natureza humana e, no entanto, repeliste a única bandeira infalível que te ofereciam e que teria curvado sem contestação todos os homens diante de ti, a bandeira do pão terrestre; rejeitaste-a em nome do pão do céu e da liberdade! Vê o que fizeste em seguida, sempre em nome da liberdade! Não há, repito-te, preocupação mais aguda para o homem que encontrar o mais cedo possível um ser a quem delegar esse dom da liberdade que o infeliz traz consigo ao nascer. Mas, para dispor da liberdade dos homens, é preciso dar-lhes paz da consciência. O pão te garantia o êxito; o homem se inclina diante de quem lhe dá, porque é uma coisa incontestável, mas, se um outro se torna senhor da consciência humana, largará ali mesmo o teu pão para seguir aquele que cativa sua consciência. Nisto tu tinhas razão, porque o segredo da existência humana consiste não somente em viver, mas ainda em encontrar um motivo de viver. Sem uma idéia nítida da finalidade da existência prefere o homem a ela renunciar e se destruirá em vez de ficar na terra, embora cercado de montes de pão. Mas que aconteceu? Em lugar de te apoderares da liberdade humana, tu ainda a estendeste! Esqueceste-te então de que o homem prefere a paz e até mesmo a morte à liberdade de discernir o bem e o mal? Não há nada de mais sedutor para o homem do que o livre arbítrio, mas também nada de mais doloroso.

Fiodor Dostoiévski, *Irmãos Karamázovi*. P.199.

*O Grande Inquisitor*, narrativa desenvolvida pela personagem Ivan Karamázovi de Dostoiévski em *Os Irmãos Karamázovi*, fala da volta de Jesus de Nazaré após se passarem quinze séculos “desde que o céu deixou de dar testemunho ao homem” (DOSTOIÉVSKI, 1970: 185). Nele há o diálogo de um inquisitor nonagenário com

Cristo que revela para ele qual foi o contrato que realmente vigorou com os homens após sua ida aos céus.

Dostoiévski será um amparo para as discussões acerca da ideologia cristã e revelará como a emancipação humana tem se configurado através dos tempos. Talvez nenhuma outra religião tenha conhecido tão bem a fraqueza da alma humana como o cristianismo, e essa compreensão sempre foi objeto de estudo por sábios de todas as épocas. José Saramago, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, dá a sua contribuição ao tema. No entanto, antes de entrar na análise do texto, vamos ver um pouco sobre a história do surgimento da Igreja Católica Romana, detentora de todos os rumos do cristianismo.

A história do cristianismo ganha dimensões de Império planetário quando Constantino, o Grande, César de Roma, assume o cristianismo como religião do Império Romano, mas que também não configurou em aceitar o cristianismo como era em sua essência. Uma nova ética cristã precisava ser criada para fazer do cristianismo uma religião de potência, o caráter permissivo dos primeiros cristãos foi fundamental para a flexibilização dos dogmas cristãos. Sendo assim, os mitos pagãos dos romanos foram adicionados aos dogmas da Igreja católica.

Constantino passava por uma grave instabilidade política devido ao número de seguidores cristãos que cresciam em progressão geométrica e que já rivalizava com os pagãos que, por sua vez, seguiam o culto de adoração do sol – o culto do Sol *Invictus* – que era a religião oficial seguida pelos romanos. Esse conflito já começava a dividir Roma. Levando, desta forma, o imperador como um grande político astuto a unificar Roma sob uma única religião: o cristianismo.

A decisão por esse “novo” rumo religioso pelo cristianismo se deu pela ascensão forte do cristianismo. No entanto, Constantino incorporou símbolos, datas, rituais pagãos à tradição cristã, e acabou por converter os pagãos ao cristianismo. Por exemplo, a data mais significativa do cristianismo, o nascimento de Cristo em vinte e cinco de dezembro, era o dia de adoração ao Sol *Invictus* e pelos evangelhos do Novo Testamento sabemos que Jesus havia nascido perto da Páscoa. Não obstante, para reforçar a nova tradição cristã, Constantino realizaria o Concílio de Nicéia, que

estabeleceria as diretrizes da recém-criada Igreja Católica Romana. No Concílio foram discutidas as datas da Páscoa, o papel dos Bispos, a administração dos sacramentos, assim como a divindade de Jesus. E assim, dos oitenta evangelhos que traziam a história de Jesus de Nazaré, apenas quatro foram escolhidos – Marcos, Mateus, Lucas e João – por neles conter a figura do Jesus divino, filho legítimo de Deus na terra. Os Evangelhos que tinham um Jesus histórico com características puramente humanas foram abandonados e queimados e foram chamados de evangelhos heréticos e mais tarde de evangelhos apócrifos, não aceitos pela Igreja Católica Romana.

Como podemos ver, a Igreja Católica Apostólica Romana não só roubou a imagem de Cristo, como também a sua essência religiosa e tornou-se a mediadora entre o Céu e a Terra, tendo o direito de legislar, punir e executar. Seria desnecessário falar dos inúmeros desvios que a Igreja tomou ao longo de vinte séculos em nome de Deus e de Jesus, pois já são de certa forma conhecimento *lato sensu* de todos. No entanto, a Igreja continua forte, parindo um Papa atrás do outro sem qualquer tipo de assombro. Logo, o que podemos rever é por que a religião católica permanece com a sua influência intacta e de que forma essa ideologia cristã vai condicionar a vida dos homens.

José Saramago em seu livro *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* revê a ligação com o Jesus histórico e sua relação com o seu destino de mártir do cristianismo, mas que também, não vai se resumir somente a isso. O evangelho saramaguiano vai fazer uma metaficção historiográfica da era cristã. Para isso, ele se utiliza do recurso já discutido no capítulo anterior que é ver o passado sob a ótica do presente. Com isso, o autor quer discutir o evangelho à luz da emancipação humana diante do divino.

A primeira posição que desejamos tomar é a de sair da linha da maior parte da crítica literária de ver no romance de José Saramago um Jesus histórico mais humano e menos divino do que nos Evangelhos canônicos. Para esses críticos o fato de Jesus ter sido gerado como um homem comum, ter todo um gênio questionador em sua adolescência e ter conhecido o amor com Maria de Madalena, são alguns dos fatos que são apontados nesse caminho da desdivinização de Jesus. Para começarmos a entender o Jesus saramaguiano como um ser divino, precisamos entender que é justamente do arquétipo do Jesus divino que Saramago tentará realizar a emancipação humana do jugo

do cristianismo. José Saramago começa por fazer uma leitura crítica do Novo Testamento e também dos evangelhos apócrifos abandonados pela Igreja ainda no tempo do Imperador Constantino, como já vimos, e deles faz o seu intertexto. A hermenêutica de Saramago é a de um perito criminal que busca nas entrelinhas e nas contradições, o caminho para desvendar o caso. Os evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João são contraditórios em muitos casos e dão versões diferentes para outros. Há também o relato de casos de suma importância para o carácter divino de Jesus, como o milagre de Lázaro, que só é narrado por João (João 11.38-44). Como um fato tão relevante pode ser esquecido, ou mesmo não ser selecionado entre os atos de Cristo para ser narrado em outros evangelhos? O vazio deixado pelos quatro evangelhos canônicos, que não cobrem o período dos doze aos trinta anos, é um vácuo que é preenchido pelos evangelhos apócrifos. Entre eles podemos citar: o Proto-Evangelho de Tiago, o Evangelho do Pseudo-Tomé, o Evangelho Árabe da Infância, o Evangelho de Nicodemos e o Evangelho de Maria de Madalena. Através de todos esses Evangelhos o autor vai contar a história mais conhecida do mundo. No entanto, vai tirar o véu do sagrado da história e contá-la através da análise pormenorizada de cada parte de um todo, para conhecer melhor sua natureza, suas funções, relações, causas etc, bem ao estilo saramaguiano que tudo quer explicar, tudo quer esmiuçar. Dessa maneira, pode parecer que o Evangelho saramaguiano tem a idéia de criar um Jesus mais humano. Na verdade, o que há de diferente nesse Jesus responde pela lucidez quanto à verdade que Deus quer para a sua representação na Terra.

Para começarmos nossa análise, vamos questionar o porquê o autor vai buscar no mito cristão a crítica quanto à prisão dos homens ao Evangelho, ao ressentimento e à interminável culpa da humanidade. Vamos retomar o pensamento de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo e ver de que forma a religião atua em nossa sociedade de consumo:



A filosofia, como poder do pensamento separado e pensamento do poder separado, jamais conseguiu, por si só, superar a teologia. O espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa. A técnica espetacular não dissipou as nuvens religiosas em que os homens haviam colocado suas potencialidades, desligadas deles: ela apenas os ligou a uma base terrestre. Desse modo, é a vida mais terrestre que se torna opaca e irrespirável. Ela já não remete para o céu, mas abriga dentro de si sua recusa absoluta, seu paraíso ilusório. O espetáculo é a realização técnica do exílio, para o além, das potencialidades do homem; a cisão consumada no interior do homem. (DEBORD, 2004:19).

Debord inicia por fazer a comparação entre o pensamento separado, que é na verdade o isolamento causado pela sociedade do espetáculo entre o indivíduo e a sociedade, isto é, o indivíduo encontra-se separado da sociedade, pois necessita agora dos signos cognitivos necessários à vida que são difundidos pelas imagens, e a coesão social, que pressupõe agora o olhar iludido e falsa consciência. Ainda assim, essa sociedade do espetáculo não alcança a força teológica. A sociedade do espetáculo inspira-se no poder ilusório propagado pela religião, que muito bem alcança a leitura do cristianismo. A experiência midiática passa a ser a experiência terrena do reencontro do homem com a sua ascese religiosa. Sendo assim, a sociedade do espetáculo vem para potencializar os dogmas do cristianismo, pois se em princípio, como bem expõe o *Grande Inquisitor*, a liberdade, que é um peso para os homens, é entregue a Igreja para que esta a controle, a sociedade do espetáculo também irá tirar do homem outro peso de suas costas, ou seja, a sua consciência. A sociedade não cria resistência para a sedução midiática e abre mão de sua autoconsciência isolada, partida e problemática para uma “consciência” que não exige muito do seu dono, uma consciência uniforme, constante, regular, sem sobressaltos. A emancipação crítica é abandonada em nome da alienação despreocupada que o mundo da imagem devolve a humanidade. Entretanto, essa entrega à alienação gera um vazio inconsciente que aumenta o desespero humano com a vida

terrena e assim alimenta ainda mais o sonho ilusório da redenção *post-mortem*, como a única salvação possível.

