

UNIVERSIDADE ABERTA



**O ESPAÇO EM SARAMAGO:
DA NEGATIVIDADE À UTOPIA
(EM *A CAVERNA, AS PEQUENAS MEMÓRIAS, ENSAIO
SOBRE A CEGUEIRA, LEVANTADO DO CHÃO E
MEMORIAL DO CONVENTO*)**

Horácio Protásio Marques Ruivo

Doutoramento em Estudos Portugueses

2015

UNIVERSIDADE ABERTA



**O ESPAÇO EM SARAMAGO:
DA NEGATIVIDADE À UTOPIA
(EM *A CAVERNA, AS PEQUENAS MEMÓRIAS, ENSAIO
SOBRE A CEGUEIRA, LEVANTADO DO CHÃO E
MEMORIAL DO CONVENTO*)**

Horácio Protásio Marques Ruivo

Doutoramento em Estudos Portugueses

Tese de doutoramento orientada pelo Professor Doutor Dionísio Vila Maior

2015

Resumo

O presente estudo incide sobre o espaço na obra literária do português José Saramago. Considerada uma categoria intencionalmente privilegiada pelo escritor em muitos dos seus romances, não apenas na dimensão física, mas numa multiplicidade de sentidos emergentes a partir dos diferentes *topoi* apresentados, reconhece-se a existência de uma linha ascensional que reflete a forma evolutiva como vão sendo apresentados os espaços, reais ou sugeridos, em interação com as personagens, implicando nestas um forte crescimento interior.

Vão ser exploradas as dimensões humana e simbólica do espaço. A cada uma destas dimensões é associada, respetivamente, a memória e a violência, ambas consideradas importantes linhas de forças na obra saramaguiana. A memória revela-se como um espaço determinante na formação da consciência individual e coletiva: a memória individual visa recuperar do passado a essência daquilo em que o ser humano se vem a tornar; a memória coletiva surge pela necessidade de resgatar momentos do passado histórico que foram intencionalmente eliminados do discurso canónico. Por seu turno, a violência surge associada a espaços, menos físicos do que simbólicos, e constitui-se como metáfora da sociedade - espaço onde o ser humano é frequentemente desrespeitado na sua condição ou é induzido a um estado de apatia, que o impede de se afirmar e realizar como pessoa.

A partir de cinco romances analisados, procura-se sustentar a tese segundo a qual o espaço, em Saramago, evolui da negatividade para uma dimensão próxima da utopia, surgindo a negatividade refletida na forma como o autor nos apresenta os espaços iniciais, nos quais a movimentação das personagens parece contagiada por uma carga negativa que as condiciona. Contudo, desse espaço emanam forças que fazem germinar nas personagens a consciencialização do caos em que se encontram, e essas forças impelem-nas à busca de um outro espaço, de utopia, onde seja possível (re)viver.

Palavras-chave: espaço, memória, negatividade, utopia

Abstract

The present study focuses on space in the literary works of the Portuguese José Saramago. It being considered an intentionally privileged category by the writer in several of his novels, not only in the physical meaning, but in a multitude of senses emerging from the different *topoi* shown, an ascending line is recognized, reflecting the evolving form of the spaces presented, either real or alluded, in the interaction of the characters, implying in these a strong inner growth.

Both the human and symbolic dimensions of space is to be explored. To each of these dimensions is respectively associated memory and violence, both considered important lines of strength in Saramago's work. Memory is revealed as a determinant space in the formation of both individual and collective conscience: the individual memory seeks to recover from the past the essence of what the human being will become; the collective memory rises through the necessity of capturing moments of the historical past that were intentionally eliminated from canonic speech. In turn, violence appears associated to less physical than symbolic spaces, and presents itself as a societal metaphor – a place where the human being is frequently disrespected in its condition or is lead into a state of apathy preventing him from asserting and fulfilling himself as a person.

From five analyzed novels, an attempt is made to support the thesis, in which space, in Saramago, evolves from negativity into a near utopic dimension; negativity being reflected in the way the author introduces the initial spaces, in which the movement of the characters appears conditioned by a negative load. However, from that place, forces ensue that bring realization of the chaos in which the characters find themselves, driving them to seek another space, a utopic one, where it is possible for them to (re)live.

Keywords: space, memory, negativity, utopia

Résumé

Cette étude se concentre sur l'espace dans l'œuvre littéraire du portugais José Saramago. Considérée une catégorie intentionnellement privilégiée par l'écrivain dans plusieurs de ses romans, non seulement dans la dimension physique, mais dans une multiplicité de significations issues des différents *topoi* présentés, on reconnaît l'existence d'une ligne ascendante qui reflète la façon évolutive comment sont présentés les espaces, réels ou imaginaires, en interaction avec les personnages, ce qui implique chez ceux-ci une forte croissance intérieure.

Les dimensions humaines et symboliques de l'espace seront explorées. Chacune de ces dimensions est associée, respectivement, à la mémoire et à la violence, deux lignes de force importantes dans l'œuvre de Saramago. La mémoire est considérée un domaine clé dans la formation de la conscience individuelle et collective: la mémoire individuelle vise à récupérer du passé l'essence de ce que l'être humain est devenu; la mémoire collective vient de la nécessité de sauver les moments historiques du passé qui ont été supprimés intentionnellement du discours canonique. D'autre part, la violence semble associée à des espaces, moins physiques que symboliques, et est constituée comme une métaphore de la société - l'espace où l'être humain est souvent négligé dans son état ou est amené à un état d'apathie, qui l'empêche de s'affirmer et de se réaliser en tant qu'être humain.

À partir des cinq romans analysés, on cherche à soutenir la thèse selon laquelle l'espace chez Saramago évolue de la négativité à une dimension proche de l'utopie, la négativité étant visible à travers la façon dont l'auteur nous présente les espaces où se déplacent les personnages, qui semblent, eux aussi, infectés par une force négative. Cependant, de ces espaces naissent des forces utiles pour que les personnages prennent conscience du chaos dans lequel ils se trouvent, et ces forces les motivent à la recherche d'un autre espace, d'utopie, où ils pourront (re)vivre.

Mots-clé: l'espace, la mémoire, la négativité, l'utopie.

à Isabel

à Ana Lúcia e à Catarina

ao Rafael

Ao Professor Doutor Dionísio Vila Maior, orientador desta tese, agradeço a forma como soube sensibilizar, incentivar, sugerir caminhos e aceitar pontos de vista. Agradeço ainda, sobremaneira, a confiança que pareceu depositar no meu trabalho.

Índice

Introdução	1
1. José Saramago, os seus espaços e o presente estudo	1
2. Sobre o espaço: revisão da literatura	8
PARTE I	23
A dimensão humana do espaço: o espaço da memória	23
1. <i>As pequenas memórias</i>	33
1.1. O espaço da aldeia	43
1.2. O espaço urbano.....	50
1.3. O espaço e o despertar da consciência	55
1.4. O <i>homo viator</i> e a relação com as memórias.....	61
1.5. Das memórias para outros universos ficcionais.....	71
1.6. Conclusão sobre <i>As pequenas memórias</i>	83
2. <i>Memorial do convento</i>	84
2.1. Um macroespaço - Lisboa.....	94
2.2. Outro macroespaço – Mafra.....	104
2.3. Conclusão sobre o <i>Memorial do convento</i>	109
3. <i>A caverna</i>	113
3.1. Espaços em trânsito	116
3.2. (Des)sacralização do espaço	123
3.3. O Centro e a desumanização	133
3.4. Conclusão sobre <i>A caverna</i>	140
PARTE II	147
A dimensão simbólica do espaço: o espaço da violência	147
1. <i>Ensaio sobre a cegueira</i>	154
1.1. O espaço físico - pretexto para outras dimensões	157
1.2. O manicómio: um não-lugar	165
1.3. O espaço e os comportamentos.....	170
1.4. A perda de identidade	174
1.5. O espaço infernal e o efeito catártico	179

1.6. Recuperação de identidade no espaço íntimo: a casa.....	182
1.7. Rituais na recuperação do espaço	187
1.8. Espaço e tempo: os cronotopos.....	189
1.9. A rua e a extensão do caos	198
1.10. O narrador e os jogos com o espaço: ironia e carnavalização	210
1.11. Conclusão sobre o <i>Ensaio sobre a cegueira</i>	224
2. <i>Levantado do chão</i>	232
2.1. O grande espaço do latifúndio.....	233
2.2. Microespaços	241
2.3. Do espaço físico ao espaço social.....	246
2.4. A metaficção historiográfica	251
2.5. Espaço e sagrado.....	254
2.6. Alentejo, o espaço da errância.....	262
2.7. Espaço e consolidação de uma ideologia	268
2.8. Conclusão sobre <i>Levantado do chão</i>	272
Conclusão.....	275
Bibliografia.....	283
Bibliografia ativa	283
Bibliografia passiva	284

Lista de abreviaturas das obras de José Saramago citadas

(a referência bibliográfica destas obras encontra-se no final, em Bibliografia – bibliografia ativa)

AC (*A caverna*)

AMRR (*O ano da morte de Ricardo Reis*)

BV (*A bagagem do viajante*)

C (*O caderno*)

CL (*Cadernos de Lanzarote*)

DMO (*Deste mundo e do outro*)

ES (*Ensaio sobre a cegueira*)

ESJC (*O evangelho segundo Jesus Cristo*)

HCL (*História do cerco de Lisboa*)

HD (*O homem duplicado*)

MC (*Memorial do convento*)

MPC (*Manual de pintura e caligrafia*)

PM (*As pequenas memórias*)

TN (*Todos os nomes*)

Introdução

1. José Saramago, os seus espaços e o presente estudo

A excelência da obra de José Saramago, cuja confirmação mais emblemática acontece com a atribuição do prémio Nobel da literatura em 2008, torna o seu estudo particularmente motivador, tanto pela diversidade de linhas de força ainda inexploradas que apresenta, como pela elevada pertinência da sua produção no panorama da literatura pós-moderna – duas razões suficientemente fortes ao equacionarmos a utilidade do presente estudo.¹ Contudo, trilhar a obra de um escritor deste nível pode também revelar-se suficientemente arriscado, em consequência, precisamente, do grau de exigência requerido face à complexidade que a mesma evidencia. De facto, não obstante o número considerável de trabalhos de análise crítica empreendidos ao nível da comunidade científica sobre o escritor e a sua obra, a verdade é que o manancial de focos de análise possíveis está longe de se esgotar no que até hoje se tem produzido e chegou ao nosso conhecimento – e isso constitui uma boa fonte de motivação para este estudo.

A genialidade de Saramago enquanto escritor exige, por parte de quem se quer aventurar com segurança através da sua obra, um considerável conhecimento do homem que foi, pois, como ele disse, a sua pessoa está espelhada, sobretudo, naquilo que escreve – ele é o autor e a voz do narrador, daí que não possa nem deva ser dissociado dos sentimentos e da ideologia que perpassam nos seus textos.² Não obstante a convicção do escritor de que é ele próprio que se dirige

¹ Sobre o pós-modernismo em Portugal e, mais particularmente, sobre a forma como alguns romances de Saramago parecem configurar as linhas do pós-modernismo, veja-se a obra de Ana Paula Arnaut (2002), intitulada – *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne – máscaras de Proteu*, referenciada na bibliografia.

² Na obra *José Saramago nas suas palavras* (2010), Fernando Gómez Aguilera dedica um capítulo às abundantes intervenções de Saramago a respeito desta problemática das noções de autor e narrador, manifestando sempre o escritor a sua incompreensão pela diferenciação que os teóricos literários delas estabelecem: “Eu acho que isso a que decidimos chamar «narrador omnisciente» não é senão o autor, que dispõe de uma experiência pessoal, assim como de uma série de mecanismos que servem para exprimir essa voz, e escolhe o adequado, sem premeditação” (Aguilera, 1010: 237-238). Assumindo-se, desta forma, como a voz que fala aos leitores, o mesmo Saramago admite, contudo, que se refugia, enquanto autor, atrás dessa

aos leitores através das suas obras, sabemos que, no plano narratológico, a distinção entre autor e narrador é bem demarcada, não sendo possível estabelecer uma relação direta entre um conceito e o outro: “A definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor, não raro suscetível de ser confundido com aquele, mas realmente dotado de diferente estatuto ontológico e funcional” (Reis e Lopes, 1996: 257). No entanto, na mesma entrada do *Dicionário de narratologia*, estes investigadores referem que “o autor pode projetar sobre ele [o narrador] certas atitudes ideológicas, éticas, culturais, etc., que perfilha” (Reis e Lopes, 1996: 257-258), o que justifica, no nosso entender, a interpretação que é feita sobre o espaço na obra de José Saramago.

Além da relevância do conhecimento possível sobre o homem e o escritor Saramago, exige-se ainda um aprofundado conhecimento da época e do mundo em que viveu – dos seus espaços -, sob pena de escaparem detalhes da maior importância num estudo que se pretenda cientificamente válido, suficientemente aprofundado e inovador. Acresce, para validar o estudo, a necessidade de conhecimento da teoria literária, tão atualizada quanto possível, que torne produtiva a leitura crítica dos textos do escritor.

Conscientes do valor destas premissas, foi tomada a decisão de enveredar pelo presente estudo da obra de José Saramago, um estudo facetado, conforme veremos, na medida em que o seu enfoque incide, fundamentalmente, num aspeto – o espaço -, mas que consideramos rico e potenciador de interessantes conclusões. Tendo sido já objeto de análise circunstancial em artigos de opinião crítica ou tendo tido alguma análise incisiva sobre alguns capítulos de romances do escritor,³ parece-nos que o espaço, em Saramago, merece ser objeto de um estudo com a dimensão e o aprofundamento com que aqui o pretendemos

entidade que tem dificuldade em aceitar, quando precisa de “filtrar o que possa parecer demasiado pessoal” (Aguilera, 2010: 238).

³ Apesar do esforço empreendido no sentido de verificar, pelos meios possíveis, o vasto acervo documental produzido em torno da obra de Saramago, estamos certos que, sobretudo no estrangeiro, alguns trabalhos terão escapado ao nosso conhecimento, não sendo, por isso, possível garantir a inexistência de outros estudos em torno do espaço.

apresentar (não obstante os condicionalismos impostos), englobando um leque de obras considerado abrangente e significativo.

O estudo vai, pois, percorrer o espaço em parte da produção literária do escritor José Saramago, circunscrevendo-se esta análise à tipologia do romance e limitando-a a cinco obras selecionadas. Razões de economia de tempo e de dimensão deste trabalho determinaram a vantagem na concentração em apenas alguns romances, ao invés da dispersão (e consequente superficialidade) de uma análise que espelhasse toda a sua obra, como chegou a ser, inicialmente, ponderado. Para além de muitos romances que, pelas limitações referidas e pelas opções tomadas, não puderam ser contemplados, foram também desprezados os campos da poesia e do teatro, em que Saramago não se revelou tão profícuo, para não falar de outros textos na fronteira do literário, como as crónicas, abundantes – embora a estas, ainda que pontualmente, acabemos por recorrer.

O espaço vai ser objeto de estudo enquanto espaço literário, isto é, numa polissemia de interpretações, das quais o espaço físico é apenas uma e nem sequer a considerada mais relevante, embora seja quase sempre o ponto de partida para os outros espaços explícitos ou aludidos. Destes, merecerão atenção particular o espaço da memória e o espaço da violência, para além de um espaço de utopia, que, não sendo nomeado, acreditamos existir na mente do escritor, pelas referências implícitas que nos foi deixando, conforme será comprovado ao longo deste estudo.

Vários foram os fatores determinantes desta escolha temática de análise do espaço. No topo deles encontra-se a importância que consideramos que esta categoria tem para o autor, pela forma como, na globalidade da sua obra, é capaz de o colocar, juntamente com as personagens, acima de outros parâmetros do discurso narrativo. Releva a forma como o reproduz fisicamente do mundo exterior, mas também o modo como é igualmente capaz de o recriar ou inventar – sempre em dimensões que ultrapassam o *topos*, mergulhando no interior individual das personagens, abarcando o coletivo social ou penetrando em mundos imaginários e simbólicos.

O espaço físico é, por norma e por necessidade de situação da ação, o primeiro que Saramago nos apresenta, sendo também dele que partimos para esta análise. Não omitimos que, pela relação de proximidade geográfica e afetiva que temos com um desses espaços físicos que foi marcante para o escritor, adveio muito do interesse com que, desde sempre (mesmo quando a leitura das suas obras era feita em contexto de lazer e de forma passiva), fomos valorizando o espaço – e que terá implicado a nossa escolha temática para este estudo. Referimo-nos, em concreto, ao espaço da ruralidade ribatejana, que deixa marcas profundas na infância de Saramago e que ele considera persistirem para todo o sempre na sua vida adulta, incluindo na de escritor, determinando muito da pessoa em que se tornou e condicionando a criação de outros espaços e de muitas personagens da sua prolífera obra. De facto, é importante conhecer de perto o sabor do campo – o saber do campo – para, a partir desse espaço privilegiado, compreender os outros que dele derivam e que, sendo substancialmente mais importantes na obra saramaguiana, têm, na experiência vivida no espaço rural, a sua mais forte génese.⁴

Mas outros espaços físicos, para além do campo e da aldeia, marcam a vida do escritor. Dentre eles, Lisboa foi o mais habitado e é, porventura, o que mais projeção encontra na sua obra em geral – e, concretamente, também nalguns dos romances que aqui vão ser analisados. Em Lisboa, Saramago cresce, estuda e trabalha. Nessa cidade de ontem, como na de hoje, pode ser lida uma boa parte das mentalidades do arquétipo do ser português, que Saramago apresenta ou representa, recorrendo à caracterização do espaço social, de forma crítica, com um sentido pedagógico de que a sua postura não abdica nunca, visando a tomada de consciência de cada pessoa de si própria e do seu mundo, com vista à recriação de um impreterível espaço de devir mais socialmente aceitável e, por conseguinte, mais humano.

⁴ Este sentimento telúrico que Saramago apresenta relativamente ao espaço rural onde nasceu e o conhecimento que detemos desse espaço (físico e social), que nos permite, talvez, ter uma compreensão privilegiada daquilo que o escritor descreve e narra, não terão sido alheios, juntamente com os fatores já enunciados, à escolha, para este estudo, de duas obras em que as dificuldades da vida no campo merecem particular relevo: *As pequenas memórias* e *Levantado do chão*.

A análise do espaço orienta-se para a confirmação da tese que o título deste estudo procura sintetizar: “O espaço em Saramago: da negatividade à utopia”. Com efeito, é nossa convicção (e cremos ter reunido condições para o demonstrar) que a escolha do espaço físico em cada romance é intencionalmente feita com o sentido de mergulhar os leitores num espaço relacionável com o seu mundo de vivências, com o qual, portanto, cada um se identifica, sem esforço. Dessa espécie de osmose estabelecida entre o leitor e o texto, resulta uma progressiva consciencialização da realidade em que se vive, cuja matiz é de tonalidades sombrias, e o despertar da vontade de mudança para o hipotético espaço futuro, que não é paradisíaco, mas de uma dimensão necessariamente diferente daquela em que se encontra, e que será possível de alcançar se o homem concentrar mais do seu esforço na atenção a si e ao próximo do que nos prazeres imediatos com que a sociedade pós-moderna o alicia e cega.

Quanto à estrutura, este trabalho surge organizado da seguinte forma: depois da parte introdutória que aqui vamos desenvolvendo, são organizadas duas partes de análise dos romances selecionados, que constituem o corpo do trabalho propriamente dito e às quais foi dada particular relevância; após esse percurso analítico, será apresentada a conclusão final.

Na introdução, para além da justificação da opção pelo objeto de estudo, vai ainda ser feita uma sinopse da principal literatura consultada para fundamentação teórica da interpretação do texto de Saramago. Ainda que, no início de cada uma das duas partes principais do trabalho, volte a haver recurso à literatura revista e que mais diretamente se relaciona com as linhas de força de cada uma dessas partes específicas, entendeu-se que, na globalidade, em matéria de espaço, as principais referências consultadas deveriam anteceder o estudo propriamente dito, razão pela qual são apresentadas nesta parte introdutória.

Tendo em conta a impossibilidade de sintetizar toda a literatura consultada, a nossa atenção recai sobre as obras que apresentam o espaço como objeto privilegiado de análise e reflexão, pois é a partir delas que se torna possível sustentar um estudo do espaço na obra saramaguiana bastante mais abrangente e aprofundado do que até ao momento tem sido feito - estudo esse conducente

ao objetivo final de confirmação da tese sobre a evolução do espaço da negatividade para a utopia.

O corpo do trabalho surge subdividido em duas partes. Na primeira, onde são analisadas três obras (*As pequenas memórias*, *Memorial do convento* e *A caverna*), a orientação vai no sentido da valorização da dimensão humana do espaço associado à memória. Na segunda parte, em torno dos romances *Levantado do chão* e *Ensaio sobre a cegueira*, é privilegiada a dimensão simbólica do espaço associado à violência.

Reconhecemos que a seleção do *corpus* para este estudo não foi tarefa fácil, tendo em conta a vasta produção romanesca do autor e as múltiplas abordagens possíveis em torno do conceito de espaço. Efetivamente, sendo o espaço “uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes categorias, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam” (Reis e Lopes, 1996: 135),⁵ ele está presente em todos os romances, pelo que o critério para a seleção do *corpus* a analisar teve de assentar noutros pressupostos, que não fossem apenas os da componente física, que encontramos, quase sempre, em primeira instância, pois é esse espaço físico que serve de cenário à movimentação das personagens e à construção da ação. Tornou-se necessário associar a essa dimensão topográfica alguns critérios de triagem, entre eles a confirmação da existência de um espaço social e de um espaço psicológico, que, no conjunto, garantissem, de forma mais eficiente, a confirmação da tese aqui pretendida.

A opção pelo *corpus* apresentado, com toda a subjetividade que a mesma comporta, resultou, ainda, dos dois eixos a que já fizemos referência e em torno dos quais subdividimos o estudo. Terá sido este o fator decisivo na escolha dos cinco romances, porquanto cremos evidenciarem, de forma mais acentuada, tanto a capacidade da memória na construção do homem e na reconstrução do mundo, como a violência que o poder instituído inculca sobre o homem e a sociedade dos

⁵ Neste trabalho, as referências bibliográficas que identificam as citações são apresentadas da seguinte forma: (Autor, data: página).

nossos tempos. Ana Paula Arnaut (2008) refere as preocupações temáticas do escritor, que nos parecem, igualmente, bem ilustradas nos romances em apreço:

[...] o ateísmo bastas vezes confesso, ou o repensar do papel da igreja e da religião na sociedade; o enorme empenhamento ideológico traduzido na adoção do ponto de vista dos mais fracos e desfavorecidos ou na incisiva denúncia e crítica de desumanidade de índole e de jaez diversos; o papel de primordial importância concedido à mulher [...]

(Arnaut, 2008: 21)

Cada romance é objeto de análise numa secção autónoma dentro de uma das partes do estudo, dele se fazendo uma abordagem que nem sempre é linear com o desenvolvimento diacrónico da ação, uma vez que a análise é orientada pelos tópicos julgados pertinentes para a confirmação da nossa tese. Isso faz com que, com alguma frequência, sejam percorridos os mesmos espaços do romance, sem que isso pretenda representar uma repetição de conteúdo: o objetivo é sempre conseguir o enfoque sobre aspetos ainda não explorados anteriormente.

Depois de analisado cada romance, surge uma conclusão parcelar, que dá conta da forma como o estudo do romance em questão contribui para a economia do trabalho final, no sentido da sustentação da tese a confirmar.

Nas citações apresentadas no corpo do trabalho, as quais procuramos usar com razoabilidade, foi opção metodológica privilegiar um maior recurso ao texto de Saramago relativamente a textos da teoria literária. Tal deve-se ao facto de a escolha das citações do escritor refletirem a pertinência para comprovar a tese. A teoria literária foi, frequentemente, colhida após a leitura na globalidade das obras, tornando-se impossível a sua transcrição em excertos que deem conta do sentido geral transmitido.