Agora temos claro por que o tema da ideologia cristã está tão presente e atual na vida contemporânea. José Saramago parte dessa concepção de alienação para criar seu Evangelho. Ele vai seguir um caminho semelhante ao de Lucas, pois este faz um relato de tudo que estudou da vida de Jesus ao Rei Teófilo:

Muitas pessoas têm se esforçado para escrever a história das coisas que aconteceram entre nós. Elas escreveram aquilo que nos contaram os que viram essas coisas desde o começo e anunciaram a mensagem. Assim, Excelência, estudei com todo o cuidado como essas coisas aconteceram desde princípio e achei que seria bom escrever tudo isso em ordem para o senhor, a fim de que o senhor conheça toda a verdade sobre os ensinamentos que recebeu. (Lucas 1.1-4)

O *reEvangelho* de Saramago não quer discutir a legitimidade dos Evangelhos, pois, é a partir deles que se apóia o autor, mesmo não sendo fiel aos quatro evangelistas do Novo Testamento. Numa passagem o narrador/autor revela que não quer ir contra o evangelho e que não tem essa intenção, contudo, vamos analisar essa passagem: “Sendo Jesus o evidente herói deste evangelho, que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e, portanto, não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, pondo no lugar de um Sim um Não.” (SARAMAGO, 2001c:239-240)”

O narrador/autor é irônico ao enunciar que não irá fazer como fez o revisor de texto Raimundo Silva em *História do Cerco de Lisboa*, quando troca um sim por um não e muda a história que contava quando os cruzados ajudaram no cerco de Lisboa. Na realidade o novo evangelista muda fatos capitais do Novo Testamento para que se ajeite a uma nova teologia que liberte os homens do *pão celestial* para o *pão terrestre*. O Jesus histórico continua divino, com poderes celestiais. No entanto, traz consigo uma nova ética que começa por repensar o judaísmo e suas doutrinas. Se Jesus foi alguém que

combateu e afrontou a hierarquia religiosa de sua época e que em nenhum momento deixou escapar a sua recriminação aos fariseus – grupo religioso judaico, surgido no século II a.C. e que vivia na estrita observância das escrituras religiosas e da tradição oral, o grupo foi acusado de formalista e hipócrita pelos Evangelhos, isto é, pelos seguidores de Jesus Cristo, que fora alguém que reinventara o jeito de pregar sua nova religião e com isso, chocou-se com as doutrinas farisaicas. Desta forma, esta posição questionadora de Jesus contra a cultura do rebanho dos fariseus, que tanto contestava, por fim acabou por ser uma herança do judaísmo ao cristianismo. O Jesus saramaguiano mantém todas essas características, mas vai além, pois, o papel questionador é muito mais intenso no que se refere ao seu papel nos planos da nova religião que iria nascer.

Friedrich Nietzsche foi categórico em dizer em seu livro *O Anticristo* que “a própria palavra ‘cristianismo’ é já um equívoco – no fundo só existiu um cristão, e esse morreu na cruz. O ‘Evangelho’ morreu na cruz” (NIETZSCHE: 2001a, 73). Ou seja, apenas Jesus havia sido o seu único seguidor. Saramago mantém essa idéia na forma de que Jesus foi apenas um meio utilizado por Deus para cumprir seu grande plano de aumentar seu rebanho e fazer com que sua religião tomasse amplitudes universais. Mas de que forma podemos perceber melhor a relação entre o Jesus histórico e o Jesus saramaguiano? A figura de Jesus é fruto de uma série de intervenções humanas na sua obra, a começar por Paulo, depois por Constantino e ao longo do século pela própria Igreja. Sendo assim, o que vimos foi um distanciamento cada vez maior da essência cristã, se é que algum dia houve, diante de tantas manipulações da figura do Jesus histórico. O Jesus de Saramago é o arquétipo do Jesus de Nietzsche, isto é, o único cristão da fase da terra, que leva toda a verdade dos planos celestiais para a cruz. No romance de Saramago ao longo da “paixão de Cristo”, Jesus descobre que na verdade ele é apenas um brinquedo nas mãos de Deus para um plano maior que é de fazer de Jesus seu procurador na Terra e aumentar assim seu rebanho. O Deus saramaguiano vai fazer o papel que foi feito por todos os que criaram o cristianismo, pois a obra termina quando morre Jesus na cruz sem direito à ressurreição.

Assim o Jesus que temos no romance é um ser que se rebela dos desígnios de Deus e que vai buscar um novo caminho para os homens. Neste *reEvangelho* o que se

quer pregar é que o cristianismo aprisionou os homens num mundo de culpas e pecados tirando-lhes toda e qualquer possibilidade de felicidade terrena. Então, Saramago diz um “não” ao nosso mito fundador judeu-cristão ocidental, mais que isso, diz “não” a um Deus que sacrifica seu próprio filho e deixa que, em seu nome, corram rios de sangue ao longo da história. O seu Deus quer expandir suas influências, dizia que há quatro mil e quatrocentos anos reinava sobre o povo judeu. Mas de que valia se vangloriar pelo mesmo, por este ser um povo pequeníssimo e que necessitava de um reino maior, com maior influência. De que adiantava ter feito o mundo e reinar apenas sobre uma pequena parcela? Por este motivo, Deus lança Jesus, seu filho, para empreender a expansão do seu poder para todo o mundo. Em seu plano, Jesus seria um mártir. Nada melhor para sensibilizar a massa de seguidores do que um mártir que tudo sofre em nome dos seus pecadores. Jesus é crucificado e professa o amor à humanidade. Tragédia grega perfeita, pois marcará com ferro em brasa em nosso inconsciente a culpa de ter matado o filho de Deus, crucificado por nossos pecados. A Bíblia diz em Lucas 23.34: “Pai, perdoa essa gente. Eles não sabem o que estão fazendo” – entretanto é bom frisar que esse versículo não se encontra em alguns dos melhores e mais antigos manuscritos – já no *reEvangelho* de Saramago diz: “Homens, perdoai-lhe, ele não sabe o que fez” (SARAMAGO: 2001c,444). Seria a remissão da culpa dos homens. Saramago quer dar a liberdade novamente aos homens. O fim da prisão dos Evangelhos é a *boa-nova* do *reEvangelho* de Saramago.

Se assim é, a tônica deste *reEvangelho* é iniciar o projeto saramaguiano de criar uma teologia da libertação dos homens da ilusão religiosa. No início do romance quando está descrevendo pintura de Albrecht Dürer (1471-1528) – pintor, desenhista e gravador alemão, que nasceu em 21 de maio de 1471 em Nuremberg e foi figura central do renascimento alemão e uma das mais excepcionais figuras da história da arte – Saramago termina o capítulo dizendo: “Vai-se embora, não fica até ao fim, fez o que podia para aliviar as securas mortais dos três condenados, e não fez diferença entre Jesus e os Ladrões, pela simples razão de que tudo isso são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível”. (SARAMAGO: 2001c,20). Desta forma, podemos entender melhor por que o romance termina sem a ressurreição de

Cristo, que é o grande final apoteótico dos Evangelhos cristãos. O *quinto evangelista*, já que o próprio autor se intitula de “evangelista” (SARAMAGO, 2000c, 308), acredita num Jesus puramente humano, “pois tudo isso são coisas da terra, que vão ficar na terra”. Mas por que então seu *reEvangelho* narra a vida de um Jesus com poderes celestiais? Porque a história de qualquer Evangelho requer características do fantástico e afastar-se desse modelo tiraria do *reEvangelho* a legitimidade que Saramago quer dar à *Boa-Nova*. Sendo assim mantém o formato que se baseia na ilusão como Sigmund Freud, em *O Mal-Estar na Civilização*, a religião faz um “remodelamento delirante da realidade” (FREUD, 2002:31). Assim o *reEvangelho* vai redirecionar os homens para uma nova busca sem abandonar o sermão teológico e dar ao homem a possibilidade de um novo caminho, não mais aquele que escravizou o homem a uma vida eterna após a morte e que fez com que todo o seu impulso instintivo natural se transformasse em pecado e em culpa eterna, mas para uma busca onde a nossa mais íntima humanidade não ficasse presa a qualquer condição sobrenatural, a qualquer condicionamento que prive o homem de uma autoconsciência, onde possa desenvolver todas as potencialidades de que atualmente a religião o priva e encontrar um caminho com menos culpas e apreensões. O padre foi por muitos séculos o psicólogo da humanidade, ou seja, aquele que ouvia e dava a receita para curar as inquietudes da *alma* humana. Esse poder de controlar o receituário dos males humanos corrompeu a Igreja. Todo o poder seduz, e um poder ilimitado, então, corrompe.

Entretanto *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* não se esgota na figura de Jesus, ele também vai falar de Deus e do Diabo. Esta sim é a trindade saramaguiana: Deus, no centro e acima, Jesus Cristo ao seu lado direito e o Diabo ao seu lado esquerdo, e como o próprio José Saramago costuma dizer, a esquerda é sempre discriminada. O *reEvangelho* mostra um Diabo com *boas intenções* e um Deus tirano, obsessivo por poder. Por que será que o autor de *Memorial do Convento* quis um Deus tão mau, tão indiferente aos destinos humanos, mesmo ele tendo ciência pelos seus poderes da onipresença, onipotência, atemporalidade, enfim, sobre tudo que iria acontecer com os homens caso seu plano se concretizasse. Por que mesmo assim esse Deus quis esse destino para os homens? Quem é o Deus saramaguiano?

A composição da figura de Deus é puramente ideológica. O projeto ético saramaguiano baseado na solidariedade, nas relações afetivas, no engajamento político e na busca incondicional da autoconsciência, leva cada indivíduo a procurar um caminho que o torne mais livre. Essas características que sempre condicionaram o rumo da prosa de Saramago, pintam um Deus pelo olhar racional. Saramago tira o véu ideológico da doutrina cristã e nos remete a uma escrita digna de *O Príncipe* de Maquiavel: direta e sem maquiagem. Sendo assim, para começarmos a entender a gênese ideológica de Saramago, vamos ver duas posições teóricas sobre Deus: uma de Freud e outra de Nietzsche, onde a descrença na Providência é a tônica da citação.

O homem comum só pode imaginar essa Providência sob a figura de um pai ilimitadamente engrandecido. Apenas um ser desse tipo pode compreender as necessidades dos filhos dos homens, enternecer-se com suas preces e aplacar-se com os sinais de seu remorso. Tudo é tão patentemente infantil, tão estranho à realidade, que, para qualquer pessoa que manifeste uma atitude amistosa em relação à humanidade, é penoso pensar que a grande maioria dos mortais nunca será capaz de superar essa visão da vida. Mais humilhante ainda é descobrir como é vasto o número de pessoas de hoje que não podem deixar de perceber que essa religião é insustentável e, não obstante isso, tentam defendê-la, item por item, numa série de lamentáveis atos retrógrados. (FREUD, 2002:21)

Sou bastante curioso, suficientemente incrédulo, demasiado insolente para contentar-me com uma resposta tão grosseira. Deus é uma resposta rude, uma indelicadeza contra nós pensadores; antes, dizendo-se a verdade, não é senão um toco empecilho contra nós mesmos: não deveis cogitar dele! (NIETZSCHE, 2001b:50)

Ambos os pensadores, inclusive Saramago, compreendem que toda a ideologia religiosa é baseada em uma ilusão paliativa e que os homens em sua maioria necessitam da religião para sobreviver, perseveram que sua luta é contra uma força que é inata ao

homem. Freud acreditava que a religião é uma grande ilusão que mascara terrivelmente a realidade, e que os homens apenas a têm porque necessitam para explicar certos sentidos para a vida e com isso, aumentar a sua felicidade. Para Nietzsche, a religião anula o *homem de potência*, isto é, um homem forte que prescindir de Deus, pois já tem a ciência e o conhecimento para ampará-lo, pois a religião enfraquece o homem, retira dele aquilo que ele tem de mais revolucionário, que é a sua capacidade de pensar. A religião é uma castradora de potencialidades. Saramago também compartilha essas idéias sobre a religião e o cristianismo, mantém uma atitude crítica e engajada no que se refere ao fim da mercantilização das vontades humanas, em troca de uma falsa redenção.

É importante nos lembrarmos de uma coisa que é principal no discurso narrativo saramaguiano: a sua crítica ao mundo contemporâneo, ou seja, independente do tempo histórico que é situada a trama, o que ele está narrando é sempre sobre os nossos problemas atuais. Se assim é, a religião, que é o ponto principal desse relato, desse ensaio teológico, põe Deus no olho do furacão. Nesse *reEvangelho* Deus é como um grande vilão, pois a religião cristã na ótica saramaguiana é prejudicial ao homem, faz um mal maior do que um bem. Não obstante, o autor quer que através do seu *reEvangelho* as pessoas vejam a contradição que existe na figura de Deus, do Diabo e de Jesus, este aparece como um relações públicas de Deus. Se o Diabo percorre pontualmente todo o livro, Deus aparece de forma rápida no episódio do deserto e de forma definitiva no episódio da canoa. No momento que se passa das páginas 363 a 400 (SARAMAGO, ESJC: 2001c), Deus é finalmente conhecido. Todos os seus atos, todas as suas ações confirmam o posicionamento ideológico do poder de dominação que o cristianismo vai exercer sobre a humanidade. O Deus do amor, que vê seu filho ser crucificado em nome da humanidade, é desmascarado nesse romance.

Uma outra observação feita por José Saramago está em ligar Deus e o Diabo, como um só ser, numa passagem ainda antes do encontro entre Deus, Jesus e o Diabo. No episódio da canoa, o narrador diz: “e olha que se encontrássemos o Diabo e ele deixasse que o abríssimos, talvez tivéssemos de ver saltar Deus lá de dentro” (SARAMAGO: 2001c, 242). O dualismo expresso entre o bem e o mal é também

questionado e analisado sob o ponto de vista metafísico e filosófico, como expõe na seguinte passagem:

É ele, finalmente, este para quem apenas olham José de Arimatéia e Maria de Madalena, este que faz chorar o sol e a lua, este que ainda agora louvou o Bom ladrão e desprezou o Mau, por não compreender que não há diferença entre um e outro, ou, se diferença há, não é essa, pois o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro. (SARAMAGO, 2001c:18)

O caminho converge com as proposições filosóficas de Nietzsche, que em seu livro *Para Além do Bem e do Mal* critica a modernidade como solo do reforço metafísico. Para Nietzsche, o Deus metafísico é uma invenção contra tudo o que é terreno, se a vida no além avilta a vida aqui e agora, já era hora de por abaixo mais de dois mil anos de dominação cristã e, mais do que cristã, platônica. Afinal, “o cristianismo é um platonismo para o povo” (NIETZSCHE, 2002:31) e o dualismo platônico se faz presente, com todo o reforço paulino. Platão criou o outro mundo, o das idéias, contra este mundo, e o cristianismo elaborou o “Reino dos Céus”, como o outro mundo. Saramago, então, carnavaliza essa criação do “Reino dos Céus” projetando nas personagens do episódio da canoa toda a ironia do seu *reEvangelho* que avança na desconstrução do mito cristão para a construção de um Evangelho dessacralizado e ideológico.

Começamos o capítulo com o epílogo de Dostoiévski, onde está o monólogo existencial entre o velho inquisitor em que Jesus apenas escuta; essa narração estabelece aquela que é a função chave para a força do cristianismo que é o grande suporte diante de todas as culpas e dores humanas, e a grande possibilidade de perdoar todos os



desvios para poder permanecer com a consciência em paz. Mas para isso ele terá de abdicar de toda a sua vontade revolucionária, e assim jamais poderia ser o *homem de potência* idealizado por Nietzsche. O romance de José Saramago não é uma releitura, mas uma solução para o “pão celestial” de Jesus do *Grande Inquisitor*. O *reEvangelho* saramaguiano quer um novo pacto. A palavra “testamento”, quando usada no título das duas divisões da Bíblia Sagrada, quer dizer acordo ou pacto. O Novo Testamento é o livro que fala do novo acordo que Deus, por meio de Jesus Cristo, fez com o seu povo (Coríntios 11.25). Nesse acordo Deus oferece a vida eterna a todos os que crêem em Jesus Cristo como salvador e Senhor. O novo Acordo do *reEvangelho* do ESJC consiste em libertar o homem da sua obrigação com Deus. O Pacto de Deus com Jesus é narrado cruamente e o destino dos homens é firmado a sangue humano. O próprio Jesus rebelase contra Deus:

Morreremos, então, por sua causa, disse uma voz, mas não se soube de quem havia sido, Por causa de Deus, não por minha causa, respondeu Jesus, Que quer Deus, afinal, perguntou João, Quer uma assembléia maior do que aquela que tem, que o mundo todo para si, Mas se Deus é senhor do universo, como pode o mundo não ser seu, e não desde ontem ou amanhã, mas desde sempre, perguntou Tomé, Isso não sei, disse Jesus. [...] Morrerão muitos no futuro por vontade de Deus e causa sua, Se é vontade de Deus, é causa santa, Morrerão porque não nasceram antes nem depois, Serão recebidos na vida eterna, disse Mateus, Sim, mas não deveria ser tão dolorosa a condição para lá entrar, Se o filho de Deus disse o que disse, a si próprio se negou, protestou Pedro, Enganas-te, só ao filho de Deus é permitido falar assim, o que na tua boca seria blasfêmia, na minha é a outra palavra de Deus, respondeu Jesus, Falas como se tivéssemos de escolher entre ti e Deus, disse Pedro, Sempre a vossa escolha terá de ser entre Deus e Deus, eu estou como vós e os homens, no meio, Que mandas então que façamos, Que ajudeis a minha morte a poupar as vidas dos que hão-de vir, Não podes ir contra a vontade de Deus, Não, mas o meu dever é tentar, Tu estás salvo porque és filho de Deus, mas nós perderemos a nossa alma, Não, se decidirdes obedecer-me, é ainda a Deus que estarei obedecendo. [...] O filho de Deus deverá morrer na cruz para que assim se cumpra a vontade do Pai, mas, se no lugar dele puséssemos um simples homem, já não poderia Deus sacrificar o Filho, Queres pôr um homem no

teu lugar, um de nós, perguntou Pedro, Não, eu é que irei ocupar o lugar do Filho, em nome de Deus, explica-te, Um simples homem, sim, mas um homem que se tivesse proclamado a si mesmo rei dos Judeus, que andasse a levantar o povo para derrubar Herodes do trono e expulsar da terra os romanos, isto é o que vos peço, que corra um de vós ao Templo a dizer que eu sou esse homem, e talvez que, se a justiça for rápida, não tenha a de Deus tempo de emendar a dos homens, como não emendou a mão do carrasco que ia degolar João. (SARAMAGO, 2001c:435-436).

Jesus rebela-se, distancia-se de Deus e tenta frustrar o plano celestial. Entretanto, o autor segue a máxima de que nada podemos diante dos desígnios de Deus e todo o seu plano de morrer como um homem comum, imputando-lhe o crime de se intitular Rei dos Judeus e negando veementemente que não era o filho de Deus, para que toda a sua morte passasse despercebida, e que o plano para Jesus ser o cordeiro de Deus, não vinga. No entanto, tudo se cumpre e Jesus no último suspiro declama: “Homens, perdoai-lhe, ele não sabe o que fez” (SARAMAGO: 2001c,444).

Tomamos então que a experiência religiosa em cada um requer uma grande reflexão interior, e necessariamente essa experiência descaminha para várias concepções. A do teólogo José Saramago segue para o caminho da reflexão marxista sobre a história do cristianismo e suas conseqüências psicológicas para os homens. O autor, em *Cadernos de Lanzarote*, assume seu ateísmo. Mas que, no entanto, diz que tendo vivido toda a sua existência em uma sociedade cristã, não pode abandonar toda a educação moral e ética do cristianismo da qual sempre viveu. Assim seu engenho é refazer um cristianismo mais humano que liberte o homem dos desígnios de Deus e dando a ele (homem) a possibilidade de acreditar mais em si mesmo, e que sua busca seja mais terrena e menos celestial. Pois, se em toda a obra saramaguiana há uma busca, uma procura, nesse *reEvangelho* a busca é do próprio homem.

Deus nasce, Deus surge do nosso medo inconsciente sobre a existência humana, aí surge a religião, neste instante Deus ganha a eternidade. Deus nasce na ociosidade contemplativa do homem; a ignorância diante das ausências de respostas faz surgir uma criatura de poder exacerbado que tudo pode e que passa a dar inteligibilidade às coisas,

o nosso mundo cognitivo passa a ter sentido, nossa angústia diante do desconhecido se dissipa e a paz volta a reinar em nosso inconsciente. Deus existe e tudo passa a ser possível, a humanidade volta a ter paz.

#### 4.2 – *A Caverna*

Neste segundo romance vamos entrar no *Admirável Mundo Novo* desenhado por José Saramago. A pós-modernidade com todos os seus efeitos estão aí tratados. *A Caverna* de José Saramago avança seu olhar para o mundo globalizado e sua nova ordem mundial que se centraliza num modelo econômico onde as fronteiras desaparecem e o mercado mundial passa a ser controlado por grandes conglomerados econômico-financeiros e onde os Estados-Nações se tornam mínimos. Por ser tratar de um livro multi-referencial, tomaremos como principal objetivo da nossa leitura a relação sociológica da práxis globalizante atuante no homem contemporâneo.

O romance *A Caverna* conta a história de um oleiro chamado Cipriano Algor e que faz louças para vendê-las exclusivamente ao Centro Comercial, onde trabalha seu genro, Marçal Gacho, como vigia. Este é casado com Marta, também oleira, ajudante do pai na olearia. Dá-se que o Centro Comercial decide por não mais comprar as louças, porque similares de plásticos estavam tendo um aceite melhor por parte dos clientes. Vendo-se sem trabalho e sem perspectivas, Cipriano Algor decide aceitar o convite de Marçal, que havia sido promovido a guarda residente, que dava a ele uma residência no Centro e vai morar lá. A família Algor é obrigada a deixar Achado, o cão de estimação da família, pois no Centro não se aceitavam cães. Cipriano começa a se sentir perdido dentro dos signos da modernidade e o ócio faz com que ele comece a vagar pelo Centro e, investigando as profundezas de lá, onde se faziam escavações para aumentá-lo, encontra seres humanos mumificados. Todos estavam acorrentados e olhando para a

parede. Cipriano fica assombrado, Marçal também vê esses homens e de comum acordo fogem do Centro.

Esse é um livro multi-referencial em vários aspectos da modernidade globalizada. Podemos por começar a ver a relação embrionária de influência que o livro VII da *República* de Platão, o famoso Mito da Caverna, tem sobre a obra de Saramago e que mantém com esse livro o principal intertexto.

O mito da caverna é, talvez, uma das mais poderosas metáforas filosóficas da história e nela temos a alegoria do conhecimento que descreve a situação geral em que se encontrava a humanidade. Homens que viviam no fundo de uma caverna onde trabalhavam acorrentados e no escuro, o máximo que viam eram sombras que vinham de uma escassa luz da entrada da caverna. Essa luz formava sombras irregulares na parede formadas por outros prisioneiros que levavam sob suas cabeças estatuetas, vasos e bacias. Esses homens criavam formas desumanas que surgiam e desapareciam em instantes. Acreditavam que estas formas bizarras eram verdadeiras, tomavam o falso pelo verdadeiro e mergulhavam sua existência em plena ignorância, que Platão chamara “*agnóia*”. Até que um deles se livra dos grilhões, consegue ir para além da caverna e descobre o sol, a luz. Após recuperar a visão do ofuscamento da luz, começou a ver o quanto de vida existia fora daquela caverna. Maravilhado, ele dá com a sua consciência para existência de um novo mundo, totalmente diferente daquele que ele conhecia no subterrâneo. Então, o mundo da ciência “*gnose*” e do conhecimento “*episteme*” estavam por completo revelados a ele, junto ao mundo das formas perfeitas do belo “*to kalón*”. O homem decide, então, voltar para falar sobre sua descoberta aos outros prisioneiros da caverna. Ele volta e fala desse novo mundo. Os prisioneiros, reféns da ignorância, duvidam da existência desse tal mundo e esse homem acaba sendo seriamente hostilizado.