A terminar, surge a conclusão final, na qual cremos certificar a importância do espaço na obra de José Saramago e provar a sua evolução simbólica, pois, inicialmente, é-nos apresentado um espaço com forças predominantemente negativas, mas é nele que as personagens, depois de um processo de tomada de consciência que vão construindo à medida que a ação vai evoluindo, procuram rumar até um outro espaço, potenciado por valores éticos e humanos. Esse

espaço é utópico, entendido assim na medida em que não surge explicitado, mas decorre da necessidade sentida pelas personagens (pelo próprio autor e pelos seus leitores, por extensão) de virem a mudar o seu sentido de vida.

2. Sobre o espaço: revisão da literatura

A teoria literária considerada clássica, particularmente a que se refere à narrativa e às suas categorias, não foi dispensada neste trabalho. Michel Butor, Milan Kundera, Georg Lukács, Bakhtin ou Paul Ricoeur, com os seus importantes contributos para a análise do romance, designadamente os fornecidos pelas respetivas obras mencionadas na bibliografia passiva, estão sempre presentes em cada momento deste estudo. Pareceu-nos dispensável desenvolver aqui as suas teorias, não apenas por uma questão de economia de texto, mas sobretudo porque descobrimos um conjunto significativo de trabalhos em torno da análise do espaço, que priorizamos nesta breve apresentação e retomaremos, sempre que considerarmos pertinente, ao longo do trabalho.

Considerar o espaço como um instrumento de análise para a alma humana é o que Gaston Bachelard (2012) diz estar na base do seu trabalho *La poétique de l'espace*, por onde começamos este percurso através da literatura produzida em torno do espaço, que consideramos de extrema utilidade para este estudo. Defende o autor que os estudos sobre o espaço devem ser multi e interdisciplinares, englobando literatura, filosofia e psicologia, pois só dessa forma se pode entender o espaço e chegar a uma fenomenologia da imaginação, tentando compreender as imagens recorrentes a partir de diferentes espaços comuns na literatura. São vários os espaços analisados por Bachelard, mas na mira do que parecia vir a ser útil para o estudo do espaço em Saramago, concentramo-nos no capítulo "*La maison. De la cave au grenier. Le sens de la hutte*" (Bachelard, 2012: 23),⁶ que versa sobre a simbologia de um espaço íntimo

⁶ As citações em língua estrangeira surgem traduzidas para português, seguindo uma opção constante do documento da Universidade Aberta "Normas de apresentação das dissertações (mestrado) e das teses (doutoramento) na Uab" (Departamento de Humanidades, 2014). Tradução livre do autor desta primeira citação: "A casa. Da cave ao sótão. O sentido da cabana". (Bachelard, 2012: 23)

da vivência humana e dos sentimentos e lembranças por ele desencadeados. A casa é, para Bachelard, um verdadeiro cosmos, o nosso primeiro universo. Nela o homem se abriga, sonha ou experimenta a solidão. A casa é metáfora da família, cofre das memórias da infância que a tornam contínua.

Na reflexão sobre a poética do espaço da casa, Bachelard apresenta ainda as noções de verticalidade e de centralidade. A verticalidade leva-nos ao sótão ou à cave. O sótão está mais perto das nuvens e gera imagens mais claras, associadas à lucidez; a cave é a parte irracional da casa, pois lá é escuro quase o tempo todo – é o lugar dos mortos.

Os romances de Saramago analisados neste estudo confirmarão estas reflexões de Bachelard, mais especificamente a questão do espaço íntimo da casa em *Ensaio sobre a cegueira* (onde também será analisada a noção de verticalidade) e *Levantado do chão*.

De Maurice Blanchot (1955), selecionamos a obra *L'espace littéraire*. Tratando-se de um clássico no que se reporta ao estudo do espaço literário, a nossa opção visa verificar até que ponto se torna possível confirmar, no conjunto da obra de José Saramago selecionada para análise neste estudo, a presença de aspetos estruturantes associados aos sentidos e aos silêncios dentro do romance, muito particularmente na linha da interpretação do crítico, cujo pensamento está muito marcado pela negatividade e pela morte, na continuidade (ainda que com uma orientação particular) do pensamento de dois importantes antecessores, Hegel e Heidegger, e num diálogo com a filosofia de Nietzsche.

A questão da negatividade e da morte havia já sido analisada por Hegel, que sustentava a ideia da totalização como o expoente máximo do poder da negatividade. Através de um processo dialético, o ser humano seria conduzido a um ponto culminante, em que o estágio de conhecimento seria absoluto, homogêneo e universal, e em que o homem dominaria a natureza. Para o filósofo, a morte, que funciona como estímulo positivo para impulsionar as ações do homem, é o desenlace perfeito do poder da negatividade, ideia contrária à expressa pela doutrina cristã, segundo a qual o sofrimento e a morte representam

uma condição necessária à redenção do ser humano, que se operará numa outra dimensão espacial.

Blanchot, contudo, apresenta, a este respeito, uma visão diferente de Hegel, na medida em que considera que o ser humano não aceita a ideia da morte, recusando-a e desviando-se dela. Só que acaba por a representar sempre, precariamente – tal como lhe é possível através da linguagem –, sendo a literatura um espaço onde se encontra expressa essa noção negativa. Socorremo-nos da globalidade de *L'espace littéraire*, mas focar-nos-emos, essencialmente, sobre o IV capítulo da obra, intitulado “*L'oeuvre et l'espace de la mort*” (Blanchot, 1955: 103),⁷ por ser aquele que nos pareceu fornecer mais matéria passível de ser transposta para o romance saramaguiano.

Parte da obra de Maurice Blanchot, e, mais especificamente, *L'espace littéraire*, enquadra-se no que atualmente é designado de pós-estruturalismo, conceito cujo ponto central da abordagem é o desenvolvimento de um pensamento voltado para o texto e para a análise da palavra, pelo que o texto fica livre para uma pluralidade de sentidos, ou seja, o texto literário é encarado não como uma harmonia de palavras que desencadearia uma verdade sobre o mundo, mas como um espaço onde a palavra é um risco, criando ambiguidade e desarmonia, e também versatilidade e polivalência. Partem os pós-estruturalistas da noção de que entre a palavra e o suposto significado se cria um fosso e, assim, a palavra não diz o mundo e as coisas. Esse fosso ou abismo entre a palavra e o seu referente permite que a palavra literária possa ser sempre interpretada e reinterpretada, desconstruída e reconstruída, gerando uma pluralidade de sentidos. Dessa forma, segundo Blanchot, a literatura é plural, uma vez que abdica das verdades previamente estabelecidas no meio social e cria o seu próprio espaço de ambiguidade. Ela não é, como o pretenderam as correntes realistas e neorrealistas, um decalque, um reflexo ou um meio de expressão do

⁷ Tradução livre do autor: “A obra e o espaço da morte” (Blanchot, 1955: 103). Maurice Blanchot trata ainda da questão da negatividade e da morte noutras obras, designadamente em *La Part du feu* (1949), no capítulo “*La littérature et le droit à la mort*”, que constitui um dos seus primeiros ensaios sobre esta matéria. Tradução livre do autor: “A literatura e o direito à morte”.

mundo; ela é, essencialmente, arte, que não serve para algo objetivo, mas que vale pela sua própria existência.

*[...] l'oeuvre – l'oeuvre d'art, l'oeuvre littéraire – n'est ni achevée ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela: qu'elle est – et rien de plus. En dehors de cela, elle n'est rien. Qui veut lui faire exprimer davantage, ne trouve rien, trouve qu'elle n'exprime rien. Celui qui vit dans la dépendance de l'oeuvre, soit pour écrire, soit pour la lire, appartient à la solitude de ce qui n'exprime que le mot être : mot que le langage abrite en le dissimulant ou fait apparaître en disparaissant dans le vide silencieux de l'oeuvre.*⁸

(Blanchot, 1955 : 14-15)

Na literatura, não vamos encontrar, segundo Blanchot, nem um decalque da realidade exterior, nem tão-pouco um reflexo do seu autor. Este tem de abandonar os preceitos apreendidos no mundo social para que seja capaz de fazer a sua entrada no espaço do texto literário, onde imperam regras estabelecidas pelo princípio em que assenta a teoria de Blanchot: a ambiguidade. Diz o crítico que a arte literária é ambígua e isso significa que nenhuma das suas exigências pode excluir a exigência oposta, mas que, pelo contrário, quanto mais elas se opõem, mais se atraem. A palavra, com todo o seu poder e a sua ambiguidade, aparece dicotomicamente expressa de palavra bruta e palavra essencial. Palavra bruta é aquela cujo sentido é denotativo, em que o significante e o significado estão interligados e que serve para a comunicação diária; é um elemento útil, pois serve para representar as coisas aos homens, ainda que, ao representar as coisas do mundo, ela substitua esses referentes, numa espécie de usurpação, como se não houvesse diferença entre aquilo que representa e o que ela própria é. Opõe-se-lhe a palavra essencial, própria do espaço literário, a qual não se reporta a nenhum referente ou ao mundo real; esta palavra é performativa, na medida em que o que ela diz não é o que pode ser percebido no momento, mas o que pode ser entrevisto à medida que a vamos acompanhando.

⁸ Tradução livre do autor : “a obra – a obra de arte, a obra literária – não está nem acabada nem inacabada: ela existe. O que ela diz é exclusivamente isso : que ela existe – e nada mais. Fora isso, não é nada. Quem quiser que ela exprima mais, não encontra nada para além do facto de que ela não exprime nada. Aquele que vive na dependência da sua obra, seja para escrever, seja para a ler, pertence à solidão do que só exprime a palavra ser: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou fazendo-a aparecer desaparecendo no vazio silencioso da obra”. (Blanchot, 1955 : 14-15)

Para Blanchot, a palavra literária não representa o mundo, não pressupõe um sentido objetivo e, por consequência, não existe intenção nem verdade no texto literário. O escritor deve, ele próprio, tender para uma perda gradativa da sua persona formada no espaço de conforto da sua realidade humana, para se revestir de características tão fictícias como as de que se revestem as suas personagens, transformando-se não em senhor mas em escravo das palavras.

*L'écrivain semble maître de sa plume, il peut devenir capable d'une grande maîtrise sur les mots, sur ce qu'il désire leur faire exprimer. Mais cette maîtrise réussit seulement à le mettre, à le maintenir en contact avec la passivité foncière où le mot, n'étant plus que son apparence et l'ombre d'un mot, ne peut jamais être maîtrisé ni même saisi, reste l'insaisissable, l'indésaisissable, le moment indéci de la fascination.*⁹

(Blanchot, 1955 : 19)

Continuando a extrair ideias de *L'espace littéraire* e a sintetizar as que entendemos serem mais relevantes para a economia deste estudo sobre o espaço em Saramago, vemos que Blanchot afirma existir uma separação entre o ser social e o escritor, visto que não é o homem social quem escreve o texto literário, mas uma entidade que é em tudo semelhante às personagens, já que é uma entidade fictícia – e, nessa medida, associada ao engano e à mentira. No uso que faz da palavra, o escritor fica absorvido no universo ficcional e são as palavras que passam a tomar conta de si. Não só o eu do escritor fica separado do texto que escreve, como a própria literatura deverá ser interpretada a partir dela mesma, não se devendo usar para o efeito o caráter mediador do mundo, mas apenas o texto literário, sem recurso a qualquer outra estratégia que lhe seja exterior; afasta, pois, alguns procedimentos de análise literária que interpretam o texto à luz de teorias, daí resultando interpretações que são válidas para aquela corrente literária específica e não para outra que tivesse sido selecionada.

⁹ Tradução livre do autor: “O escritor parece dono da sua pena, ele pode tornar-se capaz de um grande domínio das palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas este domínio permite só pô-lo, mantê-lo em contacto com a passividade em que a palavra, não sendo mais que a sua aparência e sombra de outra palavra e, nunca podendo ser dominada nem mesmo apreendida, permanece indefinida, ‘mais-que-indefinida’, no momento indeciso do fascínio”. (Blanchot, 1955 : 19)

O estudo da obra de Blanchot começou por parecer pouco produtivo para o fim pretendido neste trabalho sobre Saramago, dada a insistência na separação do autor relativamente ao texto, que em Saramago não parece sustentável, com base nas frequentes afirmações do próprio, que diz dar uma verdadeira imagem de si nos seus textos. Mas Blanchot acabou por se revelar de extrema importância para este estudo, por permitir olhar para o espaço literário de uma forma inovadora, fazendo realçar que a arte e a literatura existem e isso obriga o homem a, através delas, experimentar a solidão e a morte. O espaço literário comporta, pois, segundo o crítico, todos os espaços onde se desenvolvem todas as ações, reais ou mentais, que devem ser sempre interpretadas com sentido artístico, mas que têm a virtualidade de não deixar indiferente o homem que se confronta com essa arte, levando-o a uma introspeção e a uma maior consciencialização de si.

Relacionando com o estudo de Saramago aqui realizado, encontramos esse poder de descida às profundezas, ao caos humano, proporcionado pelo escritor com vista a uma conseqüente elevação do homem, conforme se lê nas palavras de Blanchot, “*toujours mort en Euridyce, afin d’être vivant en Orphée*” (Blanchot, 1955: 324).¹⁰ *A caverna, Ensaio sobre a cegueira e Levantado do chão* refletem bem esta noção de morte simbólica e regeneração do ser humano.

A obra *Lire l’espace* (1996), editada por Jean-Jacques Wunenberger e Jacques Poirier, apresenta um vasto conjunto de contributos de especialistas de diferentes áreas sobre a questão do espaço, observando a história, a escrita e o sentido que ao mesmo se tem conferido. Foi, sobretudo, o sentido do espaço que se nos revelou fundamental, por permitir o confronto com a pluralidade de abordagens possíveis a esta categoria do espaço em Saramago. A análise sobre a forma como, ao longo dos tempos, tanto na área da filosofia como na da literatura, a questão do espaço tem sido abordada permite enriquecer a perspetiva com que se pode olhar para uma categoria tão ampla e tão rica de significados, cada vez mais explorados nas vertentes cosmológica, física ou geográfica.

¹⁰ Tradução livre do autor: “sempre morto em Eurídice, a fim de ficar vivo em Orfeu”. (Blanchot, 1955: 324)

[...] il faut aller plus loin et nous demander si les problèmes de l'espace ne nécessitent pas une réforme intellectuelle, méthodologique et épistémologique plus profonde encore. Pourquoi, en effet, ne pas enrichir les approches de l'espace en rendant complémentaires le quantitatif et le qualitatif, le concept et l'image, le descriptif et le fictionnel, le pensé et le vécu, le démonstratif et l'intuitif, le logique et l'esthétique, etc. Et, pourquoi ne pas établir des convergences, des interactions, des dialogues, entre ces différents savoirs ?¹¹

(Wunenberger & Poirier, 1996: 5)

Procurando responder a este desafio, os autores vão apresentar estudos específicos sobre espaço em diferentes áreas, agrupados em torno de três linhas de força: a história, a escrita e o sentido. Privilegiamos, para este nosso estudo, as que se reportam à escrita e ao sentido, não obstante ser importante também referir que a visão imaginária que, ao longo da história, foi dada à topografia do outro mundo vai encontrar paralelismo com a utopia do espaço que exploramos em Saramago. Refira-se, a este propósito, que, conforme podemos ver em *Lire l'espace*, independentemente da confissão, os ascetas retiram-se sempre dos espaços comuns do mundo para um espaço isolado para se encontrarem nas fronteiras desse outro mundo desejado, que congrega em si um enorme potencial simbólico, traduzido na possibilidade de proporcionar uma elevação espiritual e mística e de ultrapassar, de certa forma, a simples condição humana. Nas construções e nos rituais, o movimento ascendente é apropriado para exprimir esse dinamismo do espírito que se aproxima de Deus. Por isso, o reino da perfeição surge sempre numa posição espacial elevada em relação ao mundo das trevas: “*L’opposition du royaume du ciel et du royaume des ténèbres par une différence de l’organisation spatiale se poursuivent en profondeur*” (Wunenberger & Poirier, 1996: 16),¹² tal como veremos que acontece em Saramago na recusa de

¹¹ Tradução livre do autor: “É preciso ir mais longe e questionarmo-nos se os problemas do espaço não necessitam de uma reforma intelectual, metodológica e epistemológica ainda mais profunda. Com efeito, porque não enriquecer as abordagens do espaço tornando complementares o quantitativo e o qualitativo, o conceito e a imagem, o descritivo e o ficcional, o pensado e o vivido, o demonstrativo e o intuitivo, o lógico e o estético, etc. E porque não estabelecer convergências, interações, diálogos, entre estes diferentes saberes?” (Wunenberger & Poirier, 1996: 5)

¹² Texto de Yolande de Pontfarcy, intitulado: “*L’autre monde dans les visions irlandaises*”. Tradução livre do autor: “A oposição do reino do céu e do reino das trevas, por uma diferença de organização espacial, perseguem-se em profundidade”.

uma sociedade como a que conhece e na busca de uma outra que tenda à valorização da dimensão humana.

Um outro aspeto que consideramos importante nesta obra, ainda ligado à dimensão da história, tem a ver com o facto de ser estabelecida uma relação entre o espaço urbano e os comportamentos sociais. A análise enfatiza as diferentes formas como o mesmo espaço, no caso a cidade de Paris, surge descrito em diferentes épocas e sob diferentes correntes literárias, servindo os propósitos do autor. Para o naturalista Émile Zola, por exemplo, a cidade vai ser apresentada como um espaço de contrastes entre os bairros ricos e os bairros miseráveis, tecendo-se as críticas sociais desejadas.

Não pudemos dispensar esta análise, porquanto, no caso de Saramago, também será provado que o espaço da cidade, condensado intencionalmente na espécie de centro comercial¹³ de *A Caverna*, vai servir para apontar um conjunto de críticas à organização social, económica e humana dos nossos dias.

Mas, como dissemos, em *Lire l'espace*, são os capítulos dedicados à escrita e ao sentido que mais se revelaram importantes, pela diversidade de focos de atenção dados à questão do espaço e que serão por nós recuperados no estudo do espaço em Saramago. Uma dessas atenções centra-se, também, na questão da habitação, que vai muito para além do espaço físico onde nos instalamos para viver. Dizem os autores que “[...] *seule l'espèce humaine habite. Les autres se mottent, se terrent, se perchent, se juchent, gîtent ou nichent*” (Wunenberger & Poirier, 1996: 133),¹⁴ donde decorre que a habitação comporta em si uma carga emocional e um mundo imaginário próprios do ser humano, que estão muito para além das quatro paredes da casa. Mas a reflexão vai muito para além da questão da casa, uma vez que o espaço que cada um habita começa pelo seu próprio nome: “*Le premier de ces espaces est mon propre nom; nous habitons d'abord un*

¹³ No romance, surge sempre a designação de “Centro”, que mantemos muitas vezes, alternando, aleatoriamente, com a de centro comercial, por nos parecer esta última mais ilustradora do espaço referido.

¹⁴ Texto de Luc Bureau, intitulado: “*Habiter: question d'adresse*”. Tradução livre do autor: “[...] só a espécie humana habita. As outras furam, enterram-se, empoleiram-se, pousam nos ramos, enfiam-se na toca ou abrigam-se”. (Wunenberger & Poirier, 1996: 133)

nom, ou un nom nous habite. Même si le mien n'est pas des plus opulents, il enferme et individualise un espace pour moi incomparable" (Wunenberger & Poirier, 1996: 134).¹⁵ Conhecedores da importância do ato de nomear para José Saramago, bem como do significado e da carga afetiva ligada aos nomes e apelidos, que vamos encontrar em algumas obras do escritor, para além da reflexão sobre os lugares e os não lugares que a seguir encontramos nesta mesma obra, consideramos de toda a pertinência incluí-la nesta revisão da literatura. De facto, a reflexão feita em torno da questão de habitar um lugar, sendo que esse lugar comporta vários espaços em simultâneo, torna-se útil para a análise das questões da errância a que dedicamos a nossa atenção em Saramago. Habita-se uma casa; essa casa fica numa rua, numa localidade, num país e num continente, mas quando se é questionado sobre onde se mora, a resposta será adaptada em função do contexto, valorizando, contudo, sempre, a relação de afetividade que se estabeleceu com o espaço referido. Diferente é a questão de outros lugares onde também se habita, mas que nunca são mencionados como habitação, pois com eles não foi estabelecido o laço de afetividade que os faz sair da dimensão de não-lugar para lugar, usando a terminologia de Marc Augé (2003), sobre a qual também nos deteremos adiante.

*L'homme habite lorsque les obligations liées aux seules exigences du travail quotidien se dissipent. De là, l'usine, le bureau, l'école, les établissements de commerce ne peuvent être pour lui des lieux d'habitation. Cela signifie également l'exclusion des lieux qui nous seraient imposés en quelque sorte par des forces extérieures.*¹⁶

(Wunenberger & Poirier, 1996: 136)

De acordo com o autor, todas as palavras da língua têm alguma coisa a ver com a habitação do homem, pelo que habitar é uma palavra suprema que contém em si todas as outras palavras. A habitação testemunha a liberdade humana e os

¹⁵ Tradução livre do autor: "O primeiro desses espaços é o próprio nome; nós habitamos, em primeiro lugar, um nome, ou um nome habita em nós. Mesmo que não seja um dos mais opulentos, ele encerra e individualiza um espaço para mim incomparável". (Wunenberger & Poirier, 1996: 134)

¹⁶ Tradução livre do autor : "O homem habita quando as obrigações ligadas às únicas exigências do trabalho quotidiano se dissipam. Donde, a fábrica, o escritório, a escola, os estabelecimentos de comércio não podem ser para ele locais de habitação. Isso significa igualmente a exclusão dos lugares que nos sejam impostos por forças exteriores." (Wunenberger & Poirier, 1996: 136)

arquétipos que governam a nossa representação do espaço, do tempo e do movimento procedem da consciência que temos dessa habitação.

Quase em todos os romances selecionados para este estudo é possível confirmar estas questões do lugar e do não-lugar, a simbologia do habitar e a carga afetiva associada ao nome ou ao apelido, objetos de reflexão por parte de Wunenberger e Poirier (1996).

Uma outra análise importante do espaço em *Lire l'espace* surge num artigo de Michel Collot, intitulado “*Voir et dire*”,¹⁷ no qual, para além da intuição romântica na associação entre espaço e estado de alma, se mostra de que forma o espaço e a homem se fundem, pois só há um espaço, dentro do qual se encontra o mundo e o ser. A dimensão do espaço é igual à dimensão do olhar que o homem sobre ele tem, o qual olhar se encontra sempre comprometido. Esta noção de espaço abarca o conhecimento que se tem da vida e do mundo, o que a projeta para dimensões que ultrapassam o *topos* e são de enorme utilidade para o estudo que aqui realizamos.

Ainda num outro artigo da mesma obra,¹⁸ é sublinhada a espacialidade como uma característica intrínseca ao género narrativo, uma vez que, mesmo no mundo da ficção, é necessário que seja mencionado ou subentendido um espaço em que decorrem as ações relatadas, mais próximo ou mais afastado do espaço real do mundo, conforme o tipo de ação narrado. Parecendo uma verdade por demais evidente, a reflexão torna-se mais profunda quando mostra a subdivisão entre espaço humanizado e espaço não humanizado, que acaba por encontrar paralelo com a conceção de lugar e não-lugar proposta por Marc Augé. Estes estudos encontram aplicabilidade na análise feita à obra de Saramago, porquanto em algumas das obras as personagens vagueiam por espaços desumanizados e, em consequência disso, arriscam a sua perda de identidade.

¹⁷ Tradução livre do autor : “Ver e nomear”.

¹⁸ O artigo intitula-se “Espaces naturels / espaces culturels” e é da autoria de Gianfranco Rubino. Tradução livre do autor : “Espaços naturais / espaços culturais”.