Nessa reelaboração do mito para a modernidade globalizada, o autor mantém o projeto de repensar a condição humana que se iniciou com *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, dando a sua obra uma nova guinada. Em *A Caverna*, o diálogo com Platão se estende desde as dualidades escuridão x luz e ignorância x conhecimento até a estrutura

física da *Caverna*, tudo sob o crivo da modernidade, dando a entender que não estamos tão longe assim da *Caverna* de Platão.

O Centro Comercial tem tudo e faz tudo. Lá se mora, se compra, se estuda, se diverte, se passeia, se trabalha. É um organismo auto-suficiente, superorganizado, supercontrolado e extremamente seguro e vigiado – há câmeras por todos os lados – e claro, é completamente sedutor. Em uma entrevista Saramago fala do Centro:

... a praia artificial que lá meti, por exemplo, foi copiada de um mall que visitei na cidade de Edmonton (Canadá). Cada vez mais os centros comerciais se irão confundir com os chamados parques temáticos, e não tardará muito tempo para que as pessoas queiram viver dentro deles.(SARAMAGO: 2001d).

O centro comercial, que para nós brasileiros é mais conhecido como shopping center, já é prenunciado pelos condomínios dos bairros de classe alta, que se aproximam do centro comercial proposto por Saramago, por compreender que nas cercanias dos conjuntos de condomínios tudo é voltado para que aqueles moradores não precisem sair do bairro para terem o que precisam. O condomínio inicialmente se formou para ser auto-suficiente e altamente seguro, deixando a violência, como se fosse possível, para fora dele. O condomínio é o contra-ataque causado pelo advento da violência, da chamada convulsão social provocada pelos excluídos da globalização, que não suporta a todos no seu plano de bem viver.

Alegoricamente, o Centro Comercial é visto como uma caverna moderna. Lá tudo passa a ser artificial, o sol cede lugar à energia elétrica, a natureza às vitrines, o cidadão ao consumidor. O homem imerge novamente na penumbra e nas sombras fantasmagóricas, passando a acreditar nas sombras como realidade. O mundo do consumo, desde Karl Marx, como se sabe, é baseado em cima do fetiche e da alienação. O hiper-consumismo, disseminado no mundo pós-moderno, voltou-se para sedução do

homem, ditando modelos de comportamento social uniformes, como diz Jean Baudrillard, em seu livro de entrevista *O Paroxista Indiferente*:

No global, todas as diferenças desaparecem, se desintensificam em proveito próprio de uma pura e simples circulação das trocas. Todas as liberdades desaparecem em proveito unicamente da liberação das trocas. Globalização e universalização não caminham lado a lado, seriam antes excludentes uma em relação a outra. A globalização é das técnicas, do mercado, do turismo, da informação. Já a universalidades é dos valores, dos direitos do homem, das liberdades, da cultura, da democracia. Enquanto a globalização parece irreversível, o universal estaria em vias de desaparecimento. (BAUDRILLARD, 1999: 21-22).

A padronização dos sentidos tem um caráter redutor para o conhecimento humano. Na opinião de Saramago, a multiplicação das imagens no mundo contemporâneo impede-nos de ver o que efetivamente está ocorrendo, numa situação semelhante à que vivem os habitantes da caverna de Platão, em que os homens, de costas para o mundo, só o imaginam a partir das sombras projetadas nas pedras.

Os consumidores aprisionam-se às vitrines, hipnotizados pelo vai e vem do relógio. Como seres autômatos consumistas mergulham novamente na *agnóia*, desarticulando sua opinião *doxa* e voltando novamente para as sombras disformes, formadas pelo próprio corpo da luz azulada fúlgida do ecrã da televisão.

O *homo-consumus* da modernidade perde-se na enxurrada de signos que o atropelam a todos os instantes, como diz Baudrillard, “um consumo rápido e maciço de idéias só pode ser redutor” (BAUDRILLARD, 2003). Assim, o homem passa a ter um conhecimento fragmentado e incompleto de tudo. A globalização homogeneiza as diferenças, tornando todos idênticos. A busca por uma democracia irrestrita da informação, tão almejada há 30 anos atrás, vem acompanhada pela febre do consumismo. As relações de trocas pasteurizam os signos. O homem moderno pensa ganhar liberdade, mas perde para sempre sua singularidade.

Em tempos passados era nas grandes superfícies chamadas catedrais que a mentalidade humana desta parte do mundo se formava. Agora forma-se nessas outras grandes superfícies que são os centros comerciais... (SARAMAGO: 2001d).

A perda dos valores universais altera a subjetividade do homem, o que importa ao Centro Comercial não é mais o cidadão, mas sim, o consumidor. Esse direcionamento causa uma dupla fragmentação: primeira, que os valores de troca dominam as relações sociais causando um profundo vazio existencial no homem; segundo, uma sociedade que só privilegia aquele que consome, mesmo sabendo que o que tem para dar não é a salvação. A globalização tem disseminado o fim das diferenças entre as nações e em contrapartida tem produzido diferenças fundamentais entre as economias globais, empobrecendo países de forma brutal.

Sendo assim, a caverna saramaguiana consegue estabelecer parâmetros para a onda de consumo de tecnologia, informações, sexo e entretenimento, e sua crítica não vem sob a ótica tradicionalista ou mesmo conservadora, pois o que o autor exige é: “que o chamado progresso é que passe a considerar o ser humano como prioridade absoluta. Tudo que não vá neste sentido, ou é criminoso, ou é hipócrita” (SARAMAGO: 2001d).

Nos últimos romances de José Saramago temos vistos personagens inadaptados ao mundo globalizado. Em *A Caverna*, a ausência de referências de tempo e de lugar são uma marca característica para os romances da segunda fase da ficção do autor, que constatamos a partir de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, havendo também uma

mudança no foco da crítica. Seus romances passam a se interessar mais pela condição humana em detrimento à crítica sócio-política. Essa mudança no foco também motivou uma mudança na estrutura narrativa. As obras iniciais como: *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *Jangada de Pedra*, foram romances onde o realismo fantástico foi o gênero escolhido para dar forma a sua estrutura romanesca, a partir de *ESJC* o gênero fantástico não mais atende aos propósitos de José Saramago, pois a questão com a realidade necessitava de uma maior verossimilhança. A hesitação diante do fato extraordinário, tão comum ao gênero fantástico e que a ele dá motivo, deixa de ser utilizada, para uma condição onde a supra-realidade nem sequer é questionada. O absurdo lógico da estrutura narrativa composta não é refutado por ninguém, também não havendo qualquer tipo de hesitação diante da falta de lógica ao mundo imaginado. Claros são os ecos kafkianos, com seu mundo estranho e asfíxiante, porém absurdamente real. Quando Saramago estrutura seus romances para pensar a questão da emancipação do homem, ele necessita divorciar-se do fantástico e do maravilhoso que mantêm o homem em contato com o além homem, afastando de certo modo os problemas modernos que se encontram dentro da própria condição humana. No modelo kafkiano, o absurdo está dentro do homem, e se resolve ou se perde também dentro dele. Saramago utiliza-se, então, do absurdo fantástico, para pensar o mundo contemporâneo e as instituições que nos governam e oprimem.

Sendo assim, Saramago utiliza-se da estrutura do subgênero absurdo para adentrar as questões mais profundas da condição humana. Resolvido o gênero, o autor parte para a composição do livro e desconstrói as referências básicas de lugar, tempo e identidade que dão ao homem o sustentáculo básico na sua relação com o mundo. Com isso, Saramago propõe pensar o mundo globalizado. Acontece que em *A Caverna*, os signos do absurdo já estão tão incorporados a nossa realidade que o livro passa praticamente sem qualquer fato que salta aos olhos. Isso só quer dizer uma coisa: que na modernidade atual não mais existe como uma verdade única. Como pensa John Urry (URRY, 2000), a verdade não é vista mais como algo totalitário e a globalização dilui as diferenças entre as verdades, dando a cada uma sua parcela de veracidade. Não existe uma só verdade na modernidade. Com isso, as referências antagônicas tão marcantes do



século passado desaparecem. A dissolução das referências de lugar que se mostram no livro, em que a cidade não é caracterizada como um lugar inteligível para nossa compreensão, remete à experiência do homem com o não-lugar, que Marc Augé definirá assim:

O lugar é um espaço antropológico, por isso um campo de estudo para o etnólogo. Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos,..., lugares de memória. (AUGÉ. 1994: 73)

O não-lugar forma a estrutura central do livro, tudo está contaminado por ele. Saramago cria a tensão entre os lugares antropológicos (lugares-solidários) e os não-lugares (lugares-solitários) num modelo de oposição. Cipriano Algor mora num povoado um pouco afastado da cidade, vive numa casa com grande quintal onde mantém sua olaria e, como um artesão tradicional, faz seu ofício nas dependências da própria casa, e é este lugar, o lugar identitário, relacional e histórico. Tudo isso é visto através de um elemento que é o cão Achado. Nele está representado alegoricamente tudo que se cria de vínculo entre homem e o “lugar-solidário”. Com Achado o homem está mais próximo de sua natureza. Paralelamente, os não-lugares são descritos a partir do caminho que Cipriano Algor faz do arrabalde onde mora até o Centro Comercial e onde entrega suas mercadorias:

A região é fosca, suja, não merece que a olhemos duas vezes. Alguém deu a estas enormes extensões de aparência nada

campestre o nome técnico de Cintura Agrícola, e também, por analogia poética, o de Cintura Verde, mas a única paisagem que os olhos conseguem alcançar nos dois lados da estrada, cobrindo sem solução de continuidade perceptível muito milhares de hectares são grandes armações de tecto plano, rectangular, feitas de plástico de uma cor neutra que o tempo e as poeiras, aos poucos, foram desviando ao cinzento e ao pardo.

[...] atravessa a Cintura Industrial rompendo pelo meio de instalações fabris de todos os tamanhos, actividades e feitos, com depósitos esféricos e cilíndricos de combustível, estações eléctricas, redes de canalizações, condutas de ar, pontes suspensas, tubos de todas as grossuras, uns vermelhos, outros pretos, chaminés lançando para a atmosfera rolos de fumos tóxicos, guas de longos braços, laboratórios adocicados, ruídos estridentes de brocas, zumbidos de serras mecânicas, pancadas brutais de martelos de pilão, de vez em quando uma zona de silêncio, ninguém sabe o que se estará produzindo ali.

[...] Depois da Cintura Industrial principia a cidade, enfim, não a cidade propriamente dita, essa avista-se lá adiante, tocada como uma carícia pela primeira e rosada luz do sol, o que aqui se vê são aglomerações caóticas de barracas feitas de quantos materiais, na sua maioria precários, pudessem ajudar a defender das intempéries, sobretudo da chuva e do frio, os seus mal abrigados moradores. É, no dizer dos habitantes da cidade, um lugar assustador. De tempos a tempos, por estas paragens, e em nome do axioma clássico que prega que a necessidade também legisla, um camião carregado de alimentos é assaltado e esvaziado em menos tempo do que leva a cantá-lo.