A questão da dicotomia dos lugares e não-lugares, segundo Marc Augé (2003), foi, como já referimos, objeto da nossa análise, por se afigurar pertinente para o estudo de algumas das obras de Saramago selecionadas para este estudo. Na sua obra, distingue os não lugares dos lugares antropomórficos, tendo estes uma relação entre o espaço e o social e sendo portadores de três características: são identitários, históricos e relacionais. Ora, para Marc Augé, as recentes transformações da sociedade moderna, que fazem desta uma sociedade de velocidade e de consumo, materializada no espaço através das autoestradas, dos grandes supermercados e dos centros comerciais, vão implicar a substituição dos lugares por não-lugares. Este último conceito surge relacionado com a noção de sobremodernidade, que se encontra caracterizada por três excessos: de tempo, de espaço e da figura do indivíduo.

Os novos espaços característicos da sobremodernidade implicam nos indivíduos novas experiências e alguma solidão. A relação das pessoas com os não-espacos é feita através das palavras, das imagens ou da publicidade, criando outros mundos diferentes do mundo real, mas em que o ser humano está cada vez mais solitário.

O autor reconhece que as noções de lugar e não-lugar se revestem de alguma ambiguidade, pois o que encontramos, na realidade, são espaços que apresentam características predominantes do que foi designado de lugar ou do seu oposto. No entanto, deixa claros os perigos que a sobremodernidade corre, quando fomenta a progressiva substituição dos espaços antropomórficos em não-lugares. O que acontece é que os indivíduos são iludidos com a ideia de que estão mais próximos dos outros, de que tudo circula mais depressa e, por conseguinte, vivem num espaço a tender para o ideal; mas, na verdade, o que acontece é que não há o retorno, a nível pessoal, dessas potencialidades da modernidade e o homem sente-se cada vez com menos tempo para si e mais isolado de todos. Em dois dos romances de Saramago que aqui serão analisados, será confirmada esta teoria de Marc Augé, mais detalhadamente em *A caverna*.

Ao longo do vasto percurso de revisão da literatura, foi ainda dada particular relevância a duas obras de Abraham Moles e Elisabeth Rohmer, *Labyrinthes du*

vécu. *L'Espace: matière d'actions* (1982) e *Psychosociologie de l'espace* (1998). Trata-se de dois estudos em torno do espaço, que dão conta, no primeiro livro, do espaço como matéria-prima que o espírito humano forma a partir das suas pulsões fundamentais e, no segundo livro, da noção do espaço como fonte de comportamentos, campo de valores e metáfora do sistema social, partindo de uma posição característica da fenomenologia: a visão de um ser isolado que se detém sobre o espaço, as pessoas, os objetos e a sociedade em que se insere.

Em *Labyrinthes du vécu* (1982), é feita uma exploração do espaço sob a ideia de lugar e de quantidade, mas é especialmente importante a ideia do espaço como ponto de referência, que faz com que cada indivíduo construa o seu mundo em função dos espaços que percorre e das sensações que neles experimenta, sendo os seus comportamentos determinados pelo que conhece do espaço em que se encontra ou do espaço que sabe que vai ocupar e que tanto pode ser objeto de desejo como de repulsa.

Esta obra está dividida em dois capítulos, um que fala do espaço valorizado como quadro de vida e o outro sobre o espaço do sagrado e a valorização do meio ambiente. Nela é também mostrado de que forma o indivíduo, face aos constrangimentos que o espaço em que vive lhe impõem, seja o sagrado e os deuses, seja a burocracia e o estado, acaba por se ver aprisionado na sociedade, como se vivesse num labirinto. A cidade é o local de excelência para comprovar esse espaço labiríntico e a privação de autonomia do indivíduo.

A obra pretende responder – e fá-lo afirmativamente – à questão sobre as implicações do espaço nas motivações do indivíduo: “*L'espace complexe du labyrinthe, l'espace ouvert du désert contiennent-ils un imaginaire social, plus ou moins bien repartit, qui fournirait à l'être le prétexte socialement nécessaire pour une volonté réalisatrice d'essence autonome?*”¹⁹ (Moles & Rohmer, 1982: 23)

De facto, segundo os autores, o espaço não é neutro, não é um quadro vivo a preencher com comportamentos, mas é antes causa e fonte de comportamentos.

¹⁹ Tradução livre do autor : “O espaço complexo do labirinto, o espaço aberto do deserto contêm um imaginário social, mais ou menos bem repartido, que forneça ao ser o pretexto socialmente necessário para uma vontade realizadora de essência autónoma?” (Moles & Rohmer, 1982: 23)

Cabe nele o sagrado, pois o homem não suporta viver num espaço desprovido de sentidos e, por isso, o seu movimento espontâneo é dar um sentido ao seu mundo, quando dele não encontra explicações por parte da ciência. Esse sagrado vai reaparecer no mundo quotidiano, sob as mais diversas formas, uma vez que o homem usa diariamente os mais diversos objetos, cujo funcionamento não entende - e isso, para ele, é tão sobre-humano como era o mistério da chuva para os povos primitivos.

Todo o trabalho analítico desta obra de Moles e Rohmer vai despertar em nós o modo como vai ser observado o espaço e o que povoa esse espaço na obra de Saramago, desde a sacralização de certos espaços até à valorização atribuída a alguns objetos integrantes do imaginário do homem. A análise de *As pequenas memórias* e de *A caverna* foi positivamente afetada pela obra *Labyrinthes du vécu*.

Na outra obra referida, *Psychosociologie de l'espace* (1998), surge reforçada a ideia de que o “espaço puro” não tem existência, pois o espaço apenas existe por referência a um sujeito, um grupo, um ponto de vista ou um conteúdo, sendo apresentados dois modos fundamentais de perceção do espaço, um que corresponde à filosofia cartesiana do espaço, que adota o ponto de vista de um observador exterior, e o outro, designado de filosofia da centralidade, que coloca o ser como centro do mundo, partindo desse ser todo o juízo relacional com o espaço.

Relevante ainda neste estudo é a noção de apropriação do espaço pelo indivíduo. Para tal, é apresentada a situação de errância e de fixação, decorrendo desta a relação do indivíduo com os outros e a sua segurança física e psicológica. Nos romances de Saramago *Levantado do chão* e *Ensaio sobre a cegueira* vai ser confirmada esta questão da errância e da apropriação do espaço, à luz da teoria aqui apreendida.

Uma obra complexa mas imprescindível em termos das relações emocionais que com o espaço se estabelecem ou que o espaço potencia é da autoria de Pierre Kaufmann (1999) e intitula-se *L'expérience emotionnelle de l'espace*. Muito

assente em reflexões filosóficas, não deixou de ser pertinente para este estudo, sobretudo para ajudar a compreender de que forma as deslocções no espaço permitem interpretações particulares e geram determinados sentimentos consoante quem as opera ou quem as observa. *Em Levantado do chão* pode confirmar-se essa experiência emocional.

PARTE I

A dimensão humana do espaço: o espaço da memória

O espaço literário, nas mais diversas acepções que foi tomando ao longo dos últimos tempos, mereceu já uma abordagem no capítulo precedente, onde foram apresentados os que consideramos serem os mais importantes e também os mais recentes contributos sobre a matéria. Como vimos, esse conceito de espaço surge com Maurice Blanchot, em 1955, numa acepção simbólica que condensa a positividade da criação e a negatividade da morte - uma noção inovadora, mas, ainda assim, bastante vaga, de espaço, que apresenta a virtualidade de ir para além da noção redutora a que, até então, se subordinava a sua análise, quase unicamente circunscrita ao campo físico, ainda que já fosse também reconhecida a sua projeção para o campo psicológico e social. Essa vagueza da concepção de espaço literário apresentada por Blanchot é comentada por Alice Godfroy (2006), num artigo em que apresenta outras concepções de espaço literário sustentadas por Xavier Garnier e Pierre Zoberman (2006), a que adiante aludiremos também em recuperação do já apresentado na fundamentação teórica deste estudo. Diz esta crítica literária que *“La notion d’ «espace littéraire », émergeant en 1955 sous la plume de Maurice Blanchot, ne finit pas de confondre en perplexité quiconque entend la circonscrire avec trop d’univocité”* (Godfroy, 2006: 1).²⁰ De facto, no emprego, em sentido figurado, que Blanchot faz de espaço literário, implicando o autor, o leitor e a obra, esse espaço surge como um universo fechado e íntimo, no qual o mundo se dissolve e o artista *“ne se sent pas libre du monde, mais privé du monde, non pas maître de soi, mais absent de soi, et exposé à une exigence qui, le rejetant hors de la vie et de toute vie, l’ouvre à ce moment où il ne peut rien faire et où il n’est plus lui-même”* (Blanchot, 1988 : 54);²¹ ou seja, a relação com esse espaço faz com que o autor mergulhe numa dimensão em que se encontra isolado do mundo exterior e até da sua própria pessoa - mas é, dessa forma, que o autor se sente impelido à criação literária.

²⁰ Tradução livre do autor: “A noção de «espaço literário» surgida em 1955 através de Maurice Blanchot, não deixa de confundir pela perplexidade quem queira circunscrevê-la com demasiada precisão”. (Godfroy, 2006: 1)

²¹ Tradução livre do autor: “não se sente livre do mundo, mas privado do mundo, não dono de si, mas ausente de si, e exposto a uma urgência que, atirando-o para fora da vida e de toda a vida, o abre àquele momento em não pode nada fazer e em que já não é ele mesmo”. (Blanchot, 1988 : 54)

Cerca de meio século depois, continua a questionar-se o que é, efetivamente, o espaço literário. É esse o propósito da obra de Xavier Garnier e Pierre Zoberman (2006), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?*, onde, não estando afastado o conceito simbólico proposto por Blanchot, esse conceito acaba por sofrer uma ampliação para uma noção mais geocentrada, cujo propósito é esclarecer a função do espaço na construção dos sentidos pretendidos pelo autor. O espaço não é encarado como simples *décor* onde se jogam os destinos das personagens, mas como motor da intriga, veículo de mundos possíveis e meio que permite aos autores articular uma dimensão física com a crítica social – reflexão de toda a pertinência neste nosso estudo.

Greimas (1976) afirmara já a predisposição da linguagem em torno do espaço para “*pouvoir s'ériger en un metalangage capable de parler de toute autre chose que de l'espace*” (Greimas, 1976: 130-131).²² De facto, confirmamos que, tanto no sentido mórfico, ou seja, na forma como contribui para a manifestação ou expressão externa dos pensamentos e dos sentimentos das personagens, como no sentido metafórico, o espaço está sempre presente na produção romanesca, reconhecendo-se-lhe, cada vez mais, um papel determinante - mesmo superior, quando comparado com as demais categorias da narrativa -, pois dele decorre a possibilidade de o autor tornar mais explícito o sentido ideológico que pretende dar à sua obra.

Como referimos, na linha da polissemia em torno do espaço, este funciona também, para alguns autores que elegemos no capítulo introdutório, como metáfora ilustradora do funcionamento do sistema semântico de um texto, não sendo o espaço concreto o centro de interesse, mas o processo artístico transposto em imagens espaciais.

When the notion of space refers to a formal pattern, it is taken in a metaphorical sense, since it is not a system of dimensions that determines physical position, but a network of analogical or oppositional relations perceived by the mind. It is the synchronic perspective necessitated for the perception of these designs and the

²² Tradução livre do autor: “poder erigir-se numa metalinguagem capaz de falar de qualquer outra coisa que não do espaço”. (Greimas, 1976: 130-131)

*tendency to associate the synchronic with the special that categorizes them as spatial phenomena.*²³

(Ryan, 2009: 420)

Nesta multiplicidade de abordagens em torno do espaço que aqui sumariamente recordamos, e antes de passarmos à sua relação com a memória, como é nossa intenção que seja configurado este capítulo, podemos sintetizar que o estudo do espaço visa melhor compreender as relações entre as personagens e influir substancialmente sobre a forma como são interpretadas as ações.

O espaço resulta de uma concertação entre vários elementos, tais como o narrador, as personagens, o tempo e as ações, e o seu estudo não pode ficar limitado às referências topográficas, exigindo sempre o apelo a toda uma vasta polissemia do termo, que se debruça, também, sobre os seus valores simbólicos e ideológicos e permite, dessa forma, aferir a sua relevância na narrativa e explorar os propósitos do escritor quando o usa na construção de diversos sentidos e de intenções no texto.

Também Mitterand (1980) invoca a necessidade de uma actancialização do espaço,²⁴ sublinhando a diversidade de aspetos que lhe estão inerentes, realçando a primazia do mesmo entre as demais categorias narrativas e relevando a noção (que confirmamos em Saramago) de que é a partir dele que se desenvolve o romance.

Lorsque le circonstant spatial [...] devient à lui seul d'une part la matière, le support, le déclencheur de l'événement, et d'autre part l'objet idéologique principal, peut-on encore parler de circonstant, ou, en d'autres termes, de décor ? Quand l'espace romanesque devient une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit, il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description, tandis que le personnage, l'action et la temporalité relèveraient seuls d'une théorie du récit. Le roman, depuis Balzac

²³ Tradução livre do autor: “Quando a noção de espaço se refere a um padrão formal, é tomada em sentido metafórico, uma vez que não é um sistema dimensional que determina a posição física, mas uma rede de relações analógicas ou de oposição apercebidos pela mente. É a perspetiva sincrónica exigida para a perceção destes projetos e a tendência para associar o sincrónico com o especial que os categoriza como fenómenos espaciais”. (Ryan, 2009: 420)

²⁴ No original, “actancialisation”. (Mitterand, 1980)

*surtout, narrativise l'espace, au sens précis du terme : il en fait une composante essentielle de la machine narrative.*²⁵

(Mitterand, 1980 : 211-212)

Conforme se infere do pensamento de Mitterand, o espaço é determinante para o funcionamento da diegese, sendo mesmo o elemento primordial no seu arranque e posterior desenvolvimento, o que confirma a sua superioridade aquando da interpretação de um texto, pelo que deve ser objeto de uma atenção particular e de um nível de observação que permita sempre descodificar-lhe os diferentes sentidos dele emergentes.

Importa ainda, para finalizarmos esta breve contextualização, recuperar uma noção que será, para nós, crucial na análise das relações entre memória e espaço, explorada por Michel Collot (2011), sob a designação de pensamento-paisagem (“*pensée-paysage*”). Para o autor, há uma relação íntima entre o homem e o mundo, entre o ser humano e o seu ambiente. A paisagem é o produto da interação entre o homem e o espaço, testemunho da “*multidimensionnalité des phénomènes humains et sociaux, de l’interdépendance du temps et de l’espace, et de l’interaction de la nature et de la culture, de l’économique et du symbolique, de l’individu et de la société*” (Collot, 2011:11);²⁶ assim, a atenção dada à problemática do espaço obriga-nos a perspetivar outros sentidos que não o imediato – como ele refere, obriga-nos a pensar de outra forma - a “*penser autrement*” - (Collot, 2011: 12) esta complexidade do espaço.

²⁵ Tradução livre do autor: “Quando a circunstância espacial [...] é, por si só, por um lado, a matéria, o suporte, aquilo que desencadeia o evento, e, por outro, o principal objeto ideológico, podemos ainda falar de circunstância ou, por outras palavras, de cenário? Quando o espaço romanesco se torna uma forma que comanda, pela sua própria estrutura e pelas relações que gera, o funcionamento diegético e simbólico do texto, não pode continuar a ser objeto de uma teoria da descrição, como a personagem, a ação e o tempo saídos de uma teoria da narrativa. O romance, desde Balzac, sobretudo, *narrativiza* o espaço, no sentido preciso da palavra: ele torna-o uma parte essencial da máquina narrativa”. (Mitterand, 1980: 211-212)

²⁶ Tradução livre do autor: “multidimensionalidade dos fenómenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço, e da interação entre natureza e cultura, do económico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade”. (Collot, 2011: 12)

Esta noção de espaço, que permite conhecer mais do que a topologia e se presta a um vasto leque de sentidos interpretativos, é de extrema conveniência para o desenvolvimento do trabalho que agora nos propomos desenvolver, em torno de uma parte da obra de José Saramago. Efetivamente, partindo da pluralidade semântica sobre o conceito de espaço (que confirmamos existir, tal como ficou sustentado, teoricamente, com base na recente teoria literária - e que aqui vamos atualizando ao interpretarmos os romances selecionados), parece ser possível captar linhas de força intencionalmente criadas pelo escritor, as quais se apoiam, precisamente, nos diferentes espaços possíveis de escrutinar num texto, e que convergem num mesmo sentido, que consideramos próximo da utopia.

Neste capítulo, pretendemos evidenciar que há, em Saramago, uma dimensão humana do espaço que consideramos emergente, e que o recurso à memória, seja ela individual ou coletiva, sustenta essa valorização conferida ao espaço humano. Nesta linha de reflexão, vamos focalizar a nossa análise sobre três obras do escritor que entendemos configurarem - de forma implícita, mas que pretendemos aqui tornar evidente - uma relação entre espaço e memória, ainda que a abrangência polissémica destes dois conceitos de base permita uma exploração orientada para sentidos nem sempre convergentes nas três obras selecionadas. Explicitando melhor: se, por um lado, nos três romances, é possível confirmar a valorização de uma dimensão humana do espaço, centrada no Homem, já a exploração da memória assenta em linhas que, embora convergentes, não partem do mesmo substrato, conforme teremos oportunidade de explicar: num primeiro caso, temos a memória (individual) da infância; no outro, a memória (coletiva) nacional; no último, a memória (familiar) recente.

Centramo-nos, para esta análise, fundamentalmente, nas seguintes obras: *As pequenas memórias*, *Memorial do convento* e *A caverna*, para a análise mais detalhada destas relações entre espaço humano e memória; pontualmente, faremos incursões por outros textos do autor, quando isso se nos afigurar pertinente para complementar ou confirmar os nossos juízos.

Além da relação possível entre espaço e memória, pretendemos também (neste capítulo, como no seguinte) não perder de vista o foco central que é o objeto da

globalidade deste estudo e que consiste na confirmação de que o espaço, na produção saramaguiana, evolui de um sentido inicialmente negativo, muito próximo da realidade narrada, seja ela contemporânea ou não, para um espaço positivo de utopia, mencionado ou subentendido, que se prende perseguir, através de um misto de sonho e ação, para o vir a atualizar numa sociedade próxima: é a procura de um rumo em direção a uma humanização global do mundo, de modo a que o homem possa assistir, ainda no seu tempo, a esse progresso imaterial, muito diferente (ou mesmo contrário) do progresso tecnológico, que tem alienado as mentalidades e subvertido os principais valores humanos, nestes tempos pós-modernos.

A partir da primeira obra selecionada, *As pequenas memórias*, se bem que circunscrita ao relato das memórias do autor sobre um período muito limitado da sua vida, é possível inferir de que forma o espaço físico da aldeia do Ribatejo e da cidade de Lisboa, onde foi passado esse espaço de tempo da infância do escritor, mas sobretudo o espaço humano das relações no núcleo familiar próximo, vivenciado naqueles dois espaços de características tão distintas, vieram alicerçar a construção de um homem orientado por determinados princípios - e princípios determinantes, de que não veio a abdicar nunca -, fazendo dele o adulto Saramago em que se tornou o autor-narrador que conhecemos, voluntariamente exposto nos seus relatos biográficos para, a partir deles e das suas reflexões sobre o acontecido num tempo distante do momento da escrita, deixar a sua mensagem aos leitores.

Na verdade, a aprendizagem conseguida no espaço rural ribatejano, onde o autor aprende a valorizar a vida em simplicidade material mas em riqueza emocional, é determinante, por exemplo, para a atenção que sempre irá ter para com as pessoas simples, que dedicam a sua vida ao trabalho duro e são pouco reconhecidas pelo seu esforço – talvez esse espaço esteja na origem de uma vocação ao nível ideológico e político, de orientação marxista, que orientou definitivamente o autor durante toda a vida. Mas o espaço rural é ainda relevante para o autor de *As pequenas memórias* pela possibilidade que lhe ofereceu de contemplação da natureza, de olhar a lua e as estrelas e de poder sonhar - donde

a aposta implícita que nos apresenta de nos orientarmos por determinados valores, que condensa no que considera ser a ética, em detrimento de outros, que entende desvirtuarem a verdadeira essência do homem.

Por outro lado, o espaço urbano da sua infância, Lisboa, reveste-se de características complementares ao espaço rural, no sentido em que, ali, o autor está sempre atento aos estímulos que surgem em seu redor e deles nos mostra a forma como lhe tocaram no seu íntimo e como não podem ser dispensados quando analisa o homem em que se tornou. Mas há, no espaço citadino, o gérmen para outro tipo de valorização não menos importante na construção do homem adulto: a valorização da importância do saber, isto é, do conhecimento, a par do entendimento possível do amor e descoberta da sexualidade. Também a consciência de diferentes ideologias políticas, algumas das quais cedo reconhece serem comprometedoras da liberdade do homem - como é o caso do fascismo, que repudia e contra o qual enceta uma luta ideológica através do poder da palavra, são descobertas feitas na infância e adolescência, predominantemente no espaço urbano da capital.

No outro romance eleito, *Memorial do convento*, vamos explorar a problemática da memória ligada à história. Sendo fácil neste romance a delimitação de dois grandes espaços (macroespaços, como serão denominados), Lisboa e Mafra, é nos pequenos espaços (microespaços) àqueles associados que se vai conseguir uma caracterização social, psicológica e humana determinante, a qual nos vai, no seu conjunto, possibilitar um retrato do período histórico setecentista, coincidente com o momento da construção do convento de Mafra. Recontando e subvertendo a história oficial, por a verdadeira história da construção estar, do ponto de vista do autor, muito para além da referência ao nome de D. João V, e conhecidas as “verdadeiras” pessoas que erigiram o convento, com as suas vidas imaginadas, os seus sofrimentos e angústias, o autor vai não apenas recuperar a memória do passado, mas completá-la, reescrevendo-a segundo um outro prisma, não completamente em sintonia com o discurso oficial.

Não se tratando de uma memória individual, mas de uma memória nacional, coletiva, ela afigura-se de extrema importância, porquanto, de acordo com o

conceito de metaficção historiográfica, há necessidade de preencher lacunas nos relatos da história que nos chegaram, que foram sempre documentos construídos de forma não isenta, isto é, subordinados a contextos particulares e a interesses específicos. Mesmo não se assumindo historiador, Saramago preza a história, tendo afirmado algumas vezes que tudo o que somos é história, pelo que pretende, com este romance, para além de recordar um momento histórico, resgatar do esquecimento aqueles de quem a memória coletiva não guardou qualquer registo: os trabalhadores que, efetivamente, ergueram a obra.

Além dessa valorização da dimensão humana, conseguida pelo resgate dos verdadeiros construtores anónimos do convento de Mafra, o autor vai aproveitar os macroespaços de Lisboa e de Mafra para usar a sua ironia e tecer fortes críticas às mentalidades da época. A verdade é que o leitor, com alguma facilidade, consegue recrutar essas críticas para o espaço social atual, cumprindo, assim, o romance, também, mais esta dimensão pedagógica: abusos de poder e crítica à religião são exemplos de críticas que não perderam a atualidade, por não estarem circunscritas ao tempo histórico do romance e terem uma projeção notória no nosso tempo.

No terceiro romance escolhido, *A caverna*, será dada, igualmente, ênfase à dimensão humana do espaço. Numa sociedade pós-moderna, em que impera o consumismo e em que o ser humano parece cada vez mais desprovido de valores que o façam sentir-se realizado como pessoa (embora, paradoxalmente, viva reunido de signos da modernidade que lhe conferem, teoricamente, essa realização pessoal), o autor vai lançar o seu olhar de esperança sobre o futuro, mostrando que é possível recomeçar a vida num espaço utópico, desde que não se percam as boas memórias acumuladas do passado, as quais, confrontadas com as vivências negativas do presente, motivam para a busca de um outro espaço melhor para se viver.

Vamos, então, também, em *A caverna*, explorar a forma como a memória do passado recente das personagens, ao ser abalada por um acontecimento que determina uma mudança no rumo das suas vidas (a peripécia começa por se operar num plano físico do espaço, quando as personagens vão ter de abandonar

o seu espaço habitual para ir ocupar um outro com características completamente contrárias), vai contribuir para a tomada de consciência das personagens, a qual se revela determinante na opção final tomada. O espaço inicial, para além da sua dimensão física, congrega dimensões do plano simbólico, pelo que a separação das personagens desse espaço as faz continuar a manter em memória tudo aquilo que ali era positivo e que não vão conseguir encontrar no novo espaço, massificado, para onde, quase compulsivamente, são transferidas, por ali serem forçadas a viver. O confronto com a perda de valores universais de que são vítimas as pessoas nesse novo espaço (no Centro), onde são transformadas em objetos de consumo mais do que consideradas verdadeiros cidadãos, não determina que as personagens de *A caverna* sejam contaminadas pelo vazio existencial que aquela nova forma de vida necessariamente potencia, acabando todas por vir a orientar a sua vida futura em direção a um outro espaço, desconhecido, mas que, pelo menos em utopia, lhes garantirá aquilo que nem mesmo o espaço inicial poderá voltar a dar-lhes.

Cumprem, desta forma, a nosso ver, estes três romances - com a valorização conferida ao ser humano e as críticas a tudo aquilo que, ontem como hoje, coloca o homem numa situação de fragilidade e de sofrimento, pela subserviência a que é forçado por parte de forças ideológicas, políticas ou económicas -, cumprem estes romances, dizíamos, um certo sentido de catarse, na interpretação que do conceito adiante faremos: o autor José Saramago pretende que, ao serem lidos os seus romances, se “passe a considerar o ser humano como prioridade absoluta” (Garcia, 2001); que os seus leitores aprendam a necessidade de estarem atentos a todas as formas que os mais poderosos usam para alienar os espíritos e para controlar as mentalidades – entre as quais se encontram, no caso português, a Igreja, as grandes potências económicas e as forças políticas e ideológicas de direita –, de modo a poder agir em plena liberdade e em plena consciência. Isto mesmo confirma Fernando Gómez Aguilera (2010), quando reflete sobre os valores ecuménicos de Saramago na defesa de um raciocínio sem condicionantes, tutelado apenas pela ética, como a forma possível e de excelência para modular as relações e a convivência humanas.

O humanismo e o pensamento iluminista constituem dois dos pilares fundamentais da concepção saramaguiana do mundo. Racionalista impenitente e materialista militante, elaborou um verdadeiro programa de pedagogia social com o propósito de mostrar os estragos derivados da irracionalidade. [...] Atribuía à atividade cerebral a essência e os acidentes da condição humana.

(Aguilera, 2010: 137)

Porque Saramago tem essa consciência dos erros que se cometem e que comprometem a felicidade possível do homem, ele usa as suas obras, em geral – e, no nosso entender, as selecionadas como base de trabalho neste capítulo de forma ainda mais marcante -, para denunciar o que está, do seu ponto de vista, errado e, com essa denúncia, quase ao jeito da ideologia realista, procurar conseguir que outros, em total liberdade, optem por uma forma de estar que elimine os erros possíveis e crie um espaço socialmente mais humano para todos.

A pergunta que faço é por que é que eu me hei de calar quando acontece alguma coisa que mereceria um comentário mais ou menos ácido ou mais ou menos violento. Se andássemos por aí a dizer exatamente o que pensamos — quando valesse a pena —, teríamos outra forma de viver. Estamos numa apatia que parece que se tornou congénita e sinto-me obrigado a dizer o que penso sobre aquilo que me parece importante.

(Aguilera, 2010: 11)

Prosseguimos com a análise, em separado, dos três romances eleitos, explorando dois vetores que se vão interligando: o espaço em si, mas diferentes morfologias, valorizando a dimensão humana, e a memória despoletada pelos espaços – ambos concorrendo para a tese que sustentamos de que a negatividade dos espaços se orientará para uma positividade no devir.

1. As pequenas memórias

A memória é uma temática englobante na literatura e na história. Se o homem tem a história, é porque ele vive o tempo e cria nele acontecimentos vários, que preserva como herança do seu passado. É por esta razão que, praticamente desde o início da humanidade, a palavra tempo e a palavra história cobrem um

campo semântico muito aproximado. Mas, dadas as distintas formas de pensar na literatura e na história, cada vez mais se cava um fosso entre as duas disciplinas: a literatura, que aqui nos importa, é subjetiva e faz apelo à representação e à expressão, tendo como finalidade a catarse. Efetivamente, mesmo não sendo explícito, como o era na Antiguidade, designadamente no teatro, o propósito purificador da literatura, este continua a estar presente, pois o leitor acaba sempre por ser afetado por aquilo que lê e, conseqüentemente, dessa aprendizagem efetuada, pela comunhão ou pelo distanciamento das ideias veiculadas pelo autor através das personagens ou do narrador, resulta, certamente, uma nova forma de estar na vida.

A substância da literatura é a memória humana e o seu ideal supremo funda-se sempre nos traços que o homem deixou atrás de si. Se a história constitui uma memória mais ou menos linear das diversas atividades realizadas pelo homem, a literatura é como que a recordação, o reviver cíclico da memória, a fim de alimentar a nostalgia do passado. Ao trabalhar a memória, a literatura afasta-se da realidade, por vezes dolorosa, e refugia-se em meditações para se purificar. Assim tem sido através dos tempos: não obstante as diversas formas e as diferentes escolas, a alma da literatura e os seus valores sublimes têm permanecido praticamente inalterados. Lu Jiandong (2010) tece, a este propósito, considerações que julgamos pertinentes, dada a relação próxima que as mesmas podem estabelecer com a exploração da memória na obra de Saramago; essa exploração implica sempre o mergulhar no passado, individual ou coletivo, ou seja, um mergulhar na história, mesmo quando esse recuo ao passado fica limitado à vida de uma pessoa e tem, por isso, um interesse infinitamente menor do que quando se trata de um acontecimento da história nacional.

Il est vrai que l'humanité s'est développée aujourd'hui à un niveau de vie sans précédent, que les gens de l'époque contemporaine ont l'air bien supérieurs à nos anciens et que la diversité de la réalité que nous vivons à présent n'a fait que multiplier les facettes de la vie. Or, du point de vue de la recherche de la spiritualité et de la sagesse, du point de vue du choix que l'on doit faire face à la vie et à la mort, du point de vue de la plénitude et la sérénité de l'âme, du point de vue de la sensibilité intelligente, les gens d'aujourd'hui ne semblent guère plus avancés que nos anciens. Paradoxalement ils ont effectivement changé le monde dans bien des aspects, mais ils n'arrivent pas à se changer eux-mêmes dans le sens du perfectionnement. C'est le

*destin de l'homme dans sa vie et c'est également celui de la littérature qui l'accompagne tout le temps.*²⁷

(Jiandong, 2010 : 84)

Conforme se verifica, a literatura acompanha o destino do homem e este, hoje, apesar do mundo moderno e supostamente desenvolvido em que vive, continua a não ser capaz de alterar alguns dos seus comportamentos comprometedores da felicidade. Em função disso, a literatura marca presença na história das mentalidades, procurando exercer a força moralizadora de que dispõe, no sentido de fazer com que o homem se reveja no seu passado e consiga refletir sobre a sua existência, vindo a mudar as atitudes que comprometem ou condicionam a sua plena realização como pessoa.

As pequenas memórias são um livro autobiográfico e centram-se cronologicamente sobre um momento preciso da vida do escritor: a sua infância e adolescência. Diz-nos José Saramago (2010), no texto “e também aqueles dias”, em *A bagagem do viajante*, que “o mito do paraíso perdido é o da infância - não há outro. O mais são realidades a conquistar, sonhadas no presente, guardadas no futuro inalcançável. E sem ela não sei o que faríamos hoje. Eu não sei.” (BV: 21), o que revela a importância que confere à sua infância e como as memórias que dela guarda são indissociáveis da pessoa em que o autor se torna quando adulto.

A escritora colombiana Laura Restrepo (2008), num artigo intitulado “*Extraño enano*”,²⁸ tece uma pertinente reflexão acerca do interesse dos escritores pelo período da sua infância. Cita, nesse artigo, o próprio José Saramago, devido à

²⁷ Tradução livre do autor: “É verdade que a humanidade já atingiu hoje um nível de vida sem precedentes, que as pessoas nos tempos modernos têm um ar muito superior relativamente aos antepassados e que a diversidade da realidade em que vivemos só tem multiplicado as facetas da vida. Ora, do ponto de vista da busca da espiritualidade e da sabedoria, do ponto de vista da escolha que se tem de fazer face à vida e à morte, do ponto de vista da plenitude e serenidade da alma, do ponto de vista da sensibilidade inteligente, as pessoas hoje em dia não parecem mais avançadas do que os nossos antepassados. Paradoxalmente, elas realmente mudaram o mundo de muitas maneiras, mas não conseguem mudar-se a si mesmas no sentido do aperfeiçoamento. Este é o destino do homem na sua vida e é também o da literatura que o acompanha sempre”. (Jiandong, 2010 : 84)

²⁸ Tradução livre do autor: “Anão estranho”.

preocupação também demonstrada pelo autor português acerca do destino que foi dado à criança que todos habitaram. “*Llevamos adentro un pequeño al que a duras penas conocemos: el niño que fuimos. Quién es, por qué marca nuestro destino, por qué los escritores están siempre buscándolo?*” (Restrepo, 2008).²⁹ Não respondendo, explicitamente, às questões que ela própria vai colocando, acaba, contudo, por fornecer um conjunto significativo de elementos que nos permitem compreender o fascínio dos escritores por esse espaço temporal, que todos experimentaram. Mais do que fascínio, escrever sobre a infância torna-se um imperativo.

*En determinado momento de su vida, los escritores sienten la necesidad impostergable de evocar la infancia. El problema es que tal momento suele llegarles cuando están más cerca de la muerte que de los primeros días, y ahí vuelve a asomar la paradoja: la historia de la infancia es más bien la historia de cómo nos vamos alejando de ella; del tiempo que pasa; de lo que se lleva; del fin, que ya hace guiños desde el otro extremo.*³⁰

(Restrepo, 2008)

Confirma-se, como diz a escritora, que, no caso de Saramago, a sua escrita sobre a infância surge num momento em que a esperança de continuar vivo por muitos mais anos começa a esvanecer-se. A recuperação da infância e o seu registo escrito funcionam como o preenchimento de um espaço, ainda meio vazio, na sua qualidade de escritor; é uma necessidade de mostrar a sua figura completa aos leitores, numa altura em que os laços de familiaridade entre uns e outros são cada vez mais apertados.

Apelando à memória, os escritores vão, então, nas palavras da autora, tentar protegê-la, mostrando-a, o que, se, por um lado, parece paradoxal, por outro, é

²⁹ Tradução livre do autor: “Carregamos em nós algo que mal conhecemos: a criança que fomos. Quem é, por que razão marca o nosso destino, porque estão os escritores sempre a procurá-la?” (Restrepo, 2008)

³⁰ Tradução livre do autor: “A certa altura da vida, os escritores sentem a necessidade urgente de evocar a infância. O problema é que esse momento geralmente surge quando eles estão já perto da morte do que dos primeiros dias, e então retoma-se o paradoxo: a história da infância é mais a história de como nós vamos afastando dela; da passagem do tempo; o que se perde; do fim, que já se vislumbra”. (Restrepo, 2008)

facilmente compreensível, pois a partilha com outros do que foi a sua infância faz com que outros a conheçam e ela não fique, dessa forma, votada ao ostracismo.

Cómo buscan los escritores ese niño que fueron? Con la ayuda de una herramienta insustituible pero poco confiable, la memoria. Se refiere Coetzee a un primerísimo recuerdo, muy vívido, del cual podrá agarrarse para echar atrás el tiempo: un coche que atropella a un perro, el perro que aúlla, el niño que mira aquello desde la ventana. Es un primer recuerdo magnífico, dice, pero enseguida se pregunta, será cierto? Las dificultades se multiplican. Cómo puede el adulto, desde su propio tiempo, evocar al niño, que vive fuera del tiempo? Saramago plantea así el dilema en sus Pequeñas memorias: para los que fuimos niños en épocas remotas, dice, "el tiempo estaba hecho de una especie particular de horas, todas lentas, arrastradas, interminables. Tuvieron que pasar algunos años para que comenzáramos a comprender, ya sin remedio, que cada una tenía sólo sesenta minutos".³¹

(Restrepo, 2008)

Procuramos, nesta fase, refletir sobre a importância dessas vivências da infância e da adolescência de Saramago na construção da personalidade do autor e sobre a forma como essas recordações, registradas sobretudo em *As pequenas memórias*, mas também noutros textos, se projetam em personagens dos seus romances.

Ainda que desvalorizando, de alguma forma, os eventuais dados autobiográficos que possa ter deixado nos seus livros (os mais abundantes estão mesmo em *As pequenas memórias*), o próprio autor admite estar presente nos seus textos como pessoa, isto é, com uma personalidade e uma forma de estar no mundo que não se coíbe a mostrar aos seus leitores. Isso mesmo disse numa entrevista a Juan Arias (2000): “Olhe, se há um lugar onde eu estou é nos meus romances. Mas o leitor não deve perder o seu tempo a procurar a minha vida nos meus livros, porque ela não está ali. O que está ali não é a minha vida, mas a pessoa que sou, que é uma coisa muito diferente” (Arias, 2000: 30). Ora, essa pessoa que é

³¹ Tradução livre do autor: “Como procuram os escritores a criança que foram? Com a ajuda de uma ferramenta insubstituível, mas pouco fiável: a memória. Coetzee refere-se a uma primeira recordação, muito nítida, a que pode agarrar-se para voltar atrás no tempo: um carro que atropela um cão, o cão que uiva, a criança que vê aquilo da janela. É uma primeira recordação, diz, mas a seguir questiona-se *terá sido verdade?* As dificuldades multiplicam-se. Como pode o adulto, a partir de seu próprio tempo, evocar a criança, que vive fora do tempo? Saramago sente esse dilema em *As pequenas memórias*: para aqueles que foram crianças nos tempos antigos, diz, “o tempo aparecia-nos como feito de uma espécie particular de horas, todas lentas, arrastadas, intermináveis. Tiveram de passar alguns anos para que começássemos a compreender, já sem remédio, que cada uma tinha apenas sessenta minutos”. (Restrepo, 2008)

Saramago guarda marcas que decide partilhar com os seus leitores, valorizando, precisamente, um espaço temporal da sua existência, mesmo sabendo, conforme lemos na citação de Laura Restrepo, que pode existir dificuldade em passar a imagem desse espaço da infância a pessoas cujos referenciais são diferentes.

Antes de nos debruçarmos sobre o texto de Saramago, recorreremos, ainda que brevemente, a alguns estudos realizados sobre a memória humana e a sua relação com as emoções, para percebermos até que ponto as memórias que aqui analisamos poderão ser representações fiéis de acontecimentos vivenciados pelo autor, ou se, por outro lado, a distância temporal entre o vivido e o recuperado nesse espaço da memória poderá apresentar-nos dados deturpados relativamente à realidade vivida.

A memória é uma área complexa, que atravessa diferentes domínios, como a psicologia, a sociologia ou a filosofia, e pode ser classificada como multimodal, multidisciplinar e multidimensional. Pode definir-se, com base nas diferentes fontes consultadas, muito sumariamente, como as reminiscências do passado que afloram ao pensamento num momento presente. É a capacidade de armazenar dados ou informações referentes a factos vividos no passado.

O sociólogo Maurice Halbwachs (2006) estuda a memória não apenas enquanto fenómeno individual, mas sobretudo numa dimensão que ultrapassa essa esfera, ao considerar que as memórias de um indivíduo nunca são só suas e que nenhuma lembrança pode existir à margem da sociedade, isto é, sem conexão com os outros indivíduos. Segundo esse autor, as memórias são construções dos grupos sociais, pois são eles que determinam o que é memorável e os lugares onde essa memória será preservada. Nessa linha de pensamento, ainda que Saramago se apresente como sujeito individual, isolado, apresentando as suas memórias ao leitor, poder-se-á entender que existe, no mínimo, um grupo social vincado na memória do autor, quer quando este se reporta às memórias da aldeia, quer quando recupera as da cidade. Atualizando, pela rememoração, o período da sua infância e adolescência, e tendo em conta a teoria de Halbwachs, podemos afirmar que Saramago sente aquelas vivências no momento da escrita, e que as guarda na memória daquela forma porque elas foram partilhadas, ao

longo do tempo, com outras pessoas, algumas as que participaram das próprias situações recordadas e que se poderá dizer que têm em comum um denominador: o facto de pertencerem a um estrato da população socialmente desfavorecido. Este processo de atualização da memória, sempre na linha de pensamento de Halbwachs, implica ainda a consciência de que, depois da rememoração e da escrita, a partilha da memória será com o leitor, que pode ou não identificar-se com as situações narradas ou com o grupo social referido. É assim que Halbwachs explica de que forma as memórias da infância persistem no tempo. Segundo ele, a memória individual - essa capacidade de reter informações sobre um acontecimento vivido ou presenciado na infância - transforma-se em memória coletiva, pois esse acontecimento teve outros atores ou, não os tendo tido, foi sendo, ao longo do tempo, narrado perante outras pessoas, passando essa memória de individual a coletiva. As “nossas lembranças permanecem coletivas e são-nos lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (Halbwachs, 2006: 30).

Neste contexto, também o espaço da memória de Saramago se pode entender coletivo, na medida em que, conforme veremos, o autor não perdeu o contacto com os espaços e com muitas das personagens reais dos acontecimentos ocorridos na sua infância, dos quais dá eco em *As pequenas memórias*, relatando até situações por si vividas mas às quais só tem acesso através do testemunho de outros atores, com o que é o caso da sua avó Josefa, que lhe conta episódios de quando ele era ainda muito criança e que não recorda, mas que, através desse poder coletivo referido por Halbwachs, passam a integrar o conjunto das suas memórias da infância: torna-se necessária a existência de um testemunho para que um facto se perpetue e se torne memória; a esse testemunho recorreremos “para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já tivemos alguma informação” (Halbwachs, 2006: 29). Quando a lembrança corresponde a um acontecimento distante no tempo, como é o caso das “pequenas” memórias de Saramago, o contacto com as pessoas que também viveram aquelas situações ou com os lugares em que elas aconteceram permite, portanto, a rememoração daqueles momentos do passado.

Um outro aspeto defendido por Halbwachs parece poder confirmar-se em Saramago. Diz-nos o sociólogo que “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado de seu ambiente” (Halbwachs, 2006: 72). Efetivamente, as memórias de Saramago, designadamente as referentes à sua cíclica estadia anual na Azinhaga, são reconstituídas através do recurso a uma terminologia que o autor aprendeu *in loco*. Estamos a referir-nos, por exemplo, às alcunhas das pessoas, às designações dos objetos de uso rural, a muitas expressões de cunho popular e a um vasto leque de regionalismos.

Retomamos a questão da memória, valendo-nos de uma outra perspetiva mais científica, que consideramos de utilidade para o nosso trabalho, não que pretendamos encetar qualquer tipo de análise psicocrítica da obra de Saramago, mas simplesmente para refletirmos sobre a validade das memórias do escritor, sobretudo aquelas que mais diretamente se relacionam com o espaço. Diz-nos Freud que a memória é uma criação do sujeito que recorda.

Nossas lembranças infantis nos mostram nossos primeiros anos não como eles foram, mas tal como aparecem nos períodos posteriores em que as lembranças foram despertadas. Nesses períodos de despertar, as lembranças infantis não emergiram, como as pessoas costumam dizer, elas foram formadas nessa época. E inúmeros motivos, sem qualquer preocupação com a precisão histórica, participam de sua formação, assim como da seleção das próprias lembranças.

(Freud, 1976: 287)

Ora, seguindo essa perspetiva freudiana, podemos questionar-nos acerca da fiabilidade dos episódios evocados por Saramago, ainda que ele no-los apresente quase sempre com a certeza de que assim aconteceram - isto é, embora os episódios nos sejam contados num tom muito realista, sabemos que a “personagem” Saramago criança-adolescente que os vivenciou não os narrou no imediato e que a sua narração, passadas muitas décadas, mesmo sendo feita pela mesma individualidade, não o é pela mesma pessoa, entendendo-se aqui que o substrato cultural e a personalidade do autor da escrita se alteraram desde o momento da infância. Portanto, é diferente o indivíduo escritor do indivíduo personagem do passado. Sabemos, aliás, que o autor comenta muitos dos

episódios narrados à luz do tempo atual da escrita e que, pontualmente, até chega a duvidar da precisão de alguns dos seus relatos.

Segundo Endel Tulving, no capítulo «*Episodic and semantic memory*» da obra *Organization of memory* (1972), a passagem do tempo torna menos disponíveis e acessíveis as memórias do passado, sendo mais afetadas pelo esquecimento as mais comuns e habituais e permanecendo mais marcantes as que se reportam a situações vividas emocionalmente com maior intensidade. A psicologia cognitiva experimental, conforme refere este autor, demonstrou que o registo de informação na memória é muito superior àquela informação acessível, salvo se ocorrer a reintrodução no contexto original de pistas ou indicadores que avivem os registos ocultos guardados. Provou também que a intensidade das emoções experimentadas nos diferentes episódios da vida tem uma relação direta com o registo e a perduração dos mesmos na memória.

Não pretendendo penetrar numa área que ultrapassa o objeto deste estudo, não podemos deixar de comentar as memórias de Saramago à luz da teoria de Tulving: as memórias das situações experimentadas por Saramago durante a sua infância e adolescência e recuperadas para o livro *As pequenas memórias* são de situações que foram emocionalmente intensas para o jovem que as experimentou, ou então as situações do momento da escrita, da atualidade, em que o escritor está numa fase da vida de rememoração do passado, são, de algum modo, similares às vividas anteriormente e, por conseguinte, trazem esse passado à tona.

Acreditamos, apoiando-nos no sentido do estudo que aqui efetuamos, que ambas as hipóteses apresentadas por Tulving podem ser validadas: que o autor tenha ficado marcado, positiva ou negativamente, pela vivência daqueles anos da sua juventude e início da adolescência, parece ser um facto que não pode ser posto em causa; que a situação do país no final do século XX, quando são escritas *As pequenas memórias*, apresenta algum paralelismo com a situação da década de 20, cremos reunir condições para o provar.

Avançamos, então, com o que parece ser evidente dessas recordações marcantes, que o escritor decide reunir no breve volume publicado já em fim de vida – contava, então, José Saramago, 84 anos: *As pequenas memórias*.³² Num registo digressivo e circular, poder-se-ia dizer que em texto intencionalmente não revisto no que respeita à organização dos factos no tempo,³³ o autor vai seleccionar fragmentos marcantes da sua experiência de vida enquanto criança e jovem nas décadas de 1920 a 1930.

Em traços gerais, a mais importante dessas recordações será o contacto com dois mundos diferentes: o rural, da aldeia da Azinhaga, no Ribatejo, onde nasceu e viveu breves anos, e o urbano, da capital do país, permitindo-lhe estes espaços conhecer o sabor amargo das dificuldades da vida e das injustiças, mas também acabando por se revelarem palco da descoberta de si e dos valores humanos - em suma e como ele próprio diz, do mundo possível para a sua capacidade de entendimento. Dessas recordações ressalta o contacto com a pobreza, a miséria, a desilusão e a morte, que vão deixar profundas marcas na personalidade do autor, mas também a positividade do amor maternal e as características singulares de alguns familiares próximos, como os seus avós, elementos que ficam no imaginário do escritor e são transferidos, a seu tempo, para personagens de algumas das suas obras, conforme adiante se verá.

Uma das recordações deixadas por Saramago em *As pequenas memórias* e que denota a sua noção de espaço incide sobre o primeiro balão recebido, bem como sobre a forma como a felicidade do ato acaba por dar lugar a um momento de profunda tristeza, quando o balão se esvaziou ao ser arrastado pelo cordão que o

³² Todas as citações das obras de José Saramago vão ser, neste trabalho, por uma questão prática e de economia de espaço, referenciadas bibliograficamente através da abreviatura do título, conforme consta da lista das abreviaturas apresentada no início, seguida da página: (ABREVIATURA: página).