[...]O edifício do Centro não é nem tão pequeno nem tão grande, satisfaz-se com exhibir quarenta e oito andares acima do nível da rua e esconder dez pisos abaixo dela. ...digamos que a largura das fachadas menores é de cerca de cento e cinqüenta metros, e a das maiores um pouco mais de trezentos e cinqüenta,... uma altura total de cento e setenta e quatro metros. ...Um volume de nove milhões cento e trinta e cinco mil metros cúbicos,... O Centro, não há uma pessoa que não o reconheça com assombro, é realmente grande.(SARAMAGO, 2001b: 12-14, 101)

Como vemos, os não-lugares: a Cintura Agrícola, a Cintura Industrial, a Favela e o Centro Comercial não representam nenhum modelo particular, não há uma identidade própria, eles são a anomalia de qualquer estrutura minimamente solidária e pessoal. Na

Favela, o autor repara que a miséria também faz com que as diferenças sejam abolidas. Lá, assim como no Centro Comercial, estes esbanjando e aqueles necessitando, há isonomia da indiferença com o cidadão. Se para o Centro Comercial os cidadãos se tornam consumidores, para a Favela existe uma dupla penalidade: a primeira, é que não são consumidores, pois não têm proventos necessários para consumir e a segunda e que não são cidadãos, pois a estes tem que ser dado o mínimo de dignidade humana. Quanto aos “favelados”, acabam virando uma anomia completamente despedaçada de qualquer referencial da modernidade. Pode-se objetar que sempre existiram favelas e que elas têm sua tradição e referencial histórico, por isso, não poderiam ser classificados como um não-lugar. Se pensarmos, por exemplo, na favela da Mangueira que inicialmente foi formada pelos serviçais da corte imperial, berço de uma das escolas de samba mais tradicionais do Rio, diríamos que sim, mas isso ficou para o passado, pois o agravamento da miséria junto ao seu inchaço populacional e disseminação do tráfico de drogas agravou visceralmente a violência, transformando o meio urbano num lugar autodestrutivo. Hoje, as favelas permeiam toda a cidade formando bolsões de misérias. As favelas do Haiti, da Somália, do Rio, de Buenos Aires não se diferem em nada na miséria. Desta forma, a globalização uniformizará também a pobreza, como os planos para combatê-la.

A globalização prenuncia novos paradigmas que se caracterizam por não mais construir paradigmas. Se não há modelos a serem seguidos e se o referencial do lugar não são suficientes e por outras vezes inexistem, a globalização trará ao homem um grande vazio, como constata Augé:

Vê-se bem que por “não lugares” designamos duas realidades complementares, porém distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transportes, trânsito, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços... assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares a criam tensão solitária. Como imaginar a análise durkeimiana de uma sala de espera de Roissy? (AUGÉ, 1994: 87).

Sendo assim, Saramago criará a tensão entre os lugares-solidários que são formados pelo povoado onde mora e na relação com o cão Achado e os lugares-solitários, que são formados pelos não-lugares com mais destaque para o Centro Comercial que determina que cães não são aceitos. Através da leitura de Urry, pensamos: o que dá sentido aos habitantes? A família, a religião, a cidade em convívio, os animais domésticos, etc. Acontece que, com a cidade cada vez mais contaminada pelo global, mais os seus habitantes perdem os sentidos do meio onde vivem. A ameaça da dimensão global descaracterizou o modo de vida até então predominante, criando exércitos de solitários. Nunca as relações interpessoais foram tão curtas e em nenhum momento da história se encontrou tanta gente morando sozinha, isolada ao seu mundo virtual.

Para tanto, vemos em *A Caverna*, Cipriano Algor indo morar no Centro Comercial, abandonando o cão Achado e um novo amor, por Isaura, que nascia em seu peito, ou seja, envolvimento afetivos, ligações fundamentais que formam a história íntima de cada um. Na *Caverna* moderna, Cipriano se depara com a dissolução do lugar, tudo perde a referência, a experiência do lugar-solitário descaracteriza toda a função do lar. Cipriano Algor, após essa experiência com o mundo hiper-global, decide por abandonar não só o Centro Comercial, mas também, o povoado onde mora, de comum acordo com toda a família. A sua experiência nos “lugares-solitários” resulta numa anulação total de todas as referências. O retorno não se torna mais possível. Cipriano não se deixa iludir pela totalidade que o cerca, é como Ulisses de Homero, que resiste as tentações de boa vida com Circe, abandonando-a para se manter firme no ideal de retorno a Ítaca. A entrega à totalidade é a demissão do homem esclarecido. Cipriano, assim como o homem que foge da caverna de Platão, está descobrindo a sabedoria e emancipando o pensamento. Não obstante, a consciência emancipada que não quer se perder nos signos redutores e padronizados da globalização, opta como saída pelo não-retorno. A massificação do mundo urbano atingirá com um nível impressionante o povoado, mantendo-o estreitamente dependente dele, como fazia com Cipriano Algor. O lar primeiro já não era o mesmo após a experiência na caverna moderna, lá descobre que todos estão aprisionados nela. A experiência com a pós-modernidade é um caminho

sem volta. Não há a possibilidade de um abandono desse novo modo de vida, pois a sociedade somente reproduz essa possibilidade de vida impessoal. Assim, a personagem de Cipriano Algor vai perceber que tal mudança já aconteceu com ele e sua família, quando ele vai morar no Centro e abandona a sua olaria no subúrbio do centro.

O pai aproximou-se dela, passou-lhe um braço pelos ombros, abraçou-a, Por favor, não chores, disse, o pior de tudo, sabes, é já não sermos os mesmos desde que nos mudamos para aqui. (SARAMAGO, 2001b: 328).

A demanda econômica e ideológica do pós-modernismo, que aglutina como um buraco negro a tudo e a todos, tem a obsessiva compulsão de tudo tragar. Não obstante, a descoberta de seres mumificados nos subterrâneos do Centro Comercial põe Cipriano a pensar sobre a condição daqueles seres que ele havia encontrado, como mostra a passagem:

A luz trémula da lanterna varreu devagar a pedra branca, tocou ao de leve uns panos escuros, subiu, e ra um corpo humano sentado do que ali estava. Ao lado dele, cobertos com os mesmo panos escuros, mais cinco corpos igualmente sentados, erectos todos como se um espigão de ferro lhe tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra. [...] Que é murmurou Cipriano Algor, que pesadelo é este, quem eram esta pessoas. Aproximou-se mais, passou lentamente o foco da lanterna sobre as cabeças escuras e ressequidas, este é homem, esta é mulher, outro homem, outra mulher, e outro homem ainda, e outra mulher, três homens e três mulheres, viu restos de ataduras que pareciam ter servido para lhe imobilizar os pescoços, depois baixou a luz, ataduras iguais prendiam-lhes as pernas. (SARAMAGO, 2001b: 332)

Aqueles homens e mulheres acorrentados virados para a parede remete Cipriano Algor e o cunhado aos prisioneiros da Caverna de Platão.

Sabes o que é aquilo, Sei, li alguma coisa em tempos, respondeu Marçal, E também sabes que o que ali está, sendo o que é, não tem realidade, não pode ser real, Sei, E contudo eu toquei com esta mão na testa de uma daquelas mulheres, não foi uma ilusão, não foi um sonho, se agora lá voltasse iria encontrar os mesmos três homens e as mesmas três mulheres, as mesmas cordas a atá-los, o mesmo banco de pedra, a mesma parede a frente, se não são os outros, umas 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, 2001b: 333).

Todas essas descobertas põe Cipriano Algor diante de uma nova verdade, ou melhor, numa nova dimensão da realidade que consiste em perceber que a nova utopia do mundo globalizado está em viver a ilusão de uma realidade onde o simulacro passa a ser o parâmetro para o real. Se assim é, essa nova sociedade vai disseminar a impessoalidade, a indiferença, isto é, nada que se possa parecer com algo humano. A ausência de uma sociedade orgânica, solidária é justamente o que propaga essa nova sociedade. O que vemos em *A Caverna* é uma pequena ilha de desenvolvimento cercada de pobreza, mas que somente por isso não está a gerar seres extraordinários, de consciência emancipada e livre, pelo contrário, pois estes estão envolvidos em tal grau de dependência dessa modernidade que acabam por alienar-se ainda mais. Assim, aquele que poderia ter toda a oportunidade a um desenvolvimento humano é direcionado a um condicionamento de reprodução desse modo de vida neoliberal. Por esse motivo Cipriano Algor vai se identificar com os seres aprisionados na caverna: “Não é fácil deixar-se de idéias depois de se ter visto o que vi, Que foi que viu, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor.” (SARAMAGO, 2001b: 334). O desespero de se saber prisioneiro dessa economia e desse mundo globalizado, fez com que Cipriano e sua família percebessem que eles se encontravam

numa prisão sem muros, que era ainda mais aterrorizante que a Caverna de Platão, pois lá era a própria luz que os cegava.

Esse mundo do simulacro é a base ideológica do mundo pós-moderno, que mundo é esmiuçado por Guy Debord, na seguinte passagem:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espetáculo não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte. (DEBORD, 2004:24).

Como vemos, a sociedade do espetáculo acaba por tornar impossível a vida do *homem de potência*. Cipriano Algor não se submete a esse mundo. Tamanha anulação diante da sociedade globalizada é um preço muito alto que se determina a quem quer viver na sociedade do espetáculo. Ciça Guirardo, em seu artigo para o jornal *O Estado de São Paulo*, também observa o descompasso causado pela globalização ao homem esclarecido no romance *A Caverna*:

A dor de assistir-se preso talvez seja mais forte que a dor da prisão em si. Assistir a encenação do próprio horror, estar-se em frente da própria realidade representada pode ser a única maneira do indivíduo optar por uma atitude revolucionária, mesmo que esta ação resulte na fuga para o nada, para o imponderável acaso ao qual todos os homens foram lançados neste fim de milênio. Assim será para a família de Cipriano Algor, o oleiro que sente e age pelos olhos de José Saramago, em sua última criação: *A Caverna*. (SARAMAGO, 2000C) "Quem não se ajusta não serve e eu tinha deixado de ajustar-me" (SARAMAGO, 2001b: 347)

Então, só resta a Cipriano Algor e sua família fugirem daquele mundo globalizado onde tudo é consumo, inclusive a própria desventura a que estão condenados. Pois ao saírem da cidade pela auto-estrada, vêem em letras garrafais um outdoor escrito: “BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA” (SARAMAGO, 2001b: 350). Tudo é publicidade, tudo é espetáculo, a inversão dos valores, que se formaram na pós-modernidade, passa a ser tão constante que se torna algo comum, Baudrillard acaba por observar esse fenômeno da seguinte maneira:

É um monstro que inverte as conquistas da liberação social. É o capital que se emancipa dos trabalhadores! São os pais que se libertam dos filhos! Fim do Édipo, fim da luta de classes, à sombra dos quais tudo ia bem. Todas as correntes se invertem. Só se falava da liberdade, de emancipação, de transformar em liberdade o máximo de fatalidade possível. Hoje, apercebemo-nos que a onda libertadora não é senão a melhor maneira de impingir aos escravos o fantasma do poder e da liberdade.(BAUDRILLARD, 1999: 73-74)

A questão da liberdade para o ser humano não é algo novo, Dostoievski, em *Os Irmãos Karamazovi*, no conto “O Grande Inquisidor”, já diagnosticava o que uma liberdade sem limites podia causar ao homem. Em *A Caverna*, Saramago marca um mundo onde a liberação distingue o homem pelo que ele pode consumir. Quanto mais acessórios uma pessoa pode ter, quanto mais indumentárias ela pode comprar, mais ela se legitima na sociedade pós-moderna.



A fuga do Centro Comercial configura-se na tomada de consciência por Cipriano Algor, que num mundo onde os principais valores são aqueles ligados ao consumo e não à solidariedade humana, ele resolve desistir daquele mundo, como se dissesse que enquanto pudesse não iria aceitar aquilo que tem descaracterizado a própria essência humana, ou seja, a racionalidade afetiva. Ao homem pós-moderno o que interessa é sentir e ser visível de todas as maneiras possíveis, mesmo que isso possa levá-lo a autodestruição.

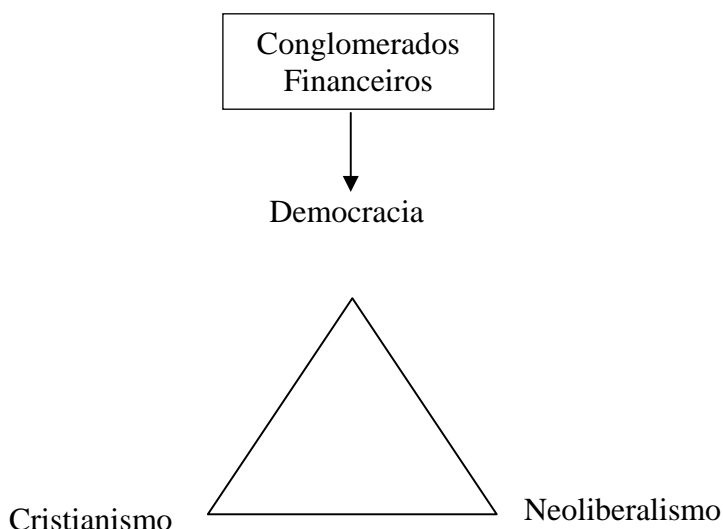
E seguindo as lógicas das inversões, Saramago inverte o mito da caverna, pois o homem de Platão tem que sair da caverna para ter a experiência com a luz, e logo, descobrir o conhecimento. Já com Cipriano Algor o caminho é inverso, ele precisa ir a caverna, adentrar na escuridão para descobrir o conhecimento, pois do caos da escuridão revela-se o homem emancipado da cultura pós-moderna, no romance saramaguiano.

#### 4.3 – *Ensaio Sobre a Lucidez*

Peço licença para recordar ao nosso caro colega e ao conselho, disse o ministro da justiça, que os cidadãos que decidiram votar em branco não fizeram mais que exercer um direito que a lei explicitamente lhes reconhece, portanto, falar de rebelião num caso como este, além de ser, como imagino, uma grave incorrecção semântica, espero que me desculpem por estar penetrando um terreno em que não sou competente, é também, do ponto de vista legal, um completo despropósito, Os direitos não são abstrações, respondeu o ministro da defesa secamente, os direitos merecem-se ou não se merecem, e eles não os mereceram, o resto é conversa fiada.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. P. 62

A trilogia que propomos se encerra com o questionamento da democracia, com o que se conjuga o tripé de suspensão da sociedade no qual o sistema de governo se encontra no ápice e a religião e a política econômica na base:



Essa disposição é predominantemente praticada em toda a sociedade ocidental e tem se caracterizado pelo alto nível de desenvolvimento tecnológico e distorções graves na distribuição de renda e na justiça social. Também é necessário dizer que neste tripé encontra-se apenas o poder institucionalizado, pois não podemos esquecer que o poder econômico-financeiro se encontra nas mãos de poucos conglomerados transnacionais que só tem como objetivo a obtenção de resultado positivo com a valorização de suas ações para os seus acionistas.

Neste mundo complexo, interligado e interdependente, a democracia existe atualmente como o elemento vital para os conglomerados financeiros, pois a democracia permitiu um enfraquecimento do poder político das nações, e possibilitou a

abertura de mercados e economias de forma a restringir o mínimo possível a transferência de capitais.

No *Ensaio sobre a Lucidez* (ESL), José Saramago debruça-se sobre essa democracia para reflexões. Nossa leitura começa pela percepção de um dado novo na poética saramaguiana, que é vital para a leitura desse livro. Em todas as obras anteriores suas personagens buscam um caminho que há de os levar a uma emancipação, a uma lucidez diante do mundo opressor em que vivem e esse sempre foi o trajeto do projeto discursivo saramaguiano, isto é, do indivíduo que alcança a consciência livre e se liberta das armadilhas em que estão aprisionados sejam elas psicológicas, religiosas, econômicas ou políticas. Acontece que no ESL ocorre justamente o contrário. O autor inverte sua lógica discursiva e põe uma sociedade de pessoas surpreendentemente lúcidas diante do mundo, e a partir daí iniciam-se as conjecturas do romance. Conforme já dito em várias entrevistas, José Saramago diz que seu processo criativo inicia-se a partir de uma idéia e que no decorrer do livro novas idéias vão aparecendo, e assim ele vai resolvendo e criando conflitos que em momento nenhum haviam aparecido no projeto original. Sendo assim, vamos manter o mesmo itinerário do autor, ou seja, de ir acompanhando passo a passo cada intriga que o livro vai criando e como elas vão servindo ao autor e ao tema como um rato de laboratório aonde o *manipulador* vai injetando drogas, mudando dietas para ver de que forma esse rato vai se portar. E neste primeiro momento do romance podemos até pensá-lo sob o conceito de tipo ideal, de Max Weber. O “tipo ideal” de Weber refere-se à construção de certos elementos da realidade numa concepção logicamente precisa. Weber percebeu que os cientistas sociais estavam presos a amarras conceituais, como feudalismo, clero, homem político e econômico, etc. e que isso os mantinha afastados da realidade histórica, pois estes conceitos eram controlados e não-ambíguos e que por isso havia uma falha na representação histórica. Os tipos ideais de Weber se formam como conceitos gerais com os quais ele faz sua análise comparativa. Weber entendia que a verdadeira essência da história situa-se, habitualmente, entre esses extremos.

Os tipos ideais de Weber não se encontravam na sociedade, pelo simples fato de não existirem na realidade. Weber percebeu a impossibilidade da totalização da

representação da realidade, e também da sua irrelevância, pois a realidade é cheia de variantes, como o próprio ser humano. A característica principal do tipo ideal é não existir na realidade, mas servir de modelo para a análise de casos concretos, realmente existentes. Os tipos ideais também não eram pura ficção, pois tinham como objetivo coadunar realidades díspares, para formar modelos, que serviriam para sua análise comparativa. A literatura seguiria os conceitos dos tipos ideais com a diferença de que estaria livre para explorar todos os campos do possível e impossível, indo além na subjetividade de construção de um tipo ideal. Sendo assim, as respostas convergem para a aceitação do texto literário como uma práxis da representação do homem contemporâneo.

Seguindo estes preceitos vamos dissecar o romance passo a passo no decorrer de sua intriga. O romance começa numa manhã de domingo chuvosa, quando o presidente de uma seção eleitoral espera pelo eleitorado. O certame vai até as 17:00, já se fazem 16:00 e nenhum eleitor apareceu para exercer seus poderes cívicos. O presidente angustia-se, pensa que a chuva poderia estar impedindo as pessoas de irem à seção. Às 16:30 aparece o primeiro eleitor, e outro e outro, e finalmente começam a vir. Estendem o pleito até as 21:00. O presidente leva a urna para a apuração, ao final da apuração chega-se ao resultado de 73% de votos em branco, um tanto para os partidos de direita, de centro e de esquerda, nesta ordem quantitativa. O primeiro-ministro anula a votação e marca outra para quinze dias. Argumentavam que os fenômenos climáticos atrapalharam o pleito daquela cidade. Quinze dias se passaram e o novo pleito foi feito. Nova apuração e chega-se ao resultado de 85% de votos em branco, um tanto para os partidos de direita, de centro, e de esquerda, nesta ordem quantitativa.

Este é mote principal do livro, uma cidade em massa vota em branco, a perplexidade da situação eleitoral leva o governo constituído a uma série de medidas arbitrárias que mostram como é a cara dessa democracia. Sentindo sua estrutura abalada em seus alicerces, começa por tentar abalar a normalidade da cidade, tentando colocá-la em caos para mostrar a esses cidadãos que o Estado Democrático de Direito é imprescindível à sobrevivência de todos em harmonia. O primeiro ministro inicia a desestabilização com a retirada de todo o corpo institucional da capital, ou seja, o poder

executivo, legislativo, judiciário, as forças armadas e a polícia, ficando apenas a câmara municipal e corpo de bombeiros. Isola a cidade, ninguém poderia sair de lá. Entretanto, esta cidade contaminada pela lucidez não se afeta com a anomia institucional.

A instituição do poder é revisionada por dentro, e notamos que o autor quer deslegitimar o poder inquestionável que este detém. No mundo “democrático” de Saramago teremos um primeiro-ministro disposto a tudo para reconquistar o poder nesta cidade. Primeiramente ele isola a cidade e ninguém pode entrar ou sair. Em um outro momento, para desestabilizar o que o Estado achava ser uma insurreição, ele abandona a cidade com todo seu corpo administrativo, ou seja, o poder executivo, legislativo, judiciário, as forças armadas e a polícia. O Estado deixa a cidade em pleno “Estado de natureza”. No plano do primeiro-ministro, o caos iria desestabilizar a cidade, no entanto, esta não é uma cidade qualquer, nem seus cidadãos. A lucidez espalhou-se como uma epidemia e os homens se contaminaram por uma clareza de idéias, sentidos e percepções jamais vistos. Contrafeito, o primeiro ministro determina que o ministro da defesa faça algo para desestruturar essa normalidade. O mesmo coloca uma bomba numa estação do metrô matando várias pessoas. Junto à imprensa paga, é divulgado que se trata de um atentado dos brancos. No entanto, a população com uma salvadora lucidez compreende que não há revoltosos e nem terroristas entre eles. Fazem uma passeata em silêncio por toda a cidade. Nada mais precisava ser dito, a farsa institucional já se encontrava desmascarada. Quando o Estado já pensa em dar-se por vencido, descobre através do primeiro cego, que uma mulher da cidade não havia cegado naquela epidemia, logo, o Estado tem em suas mãos o bode expiatório. A mulher do médico passará a ser investigada por um delegado designado pelo primeiro-ministro. O delegado descobre que a mulher do médico não tem nada a ver com a brancura dos votos e decide não participar da farsa. Tanto o delegado quanto a mulher do médico são assassinados e o livro termina sem dar soluções às intrigas levantadas, deixando o romance aberto para várias leituras.

Nesse livro que vem dar continuidade aos personagens do *Ensaio sobre a Cegueira*, mantém-se todo ele sem nomes próprios, é atemporal e sem um lugar definido, apesar do descuido proposital do autor falar que a cidade onde ocorre o

fenômeno é Lisboa, para depois dizer que poderia ser qualquer outra cidade. Os votos em branco seriam um reflexo daqueles cidadãos que passaram pela sofrível experiência da epidemia. A cegueira forja cidadãos lúcidos. O autor coloca o Estado Democrático de Direito sendo avaliado por meio de uma eleição por uma população lúcida, coerente e emancipada ideologicamente, e o resultado que temos é a sua desaprovação. O Estado, vendo que sem seus eleitores sua função cai em contradição, utiliza-se de meios espúrios que morrem junto aos seus executores. O romance deixa em aberto qual dos dois lados sairá vitorioso. Saramago é surpreendente ao redimensionar o papel no absurdo, pois se antes os meios para se chegar às instituições se rebelavam, deixando os homens desamparados, agora os meios que a Democracia necessita para se legitimar passam obrigatoriamente pelos homens, via eleição, e eles se rebelam desestruturando a máquina das instituições administrativas do Estado, ou seja, a instituição é atacada por um câncer nos seus próprios meios constitutivos. A instituição é que irá perder os seus mediadores. A barreira entre o homem e as instituições é rompida gradualmente na obra do autor, pois, se em *Todos os Nomes*, os funcionários corrompem as informações das instituições, no *Ensaio sobre a Lucidez* o Estado é desmascarado pela profunda lucidez dos eleitores. Para Saramago deve-se repensar a Democracia e somente ela alcançará seus ideais utópicos quando seus pares obtiveram a lucidez necessária para discernir o certo do errado.