³³ Exemplo disso é a referência a certos momentos que mais tarde o autor vai corrigir, dizendo que anteriormente se enganara: “Pergunto-me que idade eu teria na altura e creio que andaria pelos onze anos” (PM: 42) – mais tarde reconhece que teria apenas sete: “[...] já foi o engano gravíssimo quando [...] acrescentei que estava na idade de onze anos [...] Nada disso. Na verdade, eu não teria mais que seis [...]” (PM: 119). O autor poderia, se fosse sua intenção, ter repostado a verdade no momento certo, evitando a correção posterior, mas prefere deixar que as memórias vão fluindo, umas atrás das outras, sendo esse estilo digressivo que pretende sempre manter, como se estivesse em conversa familiar com o leitor.

então pequeno Zezito, como era chamada a criança Saramago, puxava: comenta o autor, à distância dos anos, que “Aquela coisa suja, enrugada e informe era realmente o mundo” (PM: 77). Também os espaços da casa, designadamente da casa dos avós maternos (na Azinhaga) e das várias casas que a sua família ia partilhando em Lisboa, são considerados espaços de vivências distintas, mas sempre enriquecedoras na construção da identidade de Saramago. A escola, a rua, por um lado, e o ambiente familiar, por outro, são também espaços convocados em *As pequenas memórias* que interferem com o autor Saramago, como depois interferirão com personagens dos seus romances (bastaria lembrar a casa e a família de Cipriano Algor, em *A caverna*),³⁴ romance de que nos ocuparemos mais adiante.

Uma análise mais detalhada a *As pequenas memórias* permite perceber a união entre o passado e o presente, sendo a memória daquele usada como uma forma de reconstrução do presente da escrita. Pretérito e presente fundem-se nos abundantes espaços de reflexão sobre a condição humana, e este é um dos propósitos do autor ao partilhar com os leitores alguns momentos de carácter familiar e intimista, e ao mostrar de que forma a ligação ao espaço físico e humano da infância foram determinantes na estruturação do futuro adulto, tendo feito dele um ser permanentemente atento ao comportamento do homem na sociedade.

1.1. O espaço da aldeia

O livro *As pequenas memórias* abre, precisamente, com uma marca de espaço físico, a aldeia da Azinhaga, na qual o autor nasceu e a qual viria a ser o palco das suas férias escolares durante vários anos da sua infância e juventude. Apesar de ser a sua terra, cedo teve de deixar a aldeia e de se mudar para Lisboa com os

³⁴ Ainda que não o tendo referido explicitamente, parece ser possível projetar espaços rurais da Azinhaga, referidos em *As pequenas memórias* (com as dificuldades do trabalho agrícola, a fome, as más condições de vida), em espaços e situações similares descritas, por exemplo, em *Levantado do chão*. Mas é o próprio autor que refere a forma como os espaços reais – não apenas físicos, mas com tudo o que com eles se relaciona -, são utilizados na sua ficção. Este aspeto é explorado no presente estudo.

seus pais: “Foi nestes lugares que vim ao mundo, foi daqui que meus pais, migrantes empurrados pela necessidade, me levaram para Lisboa, para outros modos de sentir, pensar e viver, como se nascer eu onde nasci tivesse sido um equívoco do acaso” (PM: 12).

É breve a descrição da aldeia, mas dela é feita menção a algo que lhe é indissociável e que será cenário de alguns dos eventos marcantes na vida do autor, o rio Almonda, que, próximo do casario, se junta ao Tejo, outro cenário das suas aventuras de criança. O leitor apercebe-se de imediato da forte ligação visceral do escritor àquele espaço rural, força telúrica que Saramago guardará ao longo da vida.

Sem que ninguém de tal se tivesse apercebido, a criança já havia estendido gavinhas e raízes, a frágil semente que então eu era havia tido tempo de pisar o barro do chão com os seus minúsculos e mal seguros pés, para receber dele, indelevelmente, a marca original da terra.

(PM: 12)

Ora, se essa ligação primária à terra ocorrida ao nascimento parece ter marcado o autor, a verdade é que ele afirma que estava destinado a retomar e reforçar essa ligação à ruralidade, não apenas em atitude contemplativa, mas embrenhado em mundividências que lhe permitem conhecer o verdadeiro estigma da vida dos agricultores e a sua pobreza material, de que os seus avós eram um bom exemplo. “Só eu sabia, sem consciência de que o sabia, que nos ilegíveis fólios do destino e nos cegos meandros do acaso havia sido escrito que ainda teria de voltar à Azinhaga para acabar de nascer” (PM: 13).

O retomar daquele espaço de crescimento físico e interior para o autor acontecerá, como se disse, de forma cíclica, nas férias escolares, e desse contacto retomado terá o autor aprendido, sobretudo por via do avô (o homem que não sabia ler, mas o mais sabedor de todos os homens que disse ter conhecido), muito do que constitui a realidade da vida no campo, tanto as tarefas sazonais, como o vocabulário vastíssimo e as expressões de cunho popular que enriquecerão a sua mente e serão úteis para a criação de romances, como é o caso de *Levantado do chão*, do qual nos ocuparemos a seu tempo.

No vaivém entre o passado e o presente, o autor denota, em certos momentos, o seu conhecimento do espaço atual da Azinhaga, tão diferente daquele que a sua memória guarda. Na linha de pensamento de Tulving, o revisitar do espaço terá avivado a memória do autor sobre aquele espaço de outrora e terá impelido a uma reflexão crítica sobre a mudança operada. É o caso da destruição dos olivais de “pelo menos, dois ou três séculos [...] impiedosamente rasoirados há alguns anos” (PM: 14), por decisão da Comunidade Europeia. Lamenta o autor o facto de as oliveiras, que, “durante gerações e gerações, haviam dado luz às candeias e sabor ao caldo” (PM: 14), terem sido substituídas por um “monótono, um interminável campo de milho híbrido, todo com a mesma altura, talvez com o mesmo número de folhas nas canoilas, e amanhã talvez com a mesma disposição e o mesmo número de maçarocas, e cada maçaroca talvez com o mesmo número de bagos” (PM: 14). Este olhar sobre o espaço revela uma profunda tristeza face à transformação acontecida e potencia, simultaneamente, uma forte crítica à situação política e social a que o país foi arrastado com a sua adesão à atual União Europeia. Conhecedores que somos da ideologia política de Saramago, é fácil entender estes implícitos nas suas afirmações.

Num artigo publicado em 2010, intitulado “*La mémoire: thématique maîtresse de la littérature et de l’histoire*”,³⁵ Lu Jiandong refere a mudança recente das relações entre o homem e a natureza, a que não fica alheia a literatura. Segundo Jiandong, o homem nunca foi, como hoje, tão atormentado pela angústia e pela dúvida - e a destruição massiva do meio ambiente é, para o autor, um exemplo perfeito dessa angústia. Perante esta situação, os escritores introduzem, na sua temática, as questões ambientais, ainda que tentem serenar os espíritos, não deixando, contudo, de mostrar o caminho que deve ser seguido rumo a um mundo melhor:

[os escritores] *poursuivent leur recherche d’absolu et leurs idéaux, en consolant les âmes malheureuses, en essayant d’apporter de la quiétude, de la sérénité aux âmes bien agitées et en inspirant au public un avenir qui devrait être meilleur. Étant donné la complexité du monde d’aujourd’hui en pleine mutation, il est plus difficile que dans*

³⁵ Tradução livre do autor: “A memória: temática mestra da literatura e da história”.

*le passé pour la littérature d'assumer la responsabilité d'ange gardien de l'âme de l'humanité.*³⁶

(Jiandong, 2010: 89)

O mesmo olhar de tristeza sobre o espaço e a mesma atitude crítica surgem em diversas ocasiões, de entre as quais destacamos os seus sentimentos face ao rio junto ao qual brincou e que se encontra, agora, poluído. Enumerando um conjunto de elementos da paisagem e da vida rural, que o autor, sem que disso na altura tivesse consciência, considera hoje terem sido uma “joia” na sua formação de homem, enfatiza o rio, sobre o qual, já quando adolescente, escreveu um longo poema, que transcreve. Simplesmente o rio é uma “humilde corrente de água hoje poluída e malcheirosa – em que se tinha banhado e por onde havia navegado” (PM: 16). Esse mesmo rio, que constituía o espaço de eleição nas saídas do autor - “Não tenho muito por onde escolher: ou o rio, e a quase inextricável vegetação que lhe cobre as margens, ou os olivais e os duros restolhos do trigo já ceifado, ou a densa mata de tramagueiras, faias, freixos e choupos que ladeia o tejo para jusante” (PM: 19) -, era sempre uma importante fonte de prazer e, no futuro, viria a ser fonte de inspiração.

O olhar sobre o espaço, de que nos ocupamos – e em particular este espaço da Azinhaga -, merece, por parte do autor, uma reflexão, na medida em que se entrecruzam nele três visões: a que a criança e o jovem guarda desse espaço de tempos passados, a que o homem adulto tem dele atualmente e, talvez a mais importante, que não é visível, mas resulta, no imaginário do escritor, do cruzamento entre essa realidade memorizada e a sua interpretação pelo adulto de hoje, pelo confronto com uma realidade nova, na ausência da realidade anterior: “A criança que eu fui não via a paisagem tal como o adulto em que se tornou seria tentado a imaginá-la desde a sua altura de homem. A criança, durante o tempo

³⁶ Tradução livre do autor: “prosseguem a sua busca de absoluto e os seus ideais, consolando as almas infelizes, tentando trazer a paz, a serenidade às almas agitadas e inspirando no público o desejo de um futuro que deverá ser melhor. Dada a complexidade do mundo de hoje em plena mudança, é mais difícil do que no passado para a literatura assumir a responsabilidade de anjo da guarda da alma da humanidade”. (Jiandong, 2010: 89)

que o foi, *estava* simplesmente na paisagem, fazia parte dela, não a interrogava” (PM: 15).

Não tendo acesso senão através da memória à realidade onde viveu em anos idos, o autor não lamenta esse facto, já que pode sempre, virtualmente, recuperar essa realidade. Refere-o concretamente a propósito do desaparecimento de alguns espaços que lhe foram íntimos, um deles a casa: “o lar supremo, o mais íntimo e profundo, a pobríssima morada dos meus avós maternos, Josefa e Jerónimo se chamavam, esse mágico casulo onde se geraram as metamorfoses decisivas da criança e do adolescente” (PM: 18). A uma adjetivação valorativa que denota a importância daquele espaço para si (supremo, íntimo, profundo, mágico), contrapõe-se o superlativo “pobríssima”, apontando para uma dimensão material do espaço, que em nada quebrava a força do mesmo a nível humano, onde se aplicaria facilmente a adjetivação antónima de riquíssimo. Esse espaço físico da casa agora já inexistente é recuperado “pelo poder reconstrutor da memória” (PM: 18).

Em relação a esse espaço do lar, se é verdade que a descrição das casas de Lisboa onde viveu não é muito detalhada – ficando clara, no entanto, a noção de que se tratava de espaços sempre exíguos, normalmente em águas furtadas partilhadas por mais do que uma família, o que implicava muita falta de privacidade e alguns conflitos -, a casa dos avós na Azinhaga, sendo exígua e pobre, merece uma descrição mais detalhada:

A construção era do mais tosco que então se fazia, térrea, de um único piso, mas levantada do chão cerca de um metro por causa das cheias, sem nenhuma janela na frontaria cega, nada mais que uma porta em que se abria o tradicional postigo. Tinha dois compartimentos espaçosos, a casa de fora, assim chamada por dar para a rua, onde havia duas camas e umas quantas arcas, três se a memória não me falha, e logo a seguir a cozinha, uma e outra de telha vã por cima e chão de terra por baixo. À noite, apagado o candeeiro de petróleo, sempre se podia distinguir pelas frinças do telhado o cintilar de uma estrela vagabunda”.

(PM: 91)

Neste espaço de extrema simplicidade e pobreza, que era a casa dos avós no Ribatejo, encontram-se objetos (os móveis, os enfeites), que surgem descritos como se se tratasse de verdadeiras preciosidades, mesmo não tendo,

efetivamente, grande valor “comercial”: é assim, com afeto, que Saramago os recorda, porque também era esse o sentimento que os habitantes da casa por eles nutriam na altura (na pobreza da casa, uma cómoda ou uma moldura eram consideradas valiosas).

Associado a estes espaços íntimos do lar, quer de Lisboa quer da Azinhaga, não podem deixar de ser relevados aspetos que a memória do autor evidencia e que se referem a situações hoje inexistentes, mas que foram reais e que não poderão ser esquecidas, até porque serão determinantes para a reconstrução histórica e sociológica de um espaço temporal não muito afastado. Apresentamos, tanto para a casa dos avós como para a casa dos pais, em Lisboa, situações que traduzem as contingências da vida pobre daquele tempo e que em muito contribuirão para que, hoje e no futuro, haja um maior conhecimento das formas de vida na primeira metade do século XX.

Na casa da Azinhaga, a avó “embarrava” a casa de fora várias vezes por ano. Trata-se de uma atividade comum entre as gentes pobres do campo, cujas habitações, sobretudo no Ribatejo e no Alentejo, obedeciam à planta atrás referida pelo autor: a casa de fora (a sala) e a cozinha – algumas tinham ainda um quarto, por norma também sem janela, designado de quarto escuro. Embarrar a casa era uma forma de tornar o chão mais agradável à vista e de permitir que o mesmo se varresse sem levantar tanta poeira. O autor descreve a operação naquele espaço da casa:

A intervalos irregulares, talvez de dois ou três meses, minha avó embarrava a casa. Dissolvia a quantidade de barro apropriada num balde de água, e depois, de joelhos, utilizando um pano que ia empapando na mistura, e movendo-se às arrecuas, de diante para trás, fazia com ele, de um lado a outro, grandes movimentos de braço que iam cobrindo o chão com uma nova camada. Enquanto o barro não estivesse completamente seco, todos estávamos proibidos de passar por ali. Ainda tenho no nariz o cheiro daquele barro molhado e nos olhos a cor vermelha do chão que empalidecia pouco a pouco, à medida que a água se ia evaporando.

(PM: 91)

Refira-se que todas as marcas que o autor guarda dos momentos da infância acabam por ser recuperadas, com maior ou menor grau de transformação, e

aplicadas em personagens dos seus romances: imagens, sons, sabores e cheiros vão ser utilizados no universo ficcional, como adiante veremos, mais em concreto.

O livro *As pequenas memórias* prossegue com relatos de pequenos episódios ocorridos naquele espaço ribatejano, terra dos avós; são histórias de familiares ou de pessoas conhecidas, histórias ouvidas pelo autor ou por ele presenciadas. Porventura digno de referência aqui, pela transposição do espaço físico para um espaço imaginário, é o episódio do regresso a casa, na noite em que saiu para ir a um baile, e onde terá experimentado, pela primeira vez, o sentimento do amor. Nesse regresso, noite fechada, o autor encontra uma “árvore isolada, alta, escuríssima no primeiro momento contra a transparência noturna do céu.” (PM: 22). E, ao soprar de uma brisa, aquele espaço que o autor bem conhecia transfigurou-se e criou nele uma ilusão fantástica que o marcou profundamente: “Foi um instante, nada mais que um instante, mas a lembrança dele durará o que a minha vida tiver de durar” (PM: 23). Nesse espaço dormiu e acordou à luz da manhã, sentindo que tinha “acabado de nascer”, expressão que aponta uma espécie de ritual de transição para a idade adulta e o início da vida amorosa que o serão da véspera lhe havia proporcionado. Curioso o facto de o próprio autor, à distância do tempo, não ter bem consciência se o que guarda dos sentimentos experimentados nesse momento é mesmo uma memória ou uma invenção atual, o que demonstra, como atrás referimos a propósito do espaço, o cruzamento que existe ao nível da memória, entre o efetivamente vivido e o recuperado no presente.

Mergulhar na infância comporta estas oscilações entre o vivido e o recordado, este frequentemente adulterado. Escrever sobre a infância é ter a capacidade de deixar o mundo real e viajar para um mundo de sonho, para sonhar com um renascimento desejado, pois a infância é uma espécie de mundo fechado a que se tenta abrir as portas através da recordação. Não sendo certo que a intenção de Saramago fosse, ao escrever *As pequenas memórias*, a de construir uma autobiografia de um período da sua vida, a verdade é que, de acordo com Philippe Lejeune (2010), parece ser o que acaba por suceder. Segundo este autor, a autobiografia é um “*récit rétrospectif en prose que quelqu’un fait de sa propre*

existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (Lejeune, 2010: 12);³⁷ esta definição pode aplicar-se ao texto das memórias de Saramago, na medida em que com ele se complementa o conhecimento que é dado ao leitor sobre a personalidade do escritor, estrutura de um homem construída sobre vários pilares, porventura o mais marcante este que aqui comentamos sobre as suas vivências no espaço rural da Azinhaga.

Na obra aqui em apreço, sem que haja uma separação vincada entre os dois espaços predominantes, a Azinhaga e Lisboa, o espaço citadino vai ganhando terreno, pois é lá que, de facto, o autor vive, em permanência, com os seus pais.

1.2. O espaço urbano

Em Lisboa, poder-se-á subdividir em dois o espaço físico das memórias mais recuadas do escritor: por um lado, o grande espaço da cidade, que conhece pelos diferentes lugares onde viveu ou o que percorre nas suas idas para a escola; por outro, o espaço da intimidade, da casa, tão importante na construção da afetividade – e nisso tão parecido com o da casa dos avós na Azinhaga -, mesmo se o ambiente familiar é merecedor de algumas críticas, mercê do comportamento do seu pai.

Começamos pelo espaço aberto da cidade, pela rua, onde, depois das aulas, ocorriam as “batalhas à pedrada que por felicidade nunca chegaram a fazer sangue nem lágrimas, mas em que se não poupava o suor” (PM: 105), ou onde o autor viveu momentos de atrapalhão, humilhação e dor, como quando caiu na avenida Casal Ribeiro e se viu “a chorar por causa das dores no joelho, mas também por causa da humilhação que tinha sido cair aos pés de uma pessoa que não havia feito o menor gesto para [...] [o] ajudar a levantar” (PM: 69), ou, pior

³⁷ Tradução livre do autor: “narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz sobre a sua própria existência, quando coloca o foco principal sobre a sua vida individual, especialmente sobre a história da sua personalidade”. (Lejeune, 2010: 12)

ainda, quando, bem pequeno, é vítima de uma tortura por parte de rapazes mais velhos, recordada nestes termos:

Um pouco afastado de casa [...] havia um monte de caliça abandonado de alguma obra. À força, [...] três ou quatro rapazes crescidos levaram-me para lá. Empurraram-me, atiraram-me ao chão, despiram-me os calções e as cuecas e introduziram-me um arame na uretra.[...] Talvez o sangue abundante que começou a sair do meu pequeno e martirizado pénis me tenha salvo do pior.

(PM: 121-122)

Do espaço da cidade guarda também o autor memória dos cinemas: o Salão de Lisboa (a que chamavam o Piolho), mais tarde o Salão Oriente e o Royal Cine; as histórias horripilantes ali visualizadas e as invenções de outras histórias a partir dos cartazes expostos, as quais narrava, depois, aos colegas, terão constituído um treino iniciático na arte de criar situações e personagens, que a sua produção escrita, ao nível sobretudo do romance, vem, no futuro, confirmar. “Um pouco invejosos, os companheiros ouviam-me com toda a atenção, faziam de vez em quando perguntas para aclarar alguma passagem duvidosa” (PM: 112).

Para a construção do homem em que se tornou Saramago teve também influência um outro espaço ao qual o autor dedica alguma atenção durante *As pequenas memórias*: a escola. Desde a memória da escola particular onde aprendeu as primeiras letras até à escola industrial de onde saiu serralheiro mecânico, dos colegas ao professor Vairinho, cuja descrição demonstra a forma como a sua imagem ficou bem retida na memória do autor - “homem alto e magro, de rosto severo, que disfarçava a calvície puxando o cabelo de um dos lados e assentando-o com fixador” (PM: 101) -, até ao episódio da quebra do ponteiro da aula de mecânica, tudo é rememorado, transportando o leitor para aqueles anos da juventude do escritor e para aquele espaço da cidade de Lisboa de outros tempos.

Em Lisboa, as dificuldades de muitas famílias eram notórias e não eram diferentes as dificuldades económicas da família Saramago. O autor relata dois casos que delas dão conta. Um tem a ver com a penhora sazonal dos cobertores, a que a mãe se via obrigada:

Para se ficar com uma ideia clara da situação, bastará dizer que durante anos, com absoluta regularidade sazonal, minha mãe ia levar os cobertores à casa de penhores quando o Inverno terminava, para só os resgatar, poupando tostão a tostão para poder pagar os juros todos os meses e o levantamento final, quando os primeiros frios começavam a apertar

(PM: 98)

O outro caso relatado que atesta igualmente as dificuldades tem a ver com as estratégias usadas para economizar na fatura da água, que eram as mais diversificadas, recuperando o autor uma artimanha, prática comum em muitos prédios da capital, para iludir a Companhia das Águas:

Com uma agulha fina fazia-se um furo na parte do cano de chumbo que se encontrava à vista e atava-se-lhe um trapo, ficando a outra parte dele pendurada para dentro do pote. Desta maneira, lentamente, gota a gota, ia-se enchendo o recipiente, e, como aquela água não passava pelo contador, o consumo não era registado. Quando o transvase terminava, isto é, quando o pote estava cheio, passava-se a lâmina de uma faca sobre o minúsculo orifício, e o próprio chumbo, assim repuxado, encobria o delito.

(PM: 116)

Os dois espaços axiais de *As pequenas memórias* são também importantes ao nível dos contactos humanos, que propiciam ao jovem Saramago o contacto com uma variedade considerável de pessoas com outras formas de vida, das quais colherá excelentes aprendizagens e não menos importantes modelos para os seus romances. Também aqui relevam as relações familiares, os pais, os avós e um primo, de quem são conhecidas mais características do que sobre as demais figuras referenciadas, mesmo não sendo todas as outras desprezíveis na consolidação de uma personalidade em construção.

Não pretendendo aqui fazer uma análise detalhada do retrato que nos é dado dessas personagens reais, uma vez que não é esse o propósito deste estudo, parece, contudo, pertinente deixar algum registo nesta parte dedicada aos espaços da memória, uma vez que é o próprio autor que reconhece a força do ato de lembrar o que foi vivenciado:

Muitas vezes esquecemos o que gostaríamos de poder recordar, outras vezes, recorrentes, obsessivas, reagindo ao mínimo estímulo, vêm-nos do passado imagens,

palavras soltas, fulgurância, iluminações, e não há explicações para elas, não as convocamos, mas elas aí estão.

(PM: 141)

Desse tempo da infância, vêm-lhe, pois, à memória, as imagens dos mais próximos da família, sendo a do irmão Francisco, que morreu aos quatro anos de idade (tinha o autor entre dois e três), a mais antiga que diz conseguir recuperar.