No plano discursivo vemos uma ambiciosa e tentadora idéia de relacionar o *Ensaio sobre a Lucidez (ESL)* com as personagens do *Ensaio sobre a Cegueira (ESC)*, como diz o autor numa entrevista: “... Foi quando a escrita deste novo romance já ia bastante avançada que me ocorreu a possibilidade e o interesse ficcional de estabelecer uma relação com as personagens da *cegueira*” (SARAMAGO, 2004a). O *ESC* é tido por muitos críticos como a obra mais significativa da segunda fase que se inicia com o *Evangelho*, onde alcança a forma definitiva dessa segunda fase, o traço preciso em *ESC*, sendo assim, acaba por ser uma sedução um tanto irresistível para o autor. Vamos analisar a passagem onde o narrador-autor insere essas mudanças de rumo na narrativa que são fundamentais ao romance.

Claro está que um leitor atento aos meandros do relato, um leitor daqueles analíticos que de tudo esperam uma explicação cabal, não deixaria de perguntar se a conversação entre o primeiro-ministro e o presidente da república foi metida aqui à última hora para dar pé à anunciada mudança de rumo, ou se, tendo que suceder porque esse era o seu destino e dela havendo resultados as conseqüências que não tardarão a conhecer-se, o narrador não teria tido outro remédio que por de lado a história que trazia pensada para seguir a nova rota que de repente lhe apareceu traçada na sua carta de navegação. É difícil dar a um tal isto ou aquilo uma resposta capaz de satisfazer totalmente esse leitor. Salvo se o narrador tivesse a insólita franqueza de confessar que nunca esteve muito seguro de como levar a bom termo esta nunca vista história de uma cidade que decidiu votar em branco e que, por conseguinte, a violenta troca de palavras entre o presidente da república e o primeiro-ministro, tão ditosamente terminada, foi para ele como cair à sopa no mel. Doutra maneira não se compreenderia que tivesse abandonado sem mais nem menos o trabalhoso fio da narrativa que vinha desenrolando para se meter em excursões gratuitas não sobre o que não foi, mas poderia ter sido, e sim sobre o que foi, mas poderia não ter sido. Referimo-nos, sem outros rodeios, à carta que o presidente da república recebeu três dias depois de os helicópteros terem feito chover sobre as ruas, praças, parques e avenidas da capital os papéis coloridos em que se explanavam as ilações dos escritores do ministério do interior sobre a mais do que provável conexão entre a trágica cegueira colectiva de há quatro anos e o desvario eleitoral de agora. (SARAMAGO, 2004b: 184-185).

Nesta complexa passagem começamos por observar várias características discursivas do autor. Começa por inverter os papéis do leitor/narrador para expressar uma qualidade própria do narrador, que é a de se apresentar como um narrador analítico que quer dar uma explicação cabal a tudo, ou seja, o leitor que ele está pensando é o próprio narrador-autor. A estratégia funciona em transmutar o narrador-autor para o papel de leitor para criar um efeito de névoa e iludir o leitor de que o narrador-autor está em dúvida quanto ao caminho a seguir na narrativa. Quando diz que: “É difícil dar [...] uma resposta capaz de satisfazer totalmente esse leitor”, ele está querendo dizer que o narrador-autor não encontrou um caminho ficcional adequado e que deve confessar que:

“Salvo se o narrador tivesse a insólita franqueza de confessar que nunca esteve muito seguro de como levar a bom termo esta nunca vista história de uma cidade que decidiu votar em branco”. Aqui temos a franqueza e mesmo a honestidade do autor de deliberadamente iniciar um novo rumo ao romance, mesmo sem saber que fim ia tomar. Neste romance temos o autor fazendo experiências discursivas quanto à gênese narrativa, pois o autor leva ao extremo sua prática de criar intrigas de forma que o romance vai se desenvolvendo, entretanto neste romance específico chegamos ao fim com o clímax da ação narrativa. Ter o fim do livro sem dar solução a nenhuma linha narrativa proposta, deixando o leitor atônito em um belo imbróglio. Assim, para um autor com José Saramago, obsessivo a esmiuçar todas as questões e intrigas da narrativa, através do seu narrador-autor, deixar um romance totalmente aberto a reflexões é um caso a se pensar. O efeito estético de criar no leitor um final impactante e inacabado deixa no leitor a expectativa reflexiva de criar ele mesmo um rumo para aquele trágico final desenhado, obscuro e indefinido. Lembramos que uma outra forte característica do autor, está em fazer do seu leitor um aliado em quebrar regras e questionar as instituições. Sendo assim, o leitor que sempre se achou cúmplice do autor encontra-se abandonado. Cria-se neste romance uma nova relação com a obra, de não apenas receber a obra literária como obra acabada que já lhe vem com todas as soluções para todas as intrigas propostas, e sim para um modelo que requer do leitor um envolvimento criativo de gerar especulações do que pode acontecer a sociedade quando todos se tornarem lúcidos.

É interessante perceber que em toda a poética saramaguiana vemos as personagens construindo sua própria emancipação, seu próprio esclarecimento ao longo do romance. Já nesse romance encontramos uma população de pessoas lúcidas e emancipadas destoando da ótica saramaguiana, isto é, as personagens não precisam buscar a sua emancipação, já estão infectados por ela, quando o autor refaz sua fórmula discursiva ele de certa forma tende a perder a possibilidade de solução, pois se no passado suas personagens buscavam, trilhavam um caminho de esperança, solidariedade e discernimento, agora seu exercito de lúcidos não pode voltar atrás, isto é, não há a possibilidade de se tornarem massa de manobra, facilmente manipulável. Seus lúcidos



então estão fadados a morrer um por um, pois não há vida segura quando somos um tanto consciente. Não atender às aspirações da democracia mesmo que se venha a estar na mais perfeita legalidade, põe a qualquer um como um inimigo do Estado. Seguindo então, a lógica discursiva saramaguiana, o Estado vai usar de todos os meios possíveis, legais, ilegais e obscuros para fazer com que até o último *Lúcido* venha a capitular. Não há possibilidade de esperança neste romance.

Outra relação de poder que está bem clara no romance é a relação entre o Estado e a mídia, o Quarto Poder. Se vivemos em plena sociedade do espetáculo, do simulacro, a mídia com todos os seus braços manipuladores deve ser o instrumento para influenciar (indivíduo, coletividade), conseguindo que se comporte de uma dada maneira, para servir a interesses outros que não os seus próprios, conformes camaleões, sempre dispostos a mudar de cor conforme o ambiente. A lógica empresarial, o jogo de poder, a audiência, que passa a ser a única possibilidade possível, há de se perceber que não se busca mais a verdade nos fatos e sim audiência. Isso inevitavelmente direciona a mídia ao sensacionalismo. Os ideais perdem sua função diante da ambição midiática.

Essa situação ficcional criada por Saramago nos remete a uma sociedade sem saída, sem esperança. A patologia social causada pelo desequilíbrio entre o corpo social e corpo institucional é vista sob um ponto radical, apesar de termos visto na história várias passagens do livro. Como, por exemplo, o uso da mentira e da máquina jornalística para manipular a opinião pública como no caso das armas de destruição em massa que foi o grande motivo para invasão do Iraque, que logo depois se tornou notório a grande quantidade de material falso que foi produzido para vender essa versão. Ou seja, para cumprir o plano neoliberal de expandir as democracias pelos países islâmicos, tudo pode ser utilizado, inclusive a mentira. A violência do Estado, as

grande fome, as grandes misérias e a indiferença quanto às mortes necessárias à consolidação da Democracia é o preço que a sociedade paga pelo *Estado Democrático de Direito*, desta forma, cabe-nos perguntar se o preço é justo. Saramago dá sua resposta, que é a seguinte: somente numa sociedade de pessoas conscientes é que se poderia criar uma Democracia sólida, justa e ética.

## 5 – Conclusão

Francisco: Agora vou lutar contra a pobreza. É a pobreza que deve ser eliminada do mundo. A pobreza não é santa. (Pausa) Tantos séculos para compreender isto. Pobre Francisco. (Para os outros) Algum de vós quer vir comigo? Tomarei o nome de João, que é o meu nome verdadeiro. Se vou para outra vida, outro homem serei. Alguém me acompanha? Clara?

José Saramago, *A Segunda Vida de São Francisco de Assis*. Pág. 222 e 223

Chegamos ao final dessa dissertação que pretendeu mostrar no seu todo uma leitura de algumas estruturas de poder significativas em nossa sociedade, fazendo da obra literária de José Saramago um meio de reflexão e aglutinação de idéias dos mais diferentes pensadores. Sendo assim, a ética moral cristã, a ideologia da “pós-modernidade” e a estrutura política da democracia, que dominam o planeta, formam um conjunto de poder complexo. Essa estrutura de poder legitimou uma classe dominante que aumentou a miséria e a injustiça social, além de forjar homens frágeis, problemáticos, depressivos e solitários.

Para tanto, fizemos uma análise do mundo contemporâneo e percebemos que a revolução dos meios de comunicação possibilitou ao capitalismo aumentar seu domínio sobre a sociedade. Começamos nossa análise através de alguns teóricos da escola de Frankfurt, como Walter Benjamin que observa que o capitalismo se apropria das técnicas cinematográficas e que a sedução pela imagem, é dos meios de comunicação, o mais forte, e assim, o Capital tratou de se aliar a essa nova técnica, que se transformou num instrumento de opressão e destruição. Entretanto, para Benjamin, a técnica, ainda sim, tinha um grande potencial revolucionário e emancipador que se poderia se manifestar na fotografia e no cinema. No entanto, essa postura para Adorno era puramente otimista demais, pois a técnica de reprodução ao visar a produção em série sacrificaria a distinção entre o caráter da própria obra de arte e o do sistema social. Ou seja, essa produção em série cria o que Adorno denomina de “indústria cultural”, que se interessa apenas pelo caráter consumidor ou da força de trabalho dos homens. Com Guy Debord ampliamos a crítica da escola de Frankfurt através da compreensão das mídias com a sociedade. Debord expõe aspectos de nossa sociedade onde a vida real é pobre e fragmentária e os indivíduos acabam por ser obrigados a contemplar e a consumir passivamente as imagens de tudo o que lhes falta em sua existência real. No entanto, para Jean Baudrillard não mais é possível encontrar a realidade, como expõe em sua teoria do simulacro que nega de modo explícito qualquer possibilidade de distinguir o verdadeiro do falso e por isso, a existência de um autêntico que possa ser falsificado não pode ser mais cogitada, porque simplesmente a verdade não mais existe.