Halbwachs diz que “a memória se enriquece de bens alheios” (Halbwachs, 2006: 70), pretendendo significar que, muitas vezes, a nossa memória se consolida com as lembranças de outros. É o caso da memória que o autor tem de Francisco - “Esta é, pois, a minha memória mais antiga. E talvez seja falsa” (PM: 121). Certamente lhe contaram como era e como se comportava, pois a tenra idade de Saramago não lhe permitia fixar pormenores. Por isso, fala do irmão, de si e da mãe, referindo-se à altura da morte dele, com algumas incertezas. Fisicamente recorda-o pelo retrato que dele ficou - “um rapazinho alegre, sólido, perfeito” (PM: 121); recorda como o irmão trepava acima dos móveis pelo que viu ou pelo que foi ouvindo contar; mas recorda, sem dúvida, as lágrimas no momento da sua morte: “Falsa, porém, não é a que vem agora. A dor e as lágrimas, se pudessem ser aqui chamadas, seriam testemunhas da violenta e feroz verdade. O Francisco já morreu” (PM: 121). A dor e a morte marcam, desta forma, o espaço mais recôndito das memórias de Saramago – espaço de negatividade que, pela intensidade com que ficou marcado, nunca virá a dissipar-se. Depois vem a figura da mãe, Maria da Piedade, com a lida da casa, o trabalho de lavar escadas para ajudar monetariamente a família, e a relação pouco afetuosa com o marido. Surge também a figura do pai, José de Sousa, de quem Saramago não parece ter guardado qualquer gesto de ternura: é um homem de temperamento frio, agressivo e rude, caracterizado, em parte, nesta passagem:

Não teria sido natural que meu pai, antes vulgar cavador de enxada e agora servidor público, agente policial de fresca data com uma cesta cheia de novidades para contar, se deixasse ficar por Lisboa durante os seus períodos de licença, quando o que lhe daria prestígio seria luzir-se perante antigos companheiros de trabalho, falando fino, ou pelo menos apurando o melhor que podia a dicção para não parecer demasiado provinciano, e, na intimidade da taberna, entre dois copos, regalá-los com histórias de gajas, alguma prostituta que pagava com o corpo uma certa proteção

policial, mas isso nunca o confessaria ele, ou alguma vendedeira fácil do mercado da Praça da Figueira.

(PM: 79)

Também tios, tias e primos ocupam lugar na memória do autor, mas as personagens mais marcantes são, como anteriormente já ficou dito, o avô materno, Jerónimo, e a avó materna, Josefa. O vínculo afetivo com estes avós marcou de tal forma o autor que, no discurso proferido aquando da cerimónia de entrega do prémio Nobel, ele não omite a importância determinante que eles tiveram na sua formação de homem. Inteligência, dedicação, afetividade, humanismo e capacidade de sonhar são as principais características que Saramago lhes reconhece e deles guarda na memória:

O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever. Às quatro da madrugada, quando a promessa de um novo dia ainda vinha em terras de França, levantava-se da enxerga e saía para o campo, levando ao pasto a meia dúzia de porcas de cuja fertilidade se alimentavam ele e a mulher.

[...] Enquanto o sono não chegava, a noite povoava-se com as histórias e os casos que o meu avô ia contando: lendas, aparições, assombros, episódios singulares, mortes antigas, zaragatas de pau e pedra, palavras de antepassados, um incansável rumor de memórias que me mantinha desperto, ao mesmo tempo que suavemente me acalentava. Nunca pude saber se ele se calava quando se apercebia de que eu tinha adormecido, ou se continuava a falar para não deixar em meio a resposta à pergunta que invariavelmente lhe fazia nas pausas mais demoradas que ele calculadamente metia no relato: "E depois?". Talvez repetisse as histórias para si próprio, quer fosse para não as esquecer, quer fosse para as enriquecer com peripécias novas. Naquela idade minha e naquele tempo de nós todos, nem será preciso dizer que eu imaginava que o meu avô Jerónimo era senhor de toda a ciência do mundo.

[...] Foi só muitos anos depois, quando o meu avô já se tinha ido deste mundo e eu era um homem feito, que vim a compreender que a avó, afinal, também acreditava em sonhos. Outra coisa não poderia significar que, estando ela sentada, uma noite, à porta da sua pobre casa, onde então vivia sozinha, a olhar as estrelas maiores e menores por cima da sua cabeça, tivesse dito estas palavras: "O mundo é tão bonito, e eu tenho tanta pena de morrer". Não disse medo de morrer, disse pena de morrer, como se a vida de pesado e contínuo trabalho que tinha sido a sua estivesse, naquele momento quase final, a receber a graça de uma suprema e derradeira despedida, a consolação da beleza revelada.

(Saramago, 1999)

Transcrevemos esta longa passagem de *As pequenas memórias*, porque, para além da beleza literária que encerra, ela mostra, muito claramente, de que forma aquelas figuras dos avós constituem, para o escritor, um pilar mestre na sua

formação de homem. No primeiro excerto, Saramago valoriza o conhecimento, não como conhecimento acadêmico de que o avô não poderia dispor em abundância, mas enquanto sabedoria construída com o tempo e as agruras da vida, que levam a um respeito pela mesma vida e pelo próximo; no segundo excerto, valoriza a imaginação fantasiada do avô, contador de histórias, que terá estado na base da sua própria imaginação e criatividade de escritor; no terceiro excerto, é referida a admiração pela avó, o amor que esta tem à vida, mesmo quando vivida em simplicidade e grande pobreza – mas é também referido o sonho, a bênção que vem de cima, o que, metaforicamente, pode remeter para um espaço de harmonia possível (de utopia, como o nomeamos neste estudo), que seja corolário da vida de pesado e contínuo esforço.

O espaço da memória dos tempos idos projeta-se, através da figura dos avós, na existência do homem e do escritor Saramago – e este sente-se honrado e privilegiado por ter podido colher daquele espaço da infância toda a riqueza humana que ali lhe foi proporcionada.

1.3. O espaço e o despertar da consciência

Estes retalhos que formam as memórias da infância e da adolescência de Saramago na aldeia e na cidade, expostos em *As pequenas memórias*, incluem a abordagem de um tema que, para Saramago, não será de menor importância relativamente às recordações da família ou às pequenas aventuras vividas. Porque sabemos que o autor não recorda apenas para que outros o conheçam melhor (isso mesmo referiu em entrevista no dia do lançamento deste livro de memórias), mas tem consciência que a sua escrita tem sempre uma finalidade, outra que não seja a de procurar entender-se a si próprio e entender o mundo, não será por acaso que, também no espaço da sua memória, se encontrem imagens que se reportam à situação política do país, a encaminhar-se para a ditadura salazarista, da qual o jovem tinha, na altura, uma consciência pouco profunda, mas em relação à qual sabemos ter desenvolvido uma atitude política de forte oposição, que se estenderia até ao 25 de abril de 1974 - isto para além

da atitude pedagógica que mantém, ao mostrar, posteriormente a essa data, através dos seus romances, conforme ainda neste estudo será explorado, o que foram as provações sentidas pelos mais frágeis da sociedade durante esse período de ditadura.

Consta, pois, de *As pequenas memórias*, a referência à forma como o adolescente Saramago começa por tomar consciência do totalitarismo de Salazar, ou como se apercebe da guerra civil espanhola, no final dos anos 30, ou como a ascensão de Hitler ao poder não lhe é indiferente.

Para além de uma consciência expressa de recusa em pertencer à Mocidade Portuguesa, que apoiava o ditador, a qual Saramago manifesta não usando a farda nas formaturas, merecem referência as notícias da ascensão do nazismo e o progressivo conhecimento da oposição ao regime salazarista, a que não eram alheios certos jornais da época.

Sobre o nazismo, recorda o autor uma fotografia do chanceler austríaco Dolfuss, pouco tempo depois assassinado pelos nazis, fotografia essa surgida no jornal “O Século”, sensivelmente na altura da tomada do poder por Hitler. Sobre Salazar, recorda um jornal que vê numa tabacaria, apresentando “uma mão em posição de preparar-se para agarrar algo. Por baixo, lia-se o seguinte título: «Uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo». O jornal era o semanário humorístico *Sempre Fixe*, [...] a mão figurava ser a de Salazar” (PM: 141). Sem que encontre explicação para tal, mas certamente fruto da intuição, como diz, e da sua atenção perspicaz a tudo o que o rodeava, o autor afirma que aquelas “duas imagens – a de Dolfuss que sorria vendo passar as tropas, quem sabe se já condenado à morte por Hitler, a da mão de ferro de Salazar escondida por baixo da macieza de um veludo hipócrita – nunca [...] [o] deixaram ao longo da vida” (PM: 141). Foi possível ao autor confirmar as suspeitas de que “Hitler, Mussolini e Salazar eram colheres do mesmo pau, primos da mesma família, iguais na mão de ferro, só diferentes na espessura do veludo e no modo de apertar” (PM: 141-142).

As “pequenas” grandes memórias que o autor partilha no seu livro, de uma variedade tão surpreendente que vai desde o retrato físico à caracterização

psicológica de personagens, da descrição de espaços físicos à contemplação a que esses espaços conduzem, da atenção ao pequeno pormenor ao olhar para o infinito da paisagem, dos medos e desventuras do jovem adolescente às suas escassas alegrias (e seria exaustiva a listagem de todos os espaços a que a memória fez apelo no pequeno livro), todas merecem um comentário quanto à sua pertinência e ao sentido que assumem para um escritor consagrado, como é Saramago no momento em que as dá a lume. O livro, como dissemos, não segue uma estrutura linear³⁸, no sentido em que, diacronicamente, ainda que se inicie com a descrição do lugar onde o narrador veio “ao mundo” (PM: 12) e termine na fase de transição para a idade adulta, quando o narrador já compreende os comportamentos humanos e sabe a melhor maneira de reagir perante eles - como se nota, por exemplo, no caso da história do “lagarto verde”³⁹ (PM: 149), com a qual, curiosamente, o livro termina – (e lembremos que não era intenção do autor fazer do livro a sua biografia, mas apenas recordar um período delimitado da sua vida), o livro, dizíamos, segue uma estrutura desordenada, percorrendo, alternada e aleatoriamente, espaços e momentos, num relato em tom coloquial que Saramago diz apreciar: “Imagino-me muito mais como alguém que está a falar do que alguém que está a escrever. Isso explica as digressões, as interrupções, o deixar coisas em suspenso para as retomar mais à frente” (Aguilera, 2010: 235). Reconhecemos, contudo, que, no meio da explicada miscelânea, um olhar sobre *As pequenas memórias* traz, a qualquer leitor, a imagem de uma criança ou de um adolescente movendo-se em dois espaços determinantes, aos quais demos enfoque, e onde são narradas aventuras e desventuras.

Lisboa é o espaço da sua residência, não apenas na infância, mas também na idade adulta. É nessa cidade que vai contrair os seus vínculos literários e políticos, mas é essa mesma cidade que o faz distanciar-se progressivamente de

³⁸ Fernando Gómez Aguilera refere o que a este propósito podemos considerar adequado: “Nos seus romances, o autor-narrador torna-se uma figura central, vigorosa e totalizadora. É capaz de reordenar subjetivamente a temporalidade amalgamando a sua própria circunstância com o ciclo dos factos narrados, interferir no decurso da narrativa mediante digressões [...]”. (Aguilera, 2010: 233)

³⁹ De facto, a reação do autor, na altura já com dezasseis anos, perante a situação que presenciou, denota uma maturidade que o leva a não reagir ao comentário do homem acerca da mulher casada com quem se havia encontrado.

um meio que se revela propiciador a intrigas e a invejas, a nível político e cultural: Lisboa é “uma espécie de cerco por vontades, forças, poderes e dinheiros que têm outros critérios que não são, designadamente, aqueles a que nos tinha habituado uma certa maneira de viver em Lisboa” (Aguilera, 2010: 71).⁴⁰ Mesmo sendo esta uma visão da cidade posterior à que da mesma cidade nos é apresentada em *As pequenas memórias*, não deixa de ser, de certa forma, também negativa a imagem da Lisboa que diz ser sua: “A Lisboa que vejo como uma coisa minha, não tem nada a ver com a de agora. [...] a Lisboa que trago dentro de mim é a Lisboa dos anos 30” (Aguilera, 2010: 74).⁴¹ Dessa cidade, com tudo o que de positivo ela representou na sua educação e que *As pequenas memórias* relatam em boa parte (a escola, os estudos secundários, a ida à biblioteca), fica também – e sobretudo, como já foi exemplificado – o estigma da já referida pobreza das sucessivas casas partilhadas com outras famílias e a conseqüente falta de privacidade, da dureza do pai e do seu comportamento de infidelidade para com a mãe, das violências de que foi alvo – elementos cruciais na construção da pessoa José Saramago.

Mas o espaço de referência para Saramago é, para todos os efeitos, a sua aldeia natal. É o espaço emblemático do imaginário da origem e a ele estão associados, apesar das dificuldades das gentes, a simplicidade, o bucolismo e a liberdade. As aprendizagens adquiridas no espaço da aldeia da Azinhaga, no contacto com as suas gentes, são determinantes na formação da personalidade do autor, o qual, não obstante ter passado a maior parte da sua vida na cidade, acaba por ir buscar ao campo e às pessoas a este ligadas a parte mais contemplativa da vida. A cidade ensina-lhe outras coisas. E o contraste entre as duas realidades propicia-lhe uma visão privilegiada e uma análise mais aprofundada da realidade daquele tempo e é, em boa medida, a génese de uma consciência cívica e política que o autor vem a adotar como postura para o resto da sua vida.

⁴⁰ «Saramago: O escritor não quer ser cercado», in *O Jornal Ilustrado*, Lisboa, nº739, 21-27 de abril de 1989 (entrevista de João Garcia).

⁴¹ «Eu não rompi com Cuba», in *Rebelión*, Cuba, 12 de outubro de 2003 (entrevista de Rosa Miriam Elizalde).

Na cidade de Lisboa, a tal Lisboa de outrora a que o autor se sente apegado, aconteceram as primeiras abordagens no plano político, que haviam de deixar no autor o fermento para uma consciencialização e uma intervenção permanentes ao longo da sua vida adulta. Refere Saramago, em *As pequenas memórias*, embora sem ser muito preciso relativamente ao episódio, que, menino ainda, ouviu o assobiar dos tiros de artilharia que eram lançados do Castelo de São Jorge contra os revoltosos instalados no parque Eduardo VII, naquela que terá sido uma das intentonas revolucionárias contra o Estado Novo. Como dissemos, é pontual a referência ao episódio, mas foi marcante para a criança que Saramago era, e foi-o de tal forma que guardou na memória a imagem fiel do espaço onde se encontrava, ponto intermédio na linha imaginária traçada entre a parte atacante e a revoltosa.

Creio que no mês de fevereiro de 1927 ainda estaríamos a viver na Mouraria, uma vez que conservo a recordação vivíssima de ouvir assobiar por cima do telhado os tiros de artilharia que eram disparados do Castelo de S. Jorge contra os revoltosos acampados no Parque Eduardo VII. Uma linha reta que fosse traçada a partir da esplanada do castelo e tomasse como ponto intermédio de passagem o prédio em que morávamos iria topar infalivelmente com o tradicional posto de comando das insurreições militares lisboetas. Acertar ou não acertar no alvo já seria uma questão de pontaria e justa alçada.

(PM: 38)

A referência a esta memória, que o autor chega a questionar, pela idade que tinha em 1927, tratar-se da insurreição ocorrida nesse ano ou noutra posterior,⁴² não deixa de ser interessante do ponto de vista das marcas deixadas na personagem, que terá tomado a consciência possível na altura – e amadurecida com os anos – da tensão política vivida em Portugal na época. E se guarda desta situação pontual particular memória pelo silvar dos tiros a passarem sobre o telhado da casa onde vivia, essa consciência parece tê-lo acompanhado durante o período

⁴² Na sequência do golpe militar de 28 de maio de 1926, que instaura uma ditadura militar, pondo fim à experiência republicana e liberal conseguida a 5 de outubro de 1910 com a queda da monarquia, os partidos da esquerda organizam-se de forma a tornar possível o derrube da ditadura instaurada. A primeira grande manifestação de revolta ocorre no Porto, em fevereiro de 1927, mas é seguida em vários pontos do país. A intentona a que se refere Saramago terá ocorrido a 20 de julho, mas de 1928, pois foi nessa data que se instalou uma unidade de metralhadoras no Castelo de S. Jorge, que daria início a uma operação em que estiveram implicadas outras forças localizadas de norte a sul do país, estando previstos atos de sabotagem diversos.

das frequentes revoltas ocorridas na altura contra o Estado Novo, independentemente de estar ou não a viver naquela zona da Mouraria. O seu pai era militar da Polícia de Segurança Pública e não será difícil supor que esse assunto fosse abordado em casa e que Saramago, desse como doutros assuntos que refere, tenha podido “deduzir e imaginar de umas quantas meias palavras” (PM: 40) que ia ouvindo, que a situação do país polarizava entre as forças do poder recentemente instituído, que dava já mostras de prepotência e de violência, e as forças de reação a esse regime.

No seu deambular por várias residências na cidade de Lisboa, Saramago volta a ficar marcado por um acontecimento que fará parte do seu património de memórias. Trata-se da guerra civil espanhola, que ele recorda do período em que vive na Rua Padre Sena Freitas. Tal como sobre a situação de revolta atrás relatada, também a guerra civil espanhola é apenas uma referência, que, contudo, não terá sido fortuitamente recordada e mencionada no livro. O autor diz-nos mais tarde, noutra das suas memórias, quando recorda a amizade com o vizinho Chaves, casado com uma espanhola, áspera e de carácter agressivo (assim lhe ficou dela a imagem), que era em casa desse casal que ouvia a Rádio Sevilha e através das suas emissões seguia o curso da guerra, colocando até alfinetes num mapa a registar o avanço das tropas. Importante neste registo da memória é o facto de Saramago “ter deitado para o lixo, poucos meses depois, esse mapa de Espanha em que vinha espetando alfinetes de cores” (PM: 55), consciente já de que a informação que captava da Rádio Sevilha em casa dos Chaves ou da imprensa portuguesa da época era toda ela tendenciosa e, portanto, pouco tradutora do que estava, efetivamente, a acontecer: “Escusado será dizer que a minha única fonte informativa só podia ser a censurada imprensa portuguesa, e essa, tal como a Rádio Sevilha, jamais daria notícia de uma vitória republicana” (PM: 55).

É a propósito da referência à guerra civil espanhola que o autor vai contar um episódio em que ele próprio intervém, juntamente com o seu pai e um outro agente de autoridade, este da Polícia de Investigação Criminal, episódio que no subconsciente do autor estará num patamar de violência muito semelhante ao da

guerra – daí que a memória lho avive quando refere a guerra civil. A propósito de um jogo a simular futebol, usual, na época, na classe baixa, o narrador deixa transparecer a sua já então elevada maturidade intelectual, quando comenta a insensibilidade do pai ao impedir a criança Saramago de ganhar, pretendendo marcar a sua posição de adulto (e de autoridade) junto ao filho. O outro agente, o Barata, amigo da família, que assistia à disputa entre o pai e o filho, exercia sobre a criança uma autêntica tortura psicológica, repetindo sarcasticamente que a criança estava a perder, o que levou o Zezito (Saramago), humilhado, a reclamar, com respeito, que o tal agente Barata estivesse quieto – face ao que o pai reage violentamente, agredindo a criança.

Ainda a frase mal tinha terminado e já o pai vencedor lhe assentava duas bofetadas na cara que o atiraram de roldão no cimento da varanda. Por ter faltado ao respeito a uma pessoa crescida, claro está. Um e outro, o pai e o vizinho, ambos agentes da polícia e honestos zeladores da ordem pública, não perceberam nunca que haviam, eles, faltado ao respeito a uma pessoa que ainda teria de crescer muito para poder, finalmente, contar a triste história. A sua e a deles.

(PM: 46)

Todos estes retalhos da ainda curta vida de José Saramago vão ser evocados em *As pequenas memórias*, fazendo deles o escritor uma análise à luz da sua condição de homem adulto, mas revelando ao leitor que, desde criança, a sua consciência está bem desperta para questões que hoje incluímos no âmbito social e político, ou no foro da pedagogia e da psicologia, entre outros. Os espaços da infância e da adolescência, evocados através da memória, revelam a diversidade de aspetos sobre os quais vai ser aprofundada a relação do escritor com o seu mundo.

1.4. O *homo viator* e a relação com as memórias

Anos antes da escrita deste pequeno livro de memórias da sua infância, já Saramago havia recuperado da memória alguns dos momentos da sua vida que o marcaram e que ele, conscientemente, sabe terem sido determinantes na formação daquele em quem havia de tornar-se. Falamos de *A bagagem do*

viajante, um conjunto de crônicas que o autor foi publicando, ainda durante o período da ditadura, no jornal “A Capital” e no “Jornal do Fundão”. Tendo em conta a censura de que eram alvo todas as publicações, torna-se óbvio que Saramago usou de alguma moderação no tom crítico que seguramente gostaria de ter imprimido a muitas delas; ainda assim, é possível descortinar nalgumas uma ideologia que defende e em nada é consonante com a ideologia oficial.

Porque também em certas crônicas de *A bagagem do viajante* é possível percorrer um espaço de memórias, vamos debruçar-nos sobre algumas, tendo por convicção que o autor nos deixa ali uma marca pessoal, autobiográfica, sobre um passado distante que se tornou também perene na sua condição de homem, muito à semelhança do que acaba por fazer, anos mais tarde, em *As pequenas memórias*.

Na produção literária saramaguiana, as crônicas assumem um papel determinante na construção da maturidade do escritor. Sendo os romances a sua primeira experiência literária, o primeiro deles - *Terra do pecado* - teve uma receção muito passiva por parte do público e é o próprio Saramago que o considera afastado da linha de pensamento dos seguintes; também Carlos Reis (1998), a esse propósito, refere tratar-se de um romance “destinado a ter uma vida curta e praticamente sem memória” (Reis, 1998: 11) e, nas palavras do autor Saramago, ele não é mais do que “o livro de uma inexperiência vital” (Reis, 1998: 13). Entre este primeiro romance e o segundo, *Manual de pintura e caligrafia*, medeia um período de cerca de três décadas, durante o qual o autor se aventura por outras dimensões, poéticas e narrativas, corporizadas as poéticas em *Os poemas possíveis* e *Provavelmente alegria* e as narrativas com a experiência das crônicas, publicadas em jornais desde o final dos anos sessenta e reunidas em livro já na década de setenta.

Porque nos vamos debruçar sobre algumas crônicas de *A bagagem do viajante*, aquelas em que o espaço da infância é evocado,⁴³ convirá reforçar a relevância

⁴³ Desprezamos, nesta análise, outras importantes dimensões ou discursos possíveis de análise nas crônicas, como as que sugere Horácio Costa (1997), que vão do lirismo, à memorialística, ao comentário histórico ou moral, ao ensaio, ao exercício crítico multidirecionado e à metalinguística, constituindo a crónica, como refere, um espaço de grande hibridez genérica.

das crónicas no âmbito do projeto literário de Saramago, tal como é considerado por Adriana Martins (2006): “um projeto de busca de identidade” (Martins, 2006: 96). De facto, segundo a mesma autora, “o escritor encontrara no romance a forma de fazer passar algumas das suas preocupações ou obsessões” (Martins, 2006: 96) e a crónica terá constituído uma espécie de oficina, onde o autor pratica o manuseamento das ferramentas que lhe permitirão revelar, de outra forma, o seu mundo aos leitores.

Também Horácio Costa (1997) dedica uma detalhada análise às crónicas de Saramago, dando conta do espaço privilegiado deste tipo de texto para o espraiamento do autor, que sente necessidade de refletir sobre o presente, mas com a intenção de que a sua reflexão tenha uma ação transformadora no futuro.

Através de algumas poucas pinceladas, o cronista deve transparecer uma fidelidade ao tempo coletivo traduzido no tema que eleger para sua crónica, sem abdicar, no entanto, da expressão do ponto de vista de seu tempo individual que, a partir deste mesmo tema, busca a sua fusão com o tempo do leitor; o cronista deve, usando da mediação do tempo social, do tema elegido, fazer a ponte entre duas subjetividades: a sua e a do leitor, agora «historicizando» o seu assunto para, logo mais adiante, considerá-lo em função de marcas que, nem por subjetivas, deixem de encontrar uma ressonância precípua naquelas do leitor.

(Costa, 1997: 91)

Na hibridez do género das crónicas de *Deste mundo e do outro* e de *A bagagem do viajante*, o autor consegue um tipo de escrita menos literário, mas de igual qualidade, que lhe permite uma maior aproximação do público leitor. Como se trata de textos publicados com uma frequência muito mais intensa do que o romance, as crónicas têm a vantagem de ir expondo muito mais o seu autor, dando a conhecer as suas posições perante os mais diversos assuntos. Nelas, a associação entre a pessoa que escreve e se afirma não surge filtrada pela voz que, nos romances, se diz ser a do narrador, ainda que, conforme palavras do próprio Saramago acerca dessa voz expressa nos romances através do hipotético narrador, se veja que, também ali, quem está, efetivamente, exposto é o próprio autor.

[...] um livro não está formado somente por personagens, conflitos, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, exhibições ginásticas de técnicas de narração – um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o

seu autor. [...] o romance é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela, os traços do romancista.

(Arnaut, 2008: 88)

As pequenas memórias e algumas crônicas de *A bagagem do viajante* são o exemplo claro dessa expressão do autor e da revelação dos seus diversos traços, muito particularmente, as crônicas, que, segundo Maria Alzira Seixo (1987), dizem “tudo” ou “quase tudo” sobre Saramago (Seixo, 1987: 15), constituindo-se como um precioso espelho do seu autor no “período formativo”, usando a terminologia adotada por Horácio Costa para se referir a uma parte da obra do escritor que engloba a escrita das crônicas; também Adriana Martins considera que as crônicas delineiam “os primeiros traços do que viria a ser a escrita romanesca de José Saramago” (Martins, 2006: 96).

A bagagem do viajante é o livro de crônicas que elegemos, como já foi referido, pelo simples facto de algumas das crônicas nele incluídas se centrarem num período da vida do autor que seria retomado em *As pequenas memórias*. Mas queremos também aqui fazer referência ao outro livro de crônicas publicadas num espaço temporal muito próximo, sobretudo para confirmarmos que, tal como o autor afirmou, algo de si vai ficando exposto naquilo que escreve e essa parte desvendada aos leitores é mais importante do que outras noções:

[...] para entender aquele que eu sou, há que ir às crônicas. As crônicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isto está nas crônicas.

(Reis, 1998: 41-42)

Esse outro livro de crônicas é *Deste mundo e do outro*, em cuja primeira crônica se revela de imediato essa presença do autor na figura de um homem, José (personagem homónima do autor), que procura penetrar numa cidade que mais não é que ele próprio, a “Cidade de José”, para isso necessitando de vencer algumas dificuldades, em luta consigo próprio.

Não sabia o homem que antes da batalha pela conquista da cidade outro combate teria de travar e vencer. E que nesta primeira luta teria de lutar consigo mesmo.

Ninguém sabe nada de si antes da ação em que tiver de empenhar-se todo. Não conhecemos a força do mar enquanto ele não se move. Não conhecemos o amor antes do amor.

Veio a batalha. Como nos poemas de Homero, também os deuses entraram nela. Combateram a favor e contra, algumas vezes uns contra os outros. [...]. [O homem] Feriu e foi ferido. E a luta durou longos e longos dias, semanas, meses, sem tréguas nem repouso

(DMO:13)

É um processo de busca de identidade, que cremos ser um dos propósitos da escrita do autor. O homem, finalmente, encontra o terreno livre, depois da enorme e violenta luta. Junto com “o deus que lhe ficara”, entram a par na cidade e podem, depois, habitá-la. A metáfora apresentada, em que a cidade é o próprio homem que segue a par com o deus que ele também é, mostra o processo de autoconhecimento do autor, em viagem num espaço interior ao qual é necessário aceder, a seu tempo, para se encontrar enquanto pessoa, para se reconhecer, para se “habitar”.

Passemos, então, às crónicas eleitas para este trabalho. A primeira crónica de *A bagagem do viajante* chama-se “Retrato dos antepassados” e nela o autor começa por mostrar o desinteresse pela sua genealogia, da qual nada sabe para lá da terceira geração. Mas logo, paradoxalmente, acaba por centrar-se na história de um bisavô materno, oriundo do Norte de África, figura que o autor nunca conheceu, mas cuja imagem e história de vida lhe foram contadas e exerceram sobre ele um fascínio extraordinário. É este bisavô, “homem alto, magríssimo e escuro, de rosto de pedra, onde um sorriso, de tão raro, era uma festa” (BV: 10), que está na génese da família que viria a acolher e a ajudar a criar Saramago, muitos anos mais tarde, em terras da Azinhaga. E há nesta crónica a evocação de uma outra figura também referida em *As pequenas memórias*, que é a do seu avô, de quem recorda “a cara seca e a barba crescida [...] guardador de porcos, posto na roda da Misericórdia, homem toda a vida secreto, de mínimas falas” (BV: 11), e que foi para ao autor, como amiúde afirmou, um dos homens mais sábios que conheceu.

Neste deambular pelo espaço da memória, vai o autor fazer referência aos seus pais, partindo de uma fotografia, contextualizada no tempo, em que ambos surgem representados. Depois de descrever a imagem, torna-se importante a reflexão do autor, que mostra de que forma o seu olhar sobre o espaço da memória, na recuperação que fez da sua árvore genealógica mais recente, se reveste de uma forte importância para amparo nas fragilidades da sua existência:

Um dia tinha de chegar em que contaria estas coisas. Nada disto tem importância, a não ser para mim. Um avô berbere, um outro avô posto na roda (filho oculto de uma duquesa, quem sabe?) uma avó maravilhosamente bela, uns pais graves e formosos, uma flor num retrato – que mais genealogia me importa? A que melhor árvore poderei encostar-me?

(BV: 12)

Na organização sequencial das crónicas de *A bagagem do viajante*, as primeiras parecem ser aquelas em que o apelo a um espaço de memória parece mais insistente. Talvez que o escritor tenha pretendido dar a conhecer ao leitor um pouco da sua intimidade, de forma a conseguir cativá-lo para ensinamentos implícitos noutras crónicas diacronicamente posteriores.

Vamos deter a nossa atenção sobre mais algumas dessas crónicas de *A bagagem do viajante*, certos da relevância do poder da memória do passado na construção da personalidade do autor, mas também porque estas crónicas, como já foi referido, estão em real sintonia com os propósitos de *As pequenas memórias* no que toca à dimensão do espaço, designadamente no que respeita ao espaço físico da aldeia ribatejana de onde é natural o autor e às implicações deste *topos* noutros espaços.

Na crónica “A minha subida ao Everest”, o autor faz referência a uma recordação da infância, cujo contexto remete precisamente para o Ribatejo, mas, anteriormente à revelação desse episódio, tece reflexões sobre a condição humana, numa perspetiva rasando o existencialismo, questionando o papel de cada indivíduo na transformação do mundo.

Não haverá no deserto uma súbita ascensão que de longe nos precipite a vertigem ímpar que é o lastro denso que nos justifica? Por outras palavras, e mais simples: não seremos todos nós transformadores do mundo? Um certo e breve minuto da

existência não será a nossa prova, em vez de todos os sessenta ou setenta anos que nos couberam em quinhão?

(BV: 14)

Desconhecemos se o debate em torno destas questões existenciais vem a propósito da memória da infância que o autor vai recuperar ou se são as questões existenciais que conduzem o autor a essa memória. O certo é que o autor recupera o passado, recuando para um período “à distância de trinta e muitos anos” (BV: 14), o que, tendo em conta o momento da escrita da crónica, o situa na sua infância (“rapazinho” ou “garoto”, assim se autodenomina), movendo-se imaginariamente para um espaço da lezíria, no qual existe uma árvore gigantesca à qual pretende subir. Dessa escalada dura são fornecidos os detalhes ao leitor, que visualiza o garoto num percurso que o elevará gradualmente a “dez metros, quinze metros”, “vinte metros” (BV: 15), uma autêntica subida ao Everest sob o olhar perspectivado do rapaz, subida que vale pelo esforço realizado, independentemente de ter ou não alcançado o cume. Esse é o sentido da crónica, revelado pelo próprio autor, quando conclui:

Não me lembro se o rapaz chegou ao cimo da árvore. Uma névoa persistente cobre essa memória. Mas talvez seja melhor assim: não ter alcançado o pináculo então, é uma boa razão para continuar subindo. Como um dever que nasce de dentro e porque o sol ainda vai alto.

(BV: 16)

De facto, a ânsia de atingir o ponto mais alto da gigantesca árvore, cumular de esforço físico e psicológico, pelo necessário vencer do medo e da vertigem, parece ter persistido no autor ao longo da sua vida, conforme vemos na sua atitude no momento da escrita, quando, homem de meia-idade e com uma esperança de vida ainda longa, se orienta pela mesma filosofia de superação de dificuldades e de ascensão, seguramente não numa atitude materialista, mas numa postura humanista de dignificação do homem – tal é, em boa medida, a orientação que vimos seguindo neste nosso trabalho, pretendendo demonstrar que há uma convergência dos espaços (encarados na sua polissemia), para uma dimensão de utopia, em que o homem consiga, em plenitude, realizar-se a nível

individual, mas também coletivamente, em sociedade. Esta crónica cimenta a nossa convicção de que são aludidos esses espaços de devir, que poderão ser alcançados através do esforço e da luta.

“E também aqueles dias” é o título de uma outra crónica que não podia ser aqui dispensada pela sua importância no que se refere a um assunto já atrás abordado. Trata-se da azáfama da vida dos seus avós do Ribatejo, que deixam no autor marcas profundas que hão de moldar a sua personalidade e vir a ser projetadas em várias personagens criadas nos seus romances.

Transporta-se o autor, através da memória, para o tempo da infância e novamente para o espaço rural, onde as memórias acabam sempre por o levar quando recorda “o mito do paraíso perdido” (BV: 21) experimentado naqueles momentos da sua infância. De tal forma o espaço mais recuado ocupado na sua memória é preenchido com a terra dos avós que ele começa, na crónica, por pedir perdão pela focalização constante nesse espaço e pela sua tendência para o valorizar repetidamente naquelas recordações. Essa sobrevalorização tem uma explicação e é facilmente compreensível “a quem nasceu no campo, e dele foi levado cedo, esta insistente chamada que vem de longe e traz no seu silencioso apelo uma aura, uma coroa de sons, de luzes, de cheiros miraculosamente conservados intactos” (BV: 21). Tinha o autor doze anos e recorda, nessa crónica, o caminho feito a pé desde a Azinhaga até Santarém, acompanhado pelo tio e pelo avô, que ali ia vender bácoros.

Tratando-se de uma crónica, a dimensão do texto parece exígua para permitir ao leitor assimilar o manancial de sentimentos e de sensações que o jovem Saramago experimenta nessa sua viagem, mas a verdade é que o escritor no-los transmite de uma forma tão realista que é impossível não os sentirmos com ele. Daí que tenhamos afirmado que esta crónica assume, no contexto deste estudo, uma relevância muito particular, no que toca não apenas aos espaços físicos evocados, mas sobretudo aos espaços psicológicos que o jovem recriou a partir do que lhe era dado observar. Se os caminhos, a quinta onde pernoitaram numa cavaliária, os ruídos dos animais, os cheiros são descritos com impressionante realismo, a principal imagem que fica daquela dura jornada prende-se com um

universo que está para além do real e que foi desenvolvido no imaginário do autor a partir de duas situações: uma, a claridade da lua que lhe foi dado contemplar quando, depois de uma noite mal dormida numa manjedoura, o tio o acorda antes ainda do sol nascer e os seus olhos de criança ficam “deslumbrados por uma luz inesperada. [...] uma lua redonda e enorme, branca, entornando leite sobre a noite e a paisagem. Era tudo branco refulgente onde a lua dava e negro espesso nas sombras” (BV: 23); outra, uma espécie de mistério em torno de algo que “não tornou mais a acontecer” (BV: 24), tal como não aconteceu mais a contemplação de uma lua como aquela: “um anel de nuvens que quase ao sol-pôr enegreceram e começaram a largar chuva” (BV: 24), sem que esta tivesse atingido a criança de doze anos, ainda que o horizonte fosse como uma cortina de água – era como se um círculo em torno dos viajantes os protegesse da chuva.

Este conjunto de emoções marca intensamente o autor, levando-o à comoção: “Por causa de tudo isto me veio uma grande vontade de chorar. Ninguém me via, e eu via o mundo todo. Foi então que jurei a mim mesmo não morrer nunca” (BV: 24). Mais do que a vontade de chorar, a experiência daquela jornada com o avô e o tio, em que o jovem participa, em pé de igualdade com os adultos, na tarefa de condução dos bácoros durante as quatro léguas que separam a aldeia de onde saem e a cidade de Santarém, experiência essa complementada com as emoções provocadas pelo contemplar da lua e pelo episódio da chuva, o jovem sente, de algum modo, a sua sensibilidade elevada e a sua singularidade ao pé dos familiares que parecem insensíveis à sua presença e à contemplação dos “fenómenos” da natureza que o deslumbram.

Tal como referimos – e daí a nossa opção por incluir nesta parte do estudo crónicas de *A bagagem do viajante* -, as memórias da infância do autor assentam nos espaços que marcaram aquele período da sua vida, espaços que alternam entre a aldeia da Azinhaga e os campos ribatejanos em redor, por um lado, e a cidade de Lisboa, por outro, respetivamente espaço de férias e local de residência permanente. Tal como em *As pequenas memórias*, também as crónicas alternam entre esses dois espaços. A terceira crónica faz a recuperação das memórias na cidade de Lisboa, partindo da vista que o autor tem no momento da escrita a partir

de uma janela sobre um espaço da cidade, espaço que, de certa forma, transfigura para recuperar um outro espaço que avistava da mesma cidade, mas a partir de uma das ruas onde morou e de um “sexto andar, água-furtada, perto do céu” (BV: 17). Depois de nos fornecer uma imagem relâmpago daquele espaço onde habitava e do chão esfregado onde brincava, o autor explicita o processo quase catártico que o leva a mergulhar no espaço do passado.

Conto isto em períodos longos, respirando profundamente para mergulhar no passado fugidio da infância, onde as verdades se diluem e resplendem como moedas de ouro deixadas entre limos. Foi naquela cadeira que pousei o pacotinho de pastilhas de chocolate que a Senhora Dona Albertina me deu na cozinha onde eu a visitava. [...] E noite dentro me levantei da cama devagar, para não acordar meus pais que dormiam no mesmo quarto [...]

(BV: 18)

A história das pastilhas de chocolate é toda contada, a sensibilidade da então criança é evidenciada, a mãe louvada por ter sido compreensiva. Mas a crónica não termina sem continuar a fornecer mais imagens da infância do autor, na altura com oito anos. São pormenores que ficaram gravados num espaço de memória e que o autor reconhece terem sido marcantes para a sua conduta ao longo da vida. É nesta crónica, intitulada “Molière e a Toutinegra”, que o autor dá conta da forma como, precocemente, dominou a leitura e a escrita: escrevia quase sem erros, “sabia ler muito bem” (BV: 18), “lia muito bem os jornais e sabia tudo quanto se passava no mundo” (BV: 19), pelo menos era essa a sua falsa percepção. E foi nessa fase da sua vida que começou a tomar contacto com a literatura, facto que o viria a marcar para sempre. À distância do tempo, o autor reconhece que alguns dos seus comportamentos relativamente ao que lia revelavam já uma elevada maturidade – mesmo pequenas atitudes, como o respeito pelos livros, vêm desse tempo: “Talvez venha daí o respeito supersticioso que ainda hoje tenho pelos livros: não suporto que os dobrem, os risquem, os maltratem na minha frente.” (BV: 19-20)

Terminamos esta incursão pelas memórias da infância de Saramago com uma referência ao seu professor primário, Vairinho, já atrás mencionado, por quem o autor nutria alguma simpatia - “Meu querido, bom e lembrado professor Vairinho”

(BV: 72) -, apesar da forma caricata como faz a descrição da sua figura, alguém “que tanto gostava de explicar os complementos-circunstanciais-de-lugar-onde” (BV: 72). O autor deixa-nos, também, nessa crónica (“O melhor amigo do homem”), o relato de algumas situações em que, quando criança, se achou em apuros perante cães, descrevendo mesmo um ataque de um que lhe mordeu a canela. A recordação remete novamente para Vairinho, que, por volta de 1930, quando foi seu professor, contava semanalmente histórias com cães, numa atitude que parecia não ser comum naquele tempo em que as relações professor alunos eram pautadas pela total autoridade do primeiro e a total submissão dos segundos. As histórias do professor terão contribuído, também, para o desenvolvimento da capacidade de imaginação e de criação, que vêm a ser uma constante ao longo de toda a carreira literária de Saramago.

1.5. Das memórias para outros universos ficcionais

Já anteriormente referimos que algumas das vivências do autor durante a sua infância – e, naturalmente, outras, ao longo da vida – funcionam como fonte inspiradora para a criação de espaços e de personagens dos seus romances. Sem dúvida que o mesmo acontece com todos os escritores, porquanto a escrita, mesmo criando um mundo irreal, acaba sempre por ir beber à realidade vivida as características sobre as quais se vai basear, por similaridade ou por oposição. Ora, na obra de Saramago, parece ser bem visível a projeção de espaços e de personagens com quem interagiu para o seu mundo ficcional. Vamos procurar concentrar-nos no período da infância e nas experiências da criança e do adolescente que foi Saramago e inferir da provável representação desse universo vivido em situações, espaços ou personagens dos seus romances, limitando-nos a uma focalização sobre alguns deles, dada a impossibilidade de abarcarmos aqui toda a sua obra. Foram, portanto, eleitos aqueles em que há referências explícitas em *As pequenas memórias*: por ordem de publicação, *Manual de pintura e caligrafia*, *Memorial do convento*, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*.

O que o autor faz nos seus romances é contar histórias que inventa. Essa sua capacidade de inventar o universo narrativo em que mergulha os leitores terá a sua gênese numa infância muito distante, em que aprende, por terras do Ribatejo, com o avô Jerónimo, a arte de contar. Com efeito, desse homem tão importante para a sua vida ouve muitas histórias, quando com ele se deita debaixo da figueira e enquanto espera que o sono venha. Voltamos às suas palavras:

Enquanto o sono não chegava, a noite povoava-se com as histórias e os casos que o meu avô ia contando: lendas, aparições, assombros, episódios singulares, mortes antigas, zaragatas de pau e pedra, palavras de antepassados, um incansável rumor de memórias que me mantinha desperto, ao mesmo tempo que suavemente me acalentava

(Saramago, 1999)

A marca deixada por esta particularidade do avô de um bom contador de histórias vai influenciar o autor a reproduzir igual magia na forma como os seus narradores se apropriam da ação para a contarem, com “toda a magia e o encanto da narrativa oral” (Rebelo, 1995: 12). Diz este crítico, no prefácio do *Manual de pintura e caligrafia*, a propósito do estilo da escrita de Saramago nesta obra, mas com aplicação a muitas outras, que o

[...] período espriado, a asserção cortada de orações incisivas e autocorreções postas mais como ardil retórico de um modo de dicção do que como meio de evitar a ambiguidade latente, são alguns dos processos com que Saramago vence as normas do literário para lhe imprimir o tom conversado do milenário contador de histórias.

(Rebelo, 1995: 12)

Estamos a procurar demonstrar que as memórias da infância vão ser indiretamente reativadas na produção ficcional de Saramago. Ao resgatar a sua infância e adolescência, bem como as suas origens, o autor vai fazer uma ponte entre o passado e o presente, tornando-se mais facilitada a tarefa de interpretação deste e a própria interpretação do futuro – o que sabemos constituir uma das suas preocupações: pensar e ajudar a promover uma sociedade futura menos irracional. Esse espaço do passado, de certa forma considerado como um espaço de ilusão, transforma-se num espaço de criatividade do presente.

Laura Restrepo (2008), que atrás já referimos, recupera, na sua obra, tal como Saramago, muito do que constituíram as suas vivências da infância e propõe-nos uma comparação muito clara entre a importância da infância e aquilo em que se torna o edifício do homem adulto. Segundo as suas palavras, o facto de o romancista escrever sobre a infância “*es más bien una expresión de deseo; es inventarla, sacarla de la nada, tratar de protegerla, mostrarla en sus infinitas dificultades*” (Restrepo, 2008),⁴⁴ porque as memórias que dela se guardam estão, de alguma forma, protegidas, havendo que recuperá-las ou reinventá-las. Para o adulto, a infância pode ser comparada a algo inviolável, guardando informações que, quando devidamente exploradas pelo escritor, permitem a criação de personagens, espaços e situações de enorme utilidade para a sua produção literária. A infância tem, pois, para um adulto, a mesma importância que tem a caixa negra para os aviões: “[...] *lo que la caja negra a los aviones: cuando todo en nosotros se transforma, o se destruye, en los recuerdos de infancia permanece protegida información esencial sobre lo que somos, lo que no fuimos, lo que quisimos ser*”.⁴⁵ (Restrepo, 2008)

O olhar sobre o passado que Saramago lança em *As pequenas memórias* é uma busca de autoconhecimento. Para Georges Gusdorf (1991), ao contar a sua autobiografia, o autor impõe-se a tarefa de contar a sua própria história e isso é conseguido através da reunião de elementos dispersos da sua vida pessoal, que têm de ser agrupados; é um historiador de si mesmo, que tenta apresentar uma imagem coerente do que foi a sua existência.

Aussi me faudra-t-il, si je veux réellement m'approprier ma vie, la faire mienne et ne point demeurer à sa remorque, dépasser ce moment où se dessine une limite de mon existence. J'ai besoin, de moi-même à moi-même, d'une intelligibilité plus consistante. Il faut que je m'installe, par la réflexion, dans cette première intuition, pour en prendre une conscience plus développée. L'expérience acosmique, anhistorique, ce rapport comme vertical de moi à moi-même, doit faire place à une connaissance horizontale,

⁴⁴ Tradução livre do autor: “é antes uma expressão do desejo; é inventá-la, tirá-la do nada, tentando protegê-la, mostrá-la nas suas infinitas dificuldades”. (Restrepo, 2008)

⁴⁵ Tradução livre do autor: “o que a caixa negra dos aviões; quando tudo em nós se transforma ou se destrói, nas memórias da infância permanecem protegidas informações essenciais sobre o que somos, o que fomos, o que quisemos ser”. (Restrepo, 2008)

à un schéma où je puisse retrouver la figure de ce que je suis à travers les événements où s'inscrit mon être dans le monde.⁴⁶

(Gusdorf, 1991: 40)

As *pequenas memórias* são, pois, para Saramago, um exercício memorialístico que lhe permite não apenas que se reinvente – no sentido em que está a recuperar a criança que foi, à luz do que é o adulto Saramago -, mas se desvende a si mesmo e ao leitor.⁴⁷ É um exercício memorialístico, cuja autenticidade do recordado o autor chega mesmo a questionar, mas sem que isso tenha impacto no objetivo que o levou a escrever este texto.

Muitas vezes esquecemos o que gostaríamos de recordar, outras vezes, recorrentes, obsessivas, reagindo ao mínimo estímulo, vêm-nos do passado imagens, palavras soltas, fulgurâncias, iluminações, e não há explicações para elas, não as convocamos, mas elas aí estão.

(PM: 141)

Vejamos, então, de que forma as imagens guardadas da infância e recuperadas ou reinterpretadas em *As pequenas memórias* se revelaram importantes para a economia de alguns dos romances de Saramago entretanto produzidos. Porque, tal como já referimos e aqui confirmamos com as palavras do próprio, a sua obra literária resulta de uma simbiose entre o que foi o seu passado e o que tem sido a sua experiência de vida até ao presente, tudo contado por uma figura que

⁴⁶ Tradução livre do autor: “Também será preciso, se eu realmente quiser apropriar-me da minha vida, fazê-la minha e não andar a reboque dela, ultrapassar esse tempo em que se desenha um limite da minha existência. Eu mesmo preciso de uma inteligibilidade mais consistente. Tenho de me instalar, pela reflexão, nesta primeira intuição, para tomar dela uma consciência mais desenvolvida. A experiência acósmica, a-histórica, esta espécie de relação vertical de mim mesmo, deve dar lugar a um conhecimento horizontal, um esquema onde eu possa encontrar a figura do que eu sou, através dos acontecimentos em que se inscreve o meu ser no mundo”. (Gusdorf, 1991: 40)

⁴⁷ O facto de darmos aqui especial destaque a *As pequenas memórias*, na linha do que pretendemos nesta parte do trabalho com o estudo do espaço da memória, não significa que não nos tenhamos debruçado também sobre outras obras em que o autor se dá a conhecer, espelhando a sua personalidade, refletindo sobre si e o mundo, em diferentes fases da sua vida. Falamos dos *Cadernos de Lanzarote*, cinco volumes de diários escritos pelo autor após a sua ida para a ilha de Lanzarote (publicados entre 1994 e 1988), e também o “*Caderno de Saramago*”, página eletrónica de um blogue que o autor vai atualizando regularmente, com apontamentos pertinentes sobre a atualidade. Nos diários, estabeleceu o próprio Saramago uma relação entre esse novo espaço físico de Lanzarote em que se encontrava e o espaço da sua infância no Ribatejo, que bem guarda na memória, afirmando que Lanzarote talvez seja uma espécie de reencontro com a sua própria aldeia. Apesar de serem diferentes em tudo, o espaço, a paisagem, o autor sente encontrar ali um espaço de refúgio que o ajuda a encontrar-se consigo próprio: “Lanzarote não é a minha terra, mas já é terra minha”. (Aguilera, 2010: 172).