Somando a essa complexa reflexão sobre a sociedade, ainda expusemos um panorama histórico e econômico que relata o avanço do neoliberalismo, da tecnologia da microinformática, assim como a re-configuração do poder econômico, que configuraram a perda do poder dos Estados Nacionais de “Welfare” para os grandes conglomerados de empresas transnacionais que passaram a deter um capital maior que o PIB de muitas nações. Assim podemos pensar o fim do século XX e o início do século XXI como uma era que através das novas tecnologias re-configuraram um novo mundo e solicitaram um novo homem. E é a partir desse novo homem que José Saramago irá criar suas personagens. Personagens que têm pela frente uma sociedade onde o agravamento da vida social aumentou de forma surpreendente, onde o desemprego tornou o processo de recessão ainda mais cruel. O homem se viu cada vez mais afastado das políticas sociais: educação, saúde, saneamento básico, estudo urbanístico para as cidades e etc. Ou seja, o homem foi abandonado pelo Estado e só passou a estar nos planos das corporações estratégicas que comandam o mundo quando se torna consumidor efetivo, caso contrário ele não significaria nada.

Diante desse mundo apocalíptico se levanta a literatura de José Saramago. A “intervenção” de José Saramago na sociedade contemporânea passa necessariamente por uma série de particularidades que em seu conjunto irá criar uma obra de grande força contestadora. Nesta dissertação foram levantados quatro significantes recursos literários muito comuns em sua obra que são: o romance histórico, a intertextualidade, a voz narrativa globalizante e o discurso oralizante. Essas características se juntam à mensagem política, ética e à mensagem da possibilidade de um caminho para a emancipação da consciência humana. Por isso, entendemos que a poética saramaguiana tem se caracterizado pela cuidadosa observação das formas de controle das consciências humanas exercidas pelo poder na sociedade contemporânea, onde o escritor combate esses poderes através de uma literatura que deseja um mundo diferente, onde a esperança de uma possível redenção ainda é possível.

Assim, das três obras que analisamos onde características específicas foram discutidas como a ética moral cristã, a globalização e a democracia, entendemos que podemos também compreendê-las como se fossem um só livro que narra a busca de um

redenção autêntica. Para melhor compreendermos essa busca vamos ver o posfácio da peça teatral *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido*, escrito por Graziella Seminara, que narra através das cartas de José Saramago e Azio Corghi, o processo de criação da opereta de Saramago. Nessa obra, Saramago reedita *Don Giovanni* e trás para essa releitura toda a sua poética. O processo de criação de sua opereta consistiu em escrever a peça que depois passaria a Corghi para que ele compusesse a música. Contudo, em um determinado momento, Corghi quis mudar o final da peça que alterava o final de *Don Giovanni*. Nesse instante a resposta de Saramago a Corghi expõe aquilo que é o essencial da poética saramaguiana e que o autor vai defender da seguinte forma:

De acordo com a sua idéia, no fim, Masetto vai escrever no “novo catalogo” o nome de Zerlina. Mas você se esqueceu de que aquilo que chama de “novo catalogo”, isto é, o livro de páginas brancas, foi queimado [...] Tal “auto-de-fé” significa que, para Don Giovanni, vai começar outra vida. Acabaram-se os catálogos com os nomes das mulheres. No lugar de Don Giovanni vai nascer Giovanni, outro homem, que o amor perdoou. É por isso que o “dissoluto” se tornou “absolvido”. Na sua interpretação tudo vai continuar como dantes. Não posso estar de acordo. Decidimos criar um novo Don Giovanni, então uma reedição do Don Giovanni de toda a gente” (SARAMAGO: 2005a, 114).

E assim Graziella Seminara resume de forma eficiente aquilo que José Saramago busca em cada obra sua.

Saramago alude à sua idéia pessoal da “morte” de Don Giovanni, em torno da qual construiu a *pièce*: é uma morte simbólica, que ocorre na profundidade da psique e que dá lugar a um renascimento no sentido da libertação do peso do “mito”. [...] . Transformado tão-só em “Giovanni”, o protagonista liberta-se do ícone sobre o qual construiu a sua própria

identidade, agora pode ser simplesmente ele mesmo e abrir-se a uma autêntica relação de amor. (SARAMAGO: 2005a, 114,115)

Esperamos ter logrado pelo menos parte do que nossa proposta prometia. Caso assim não nos tenha sido possível, que pelo menos tenhamos conseguido sugerir alguns caminhos outros de leitura e compreensão para um conjunto artístico que reputamos como essencialmente belo.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Lúcia Mucznik, Portugal: Bertrand Editora, 1994.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e Teologia: Aproximações*. In: *Literatura de Abril e Outros Estudos*. Silvio Renato Jorge (organizador). Niteroi: EdUFF, 2002.
- BARCELLOS, José Carlos. *Entre Pai e Filho: o cristianismo dilacerado em O Evangelho Segundo Jesus Cristo de José Saramago*. In: *Linha e Entrelinhas – Homenagem a Nelly Novaes Coelho*. Benilde Jusro Caniato e Elisa Guimarães (coordenação e revisão). São Paulo: Editora Casemiro, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *O Paroxista Indiferente; entrevistas com Philippe Petit*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista*. ÉPOCA, Revista. Rio de Janeiro: Editora Globo, 7 de junho 2003.
- \_\_\_\_\_. *Para uma crítica da economia política do signo*. Lisboa: Martins Fontes, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Simulacro e simulação*. São Paulo: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.



- BERRINE, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas II*. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CARREIRA, Shirley. *Entre o ver e o olhar: a recorrência de temas e imagens na obra de José Saramago*. Atas do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 1999.  
[http://www.geocities.com/ail\\_br/entreovereoolhar.html](http://www.geocities.com/ail_br/entreovereoolhar.html)
- \_\_\_\_\_. O não-lugar de escritura: Uma leitura de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago *SINCRONIA - An E-Journal of Culture Studies*- Mexico: Department of Letters University of Guadalajara- Winter 2001.
- COSTA, Lígia Militz da. *Saramago & Platão: cavernas e shoppings*. In: Encontros – Revista do Gabinete Português de Leitura de Pernambuco, nº 18, ano 18. Recife: 2002.
- COSTA, Horacio. *Apontamentos sobre a cidade saramaguiana*. In: Revista do Centro de Estudos Portugueses. . V. 22, n. 30, Jan - Jun 2002. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002.
- \_\_\_\_\_. *José Saramago: O período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- DREIFUSS, René Armand. *A época das perplexidades*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Os Irmãos Karamázovi*, São Paulo: Editora Abril, 1970.

FERRAZ, Salma. *O Quinto Evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago*, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

\_\_\_\_\_. *As faces de deus na obra de um ateu – José Saramago*, Juiz de Fora: UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*, Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 2002.

HOBBSAWM, Eric, *Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Globo, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura – uma teoria do efeito estético, vol.1*. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. *A arte de desmascarar – Um dos principais libelos contra o capitalismo*. São Paulo: Jornal Folha de São Paulo, 17/08/1997.

LARANJEIRAS, Delzi Alves. *Interfaces textuais em “O Evangelho Segundo Jesus Cristo”, de José Saramago*. In: Revista do Centro de Estudos Portugueses. V. 22, n. 30, Jan - Jun 2002. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

MADRUGA, Maria Da Conceição. *A paixão segundo José Saramago – A paixão do verbo e o verbo da Paixão*. Porto: Campo das Letras, 1998.

MEIER, John P. *Um Judeu Marginal – Repensando o Jesus histórico*, Imago Editora LTDA, 1993.

MELO, Hygina Bruzzi de. *A cultura do simulacro: filosofia e modernidade em Jean Baudrillard*. São Paulo: Edições Loyola, 1988.

NEVES, Margarida Braga. *Nexos, temas e obsessões na ficção breve de José Saramago*. In: Colóquio de Letras 151/152 – José Saramago: O ano de 1998 – Janeiro a Junho de 1999. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*, São Paulo: Editora Martin Claret, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Ecce Homo*, São Paulo: Editora Martin Claret, 2001b.

\_\_\_\_\_. *Para Além do Bem e do Mal*, São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

\_\_\_\_\_. *Genealogia da Moral – Uma polêmica*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. *O Evangelho de Saramago: Eternidade versus História*. In: Literatura de Abril e Outros Estudos. Silvio Renato Jorge (organizador). Niteroi: EdUFF, 2002.

\_\_\_\_\_. *De Camões a Saramago, Leituras da pátria portuguesa*. Rio de Janeiro: Book Link, 2004.

PESSOA, Fernando. *Obra Completa em Prosa*, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego – Bernardo Soares*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Poesia – Álvaro de Campos*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Poesia – Alberto Caeiro*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Poesia – Ricardo Reis*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ficções do Interlúdio*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

\_\_\_\_\_. *Os Pensadores - Platão*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

QUEIROZ, Eça de. *Os Maias*, Porto: Lello & Irmão Editores, 1951. 2 volumes.

REIS, Manuel. *Crítica necessária a José Saramago*. Aveiro: Estante Editora, 1992.

SARTRE, Jean Paul. *Situações I*. Lisboa: Publicações Europa - América, 1968.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Lisboa: Editorial Caminho, 1982.

\_\_\_\_\_. *Caderno de apontamento para a “Jangada de Pedra”*. In: Colóquio de Letras 151/152 – José Saramago: O ano de 1998 – Janeiro a Junho de 1999. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

- \_\_\_\_\_. *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista concedida Torquato Sepúlveda*. In: *Jornal Público*. Lisboa: 21/01/1991.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista a Humberto Werneck*. In: *Revista PLAYBOY Brasileira*. São Paulo, Outubro de 1998a.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista a Horácio Costa*. In: *Cult – Revista Brasileira de Literatura – Ano 2 – nº 17*, São Paulo, 1998b.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998c.
- \_\_\_\_\_. *Que Farei Com Este Livro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998d.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Todos os Nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.
- \_\_\_\_\_. *In Nomine Dei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.
- \_\_\_\_\_. *José Saramago chama por Platão*. GUIRARDO, Ciça. *O Estado de São Paulo*. 9 de dezembro de 2000c.  
<http://www.jt.com.br/suplementos/saba/2000/12/09/saba006.html>
- \_\_\_\_\_. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.

- \_\_\_\_\_. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.
- \_\_\_\_\_. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001c.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista a Luis Garcia*. <http://www.literaturas.com/saramagoportugues.htm>, Setembro, 2001d.
- \_\_\_\_\_. *O Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001e.
- \_\_\_\_\_. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001f.
- \_\_\_\_\_. *A Bagagem do Viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.
- \_\_\_\_\_. *O Homem Duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.
- \_\_\_\_\_. *Levantado do Chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002c.
- \_\_\_\_\_. *José Saramago: o amor possível – Entrevista a Juan Arias*. Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Democracia surda e assassina - Entrevista a Daniela Birman*. Rio de Janeiro: Jornal O Globo, 20/03/2004a.
- \_\_\_\_\_. *O Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.
- \_\_\_\_\_. *As Intermittências da Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

SCWARTZ, Adriano. *O Abismo Invertido: Pessoa, Borges e a Inquietude do Romance em O Ano da Morte de Ricardo Reis, de José Saramago*, São Paulo: Editora Globo, 2004.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1991.

SILVA, Tereza Cristina Cerdeira da, 1989. *José Saramago entre a História e a Ficção: Uma saga de Portugueses*, Lisboa: Dom Quixote, 1989.

URRY, John. *sociology beyond Societies. Mobilities dor the twenty-firs century*. London: Routledge, 2000.

VIEIRA, Agripina Carriço. *Da história ao indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago do “O Evangelho segundo Jesus Cristo” a “Todos os Nomes”*. In: Colóquio de Letras 151/152 – José Saramago: O ano de 1998 – Janeiro a Junho de 1999. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.