Saramago tem dificuldade em aceitar, a do narrador, pois assume como sendo sua a voz que surge no espaço dos seus textos.

O espaço que existe entre o autor e a narração é ocupado às vezes pelo narrador, que atua como intermediário, às vezes como filtro, que está aí às vezes para filtrar o que possa ser muito pessoal. O narrador está aí às vezes para ver se se pode dizer alguma coisa sem demasiado compromisso, sem que o autor se comprometa demasiado. Eu diria que entre o narrador, que neste caso sou eu, e o narrado não há nenhum espaço que possa ser ocupado por essa espécie de filtro condicionante ou de algo impessoal ou neutro que se limita a narrar sem mais implicações. Pode dizer-se que há uma implicação pessoal no que escrevo.

(Aguilera, 2010 : 238)

No caso de *As pequenas memórias*, mais do que noutros romances (embora neles também o autor rejeite a separação autor / narrador), pelo facto de se tratar de um texto autobiográfico, existe total sintonia entre o autor Saramago e o narrador que nos conduz por espaços e tempos de um passado distante.

Vamos aqui recuperar alguns dos espaços já anteriormente mencionados de *As pequenas memórias*, mas para explorar, desta vez, as marcas que os mesmos deixaram no autor e o levaram a imaginar outros espaços ficcionais e outras personagens que projetam, de algum modo, aqueles seres reais que conheceu e com os quais conviveu na sua infância. E não precisamos de deduzir que algumas dessas figuras da infância estão presentes nos seus romances, pois é o próprio Saramago que nos dá a indicação de que tal acontece.

Começamos pelo *Manual de pintura e caligrafia*, por nele ser mais evidente a colagem da criança Saramago à personagem, tanto mais que é o próprio autor que considera também esta sua obra como autobiográfica: “é um livro de aprendizagem; mas é também (e já o disse várias vezes) talvez o meu livro mais autobiográfico” (Reis, 1998: 25). De facto, a personagem S. mais não será do que a referência ao próprio nome Saramago. A passagem do *Manual de pintura e caligrafia* que a seguir apresentamos é bem ilustradora das marcas de pobreza das habitações com as quais a criança Saramago conviveu e que deixou registadas em *As pequenas memórias*. Atrás fizemos já referência à pobreza da casa dos avós na Azinhaga a propósito do embarrar da casa que a avó cumpria ciclicamente. Também já foi mostrada a exiguidade e a pobreza das habitações

que a família Saramago utilizava, muitas vezes partilhando a mesma cozinha com outras famílias, em águas furtadas de prédios pobres de Lisboa. Mas deixamos propositadamente uma outra descrição das condições em que eram satisfeitas as necessidades fisiológicas nesses espaços, a qual descrição confrontaremos, depois, com uma outra, escrita posteriormente.

Em casa dos meus pais (ambos já morreram), o dinheiro não abundou e a comida não sobejava. E essa casa foi durante alguns anos (muitos para a criança) um quarto só, mais aquilo a que se chamava, na linguagem alquiladora de então, serventia de cozinha [...] não eram raras as grandes casas onde uma só pia na cozinha servia para todos os despejos e dejeções, tanto as líquidas como as sólidas. Usavam-se os bacios nos quartos de cada um, e a mulher desses quartos levava o bacio para a cozinha [...]. Pelo corredor a mulher levava o bacio tapado com um pano, não tanto por causa do cheiro que simples pano não lograria reter (toda a gente assim se conhecia pelo cheiro), mas por uma simples e ingénua decência, um recato, um pudor.

(MPC: 136-137)

Podendo considerar-se intertextualidade (ainda que com algumas reservas, decorrentes do facto de se tratar, eventualmente, de um mesmo relato), apresentamos aquilo que Saramago virá a escrever muitos anos depois, no seu texto memorialístico *As pequenas memórias*. Referindo-se às casas de banho, diz que: “simplesmente porque tais luxos não existiam, uma pia a um canto da cozinha, por assim dizer a céu aberto, servia para todo o tipo de despejos, tanto dos sólidos como dos líquidos” (PM: 56-57). E acrescenta:

[...] as mulheres que levavam para despejar na dita pia, cobertos por um pano, em geral branco, imaculado, os vasos recetores das dejeções noturnas e diurnas, também chamados bacios ou penicos, esta última voz, em todo o caso, raramente usada, talvez porque o plebeísmo excedesse os limites da tolerância vocabular das famílias. Bacio era mais fino.

(PM: 57)

Correspondência similar entre as duas obras pode ser também encontrada na figura da tia Emília, pessoa idosa, de cabelo branco em carrapito, que por vezes se embriagava e que um dia foi encontrada “com as pernas abertas e as saias levantadas, cantando [...] enquanto se masturbava” (PM: 116). Esse episódio caricato, que o pequeno Saramago, com cerca de nove anos, mal pode contemplar, por as mulheres lhe terem impedido a completa visão – a este e a

outros de cariz sexual, que nos vai contando e que amiúde encontramos nos seus romances –, vai surgir transposto para o *Manual de pintura e caligrafia* na figura de uma antiga hóspede, que S. recorda desta forma:

Alcoólica, a quem um dia, por entre as saias das mulheres da casa, ao mesmo tempo escandalizadas e divertidas (as mulheres, não as saias), vi deitada no chão asseadíssimo do seu quarto (hoje reparo na incongruência: alcoólica, asseada) cantando e masturbando-se.

(MPC: 137)

É o próprio Saramago que, em *As pequenas memórias*, se refere a este episódio como tendo sido já relatado: “Uma outra lembrança (que já evoquei no *Manual de pintura e caligrafia*” (PM: 115). Lembramos tratar-se este *Manual* de uma das suas primeiras obras e reconhecemos o seu carácter autobiográfico.

Relativamente ao romance que contribui substancialmente para tornar o escritor conhecido do grande público, *Memorial do convento* (tendo para isso contribuído, em boa parte, a polémica que se instalou no seio da autarquia de Mafra), também dele se encontra uma referência em *As pequenas memórias*, precisamente a respeito de uma ida da criança Saramago (o Zezito) a Mafra. As suas memórias registam uma ida a Mafra, “o lugar onde, mais de cinquenta anos depois, se decidiria, de maneira definitiva o meu [o seu] futuro como escritor” (PM: 78).

Na altura da primeira viagem a Mafra, o autor não teve a oportunidade de visitar o convento, tendo-se ficado pela basílica. Mas o que viu foi de tal forma marcante e estava tão intensamente registado na sua memória, que, em 1980 ou 1981, quando revisita Mafra, admite que o horror do quadro presenciado quando criança (a visão da estátua esfolada de S. Bartolomeu) tinha vindo ao de cima, ao ponto de o ter feito manifestar, perante quem o acompanhava, a vontade de vir a escrever um romance com tudo o que via e mais tudo o que recordava daquele espaço: “Um dia gostaria de meter isto tudo dentro de um romance” (PM: 78-79). Também a magnitude da construção arquitetónica, antes como mais tarde, impressionam Saramago, e assim, aliadas essas memórias ao seu gosto pessoal pela história recuperada e reescrita, estavam reunidos os ingredientes suficientes para escrever um romance. Não muito tempo depois, em 1982, surge o *Memorial*

do convento de Mafra, onde se entrecruzam planos da história da construção do convento, com espaços do imaginário, em torno de figuras como Blimunda. Deste romance nos ocuparemos adiante, mais detalhadamente.

Entretanto, também em *As pequenas memórias* existe referência a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, como tendo tido alguma motivação a partir do espaço da infância de Saramago. Recorda o autor:

Uma lembrança muito viva desses dias é a de ir, a mando da minha mãe, comprar sal à mercearia em frente e, depois, enquanto subia a escada, abrir o cartucho e meter na boca alguns cristais que, ao derreter-se, me sabiam a algo ao mesmo tempo estranho e familiar. É também desse tempo o descobrimento do mais primitivo dos refrescos que já me passaram pela garganta: uma mistura de água, vinagre e açúcar, a mesma que viria a servir-me, com exceção do açúcar, para, no *Evangelho*, matar a última sede de Jesus Cristo.

(PM, 59-60)

Veja-se, já de seguida, a passagem ficcionada de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, que atesta a presença dessa memória da infância do escritor:

[...] um dia, e depois para sempre, [...] vítima de uma calúnia, a de, por malícia ou escárnio, ter dado vinagre a Jesus ao pedir ele água, quando o certo foi ter-lhe dado da mistura que traz, vinagre e água, refresco dos mais soberanos para matar a sede, como ao tempo se sabia e praticava.

(ESJC: 19-20)

Poderá configurar alguma aparente falta de profundidade de análise o facto de estarmos a apresentar estes breves indícios das marcas da infância de Saramago que ele, reconhecidamente, assume ter transportado para os seus romances. É, contudo, este o nosso propósito, neste momento. No entanto, sabemos que outras aprendizagens do seu tempo da infância e adolescência (e, naturalmente, da vida adulta) estão presentes nos seus romances, porque forneceram ao escritor matéria para a construção de personagens, de espaços e de tempos que reconhecemos apresentarem muitos traços comuns nos seus romances.

Relativamente a esta marca da infância do autor em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, parece pertinente referir uma reflexão sobre a ausência, em *As pequenas memórias*, de práticas religiosas levadas a cabo por si ou pela sua família, sendo

até possível admitir que o seu pai, pela profissão que desempenhava e pelos comportamentos que exibia, não se coibiria em tecer algumas críticas à Igreja, que poderão ter estado na base da sensibilidade ateia de Saramago. Como nos diz Aguilera, o escritor não se pode demarcar de um substrato cristão que domina o espaço em que vive, mas é notório o seu afastamento e o seu combate, racional e laico, a essa dimensão religiosa mediada pela Igreja, que ele acredita estar na base de muito do que de negativo existe no mundo de hoje.

Seria difícil entender não só a literatura de Saramago como o seu sistema de pensamento sem valorizar adequadamente o papel que, a partir de uma projeção crítica, o facto religioso desempenha. Constitui, sem dúvida, um módulo central em quem, albergando uma concepção ateia da existência, reconhecia sem rodeios que, em boa medida, ele próprio é um produto da civilização cristã, cujos padrões marcam o carácter dos indivíduos e das sociedades ocidentais. Envolto no seu materialismo marxista e no racionalismo voltairiano característico da sua personalidade analítica, identificava na crença divina e nas suas implicações uma variável maior no que respeita à configuração das mentalidades.

(Aguilera, 2010: 123)

Saramago defende, pois, que o fenómeno divino não passa de um produto da imaginação: nas suas palavras, “Deus é uma criação humana e, como muitas outras criações humanas, a certa altura toma o freio nos dentes e passa a condicionar os seres que criaram essa ideia” (Aguilera, 2010: 125). Perante esta concepção agnóstica, assume uma postura pública de antagonismo relativamente à Igreja e aos seus tentáculos de poder. *O evangelho segundo Jesus Cristo*, publicado em 2001, e *Caim*, publicado, muito posteriormente, em 2009, podem ser vistos como exemplos de crítica a esse espaço sagrado e eclesiástico, porquanto nos apresentam um Cristo em tudo humanizado e não a figura transcendental que o cristianismo venera. Do espaço sagrado e da crítica à Igreja nos ocuparemos, adiante, aquando da exploração de *Memorial do convento*.

As experiências de vida da infância de Saramago, registadas em *As pequenas memórias*, estendem-se ainda a outros dos seus romances. É o caso do *Ensaio sobre a cegueira*. Uma personagem real, que Saramago refere ser parente dos seus vizinhos, quando morava na Rua dos Heróis de Quionga, em Lisboa, acaba por estar na base da concepção desse romance.

De tempos a tempos, creio que uma vez ou duas por mês, aparecia ali de visita um parente deles, sobrinho ou primo seria, de nome Júlio, cego, e que estava internado não sei em que asilo. Vestia um uniforme de cotim cinzento deslavado. Glabro de cara, com pouco cabelo na cabeça, e esse mesmo cortado à escovinha, tinha os olhos quase brancos [...]

(PM: 113)

Essa figura marcou fortemente a criança que era então Saramago, de tal modo que, muitas décadas depois, acaba por conceber um romance em que intervêm personagens semelhantes àquele Júlio que guarda na memória. E não apenas a figura física, mas todo o ambiente que a envolvia:

o que nele mais me desagradava era o cheiro que se desprendia, um odor a ranço, a comida fria e triste, a roupa mal lavada, sensações que na minha memória iriam ficar para sempre associadas à cegueira e que provavelmente se reproduzem no *Ensaio*.

(PM: 113)

Este romance ocupar-nos-á no capítulo seguinte, dedicado ao espaço de violência e, como tal, dispensamo-nos de enumerar agora um conjunto satisfatório de passagens em que a figura de Júlio parece ter sido aproveitada; vamos apenas referir um momento onde, com facilidade, se reconhece intertextualidade com o excerto de *As pequenas memórias* que acabamos de citar: “Quanto ao cheiro que tudo isto desprende, não o estranha, não há outro em todo o edifício, é o cheiro do seu próprio corpo, das roupas que veste.” (ESC: 155)

Continuamos com a referência a um outro romance que tem na sua génese algo relacionado com a infância de Saramago, conforme o próprio autor certifica, *Todos os nomes*, cuja personagem principal trabalha numa conservatória de registos. Foi um acontecimento da vida do escritor, ocorrido, precisamente, na sua infância, que veio a constituir-se subsidiário do romance que acaba por vir a lume em 1997. A morte do seu irmão Francisco, ocorrida pouco tempo depois da deslocação da família para Lisboa, terá marcado o autor da forma que já aqui foi exposto, dada a tenra idade deste no momento do acontecimento. No entanto, e tal como vimos atrás defendido por Halbwachs, pelo facto de outras pessoas da convivência do autor (pais e familiares) terem assistido à morte daquela criança e dela, certamente, irem falando, tal terá contribuído para a construção de uma

memória do escritor sobre um acontecimento de que, efetivamente, de outra forma, não poderia lembrar-se, senão vagamente. Ora, na sua vontade de conhecimento sobre o que, na realidade, terá acontecido com a morte do seu irmão Francisco, Saramago vai encetar um conjunto de diligências junto do Instituto Câmara Pestana, onde aquele esteve internado e, anteriormente a isso, junto da conservatória do registo civil da Golegã, sede de concelho a que pertence a aldeia da Azinhaga, onde a família residia quando ambos os rapazes nasceram, pelo que seria lógico haver a referência ao óbito na certidão do nascimento do seu irmão. Nada ali foi encontrado. Outras pesquisas foram feitas nos arquivos dos cemitérios de Lisboa e, ainda que Saramago não tenha participado diretamente dessa tarefa, o facto de perceber como tudo se passa naqueles arquivos vai fornecer-lhe matéria para o romance.

A história de Francisco, porém, não se acaba aqui. Sinceramente, penso que o romance *Todos os nomes* talvez não tivesse chegado a existir tal como o podemos ler, se eu, em 1996, não tivesse andado tão enfronhado no que se passa dentro das conservatórias de registo civil.

(PM: 125)

Apesar de não estar referido em *As pequenas memórias* qualquer ligação com o seu romance *A caverna*,⁴⁸ concluímos com o que entendemos poder ser um reflexo, consciente ou não, da experiência de vida de Saramago relacionada com o espaço, inicialmente físico, mas depois encarado noutra dimensão.

A biografia de Saramago inclui três espaços distintos, dois deles considerados em *As pequenas memórias* (a aldeia ribatejana e a cidade de Lisboa) e um outro, muito posteriormente ocupado, que é a ilha de Lanzarote.

No primeiro nasceu e viveu feliz, convivendo com os avós e experimentando sensações únicas de contacto com a natureza, com a lezíria em redor e o rio Tejo como fronteira; ali desenvolveu o seu imaginário com as histórias do avô e a

⁴⁸ Num momento singular da vida do autor, quando recebe o prémio Nobel, Saramago profere um discurso perante a Academia Sueca, durante o qual volta a fazer referência a muitos dos seus romances, como fazendo parte de si enquanto pessoa, ou seja, a sua voz é a voz das personagens desses romances. No entanto, também nessas referências não inclui *A caverna*, romance que, contudo, merece, aquando da sua publicação, a atenção da crítica nacional e estrangeira, tendo-se o autor desdobrado em encontros e entrevistas, no país e fora dele.

contemplação dos astros. Mesmo tendo tido contacto, como vimos, com o mundo do trabalho árduo do campo, releva do espaço da aldeia a memória positiva do paraíso perdido da infância, como sabemos que o próprio autor lhe chamou. Depois dos períodos das férias da infância, a que esse espaço ficou intimamente ligado, o autor apenas lá volta, muito esporadicamente, já adulto.

O segundo espaço importante da vida de Saramago é Lisboa, para onde foi levado ainda criança. Não pretendemos omitir alguns momentos de prazer ali experimentados, dos quais nos dá conta em *As pequenas memórias*, mas sobressaem de Lisboa as memórias relativas às dificuldades económicas da vida, às relações familiares pouco afetivas por parte do pai, a acontecimentos traumatizantes na escola ou na rua, ao início de uma fase de vida adulta que se poderia dizer prematura em termos de compreensão de questões preocupantes de índole social e política, tal como já expusemos. Lisboa vai continuar a ser o espaço no qual o autor vai viver a maior parte da sua vida – um mesmo espaço físico, mas um espaço que o autor conhece a duas cores, uma cinzenta, que durou até Abril de 1974, e outra com uma tonalidade mais quente, a seguir à Revolução.

O outro espaço foi aquele em que viveu voluntariamente, depois de ter abandonado a cidade de Lisboa, metonímia do país que decide abandonar. Lanzarote é uma outra dimensão, o reencontro com a tranquilidade e a paz, longe de tudo aquilo que pode perturbar a serenidade do escritor.

Vamos concluir este subcapítulo de análise do espaço em *As pequenas memórias* com a ligação a *A caverna*, porque também ali, conforme veremos, são apresentados três espaços e as personagens realizam neles um trajeto com algum paralelismo em relação ao que Saramago empreendeu na sua vida.

Muito sumariamente, porque a seu tempo exploraremos em pormenor a dimensão do espaço nesse romance, refira-se que a família Algor, em *A caverna*, vive no campo, junto da olaria onde trabalha, com tempo suficiente para a afetividade e a reflexão, até ao momento em que se vê forçada a ir viver para a cidade. Ali, contacta com a desumanidade das relações entre as pessoas e dali parte, não

para retornar ao espaço inicial, mas para se aventurar na procura de um terceiro espaço, desconhecido, mas no qual acredita ser possível reviver à luz de princípios de maior dignidade.

Percurso paralelo é o destas personagens, assim o entendemos, com o percurso da vida de Saramago: campo – cidade – outro espaço, sendo este último aquele que, de alguma forma, representa o resultado da busca que o autor diz dever ser concretizada durante a própria vida humana e não algo que, de tão utópico e idealista, seja de todo realizável. A escolha do espaço de Lanzarote configura a substituição dos espaços do passado, da mesma forma que o novo espaço em busca em *A caverna* configura a utopia de um lugar melhor.

1.6. Conclusão sobre *As pequenas memórias*

Saramago reconstrói, em *As pequenas memórias*, um espaço e um tempo que não deixaram nunca de existir na memória do autor, porquanto reconhece que esse espaço e as influências que dele recebeu condicionaram aquilo em que o homem (e o escritor) se tornou. Atribui, pois, uma valorização ao período da infância, que considera ter um caráter formativo determinante na construção da personalidade.

As experiências por que passa a criança Saramago nos dois lugares em que se desdobra o espaço de *As pequenas memórias* marcam-na pela diversidade e pela força que tiveram, em termos de emoções positivas ou de angústias e medos; dessa multiplicidade de experiências marcantes sai enriquecido o espírito do escritor. Se na aldeia lhe é permitido um contacto plurifacetado com a paisagem rural e o povo simples, tendo ali despertado a sua atenção para o valor da contemplação e a dificuldade do trabalho, em Lisboa aprende a interpretar a vida e a reconhecer as injustiças da sociedade, fruto das deficientes relações humanas.

Mas são as impressões da aldeia as mais fortes, aquelas que terão contribuído para fazer de Saramago a pessoa que conhecemos. Guarda essas impressões

durante mais de setenta anos, para as vir partilhar com os seus leitores, tanto no livro sobre o qual aqui nos debruçamos, como publicamente o faz também, quando é distinguido com o prémio Nobel e discursa perante a academia sueca, referindo, nesse discurso, as marcas do espaço rural e do espaço humano a ele associado, marcas que não esquece e que sente necessidade de referir, num momento em que é, simbolicamente, colocado num pedestal, mas em que assume, publicamente, a sua modéstia no que toca às suas raízes.

As pequenas memórias, em cuja epígrafe se pode ler “Deixa-te levar pela criança que foste”, representam o fechar de um ciclo de vida. Reconhece o autor, por várias vezes, ter sido uma criança sensível e continuar a manter essa sensibilidade ao longo da vida. As memórias preservadas encontram, nesta fase avançada da vida do autor, que conta já com oitenta e quatro anos quando as publica, um eco vital que se pode entender abarcar toda uma vida, pois se é verdade que, como vimos, os relatos das memórias se circunscrevem a um espaço limitado e a um tempo definido, também é verdade que aquele espaço e aquele tempo acabam por ter repercussões no resto da vida do autor e projeção em muitos dos seus romances, onde recupera, ficcionalmente, esse espaço – físico, mas também simbólico. De facto, o poder da memória reativa, em *As pequenas memórias*, mais do que os espaços físicos onde foi vivida a infância do autor; ele faz renascer toda uma dimensão humana que acaba por representar, afinal, toda a sua vida.

2. Memorial do convento

Queremos agora debruçar-nos sobre o *Memorial do convento*, para retirar dele um conjunto importante de tópicos que serão analisados, uns mais detalhadamente que outros, tendo em conta que neste romance a dimensão do espaço é multifacetada e, ao nível da memória, que nesta secção continuamos a privilegiar, ele permite uma análise diferente, passando do plano da memória individual para o plano da memória coletiva, nacional, que Saramago pretende evidenciar, com os propósitos de que daremos conta ao longo da análise.

Publicado em 1982, *Memorial do convento* faz parte de um conjunto de romances que se fundamentam na história e que acabam por contribuir para a consagração de José Saramago. Relativamente ao plano da história, importa recordar que o escritor sempre nega o rótulo de romance histórico para as suas obras, afirmando que nunca pretendeu fazer reconstruções do passado, mas apenas meter a história dentro dos seus romances. Talvez porque não foi assim entendido, ou talvez que pretendesse mesmo gerar controvérsia, a verdade é que essa forma como conta a história oficial nos seus romances acaba por gerar fortes polémicas, porque nem sempre é possível, com exatidão, estabelecer a distinção ou a fronteira entre história e ficção.⁴⁹

Helena Kaufman (1991), a propósito da metaficção historiográfica, diz poder esta encarar-se “como uma nova maneira de escrever a ficção histórica, reformulando o padrão tradicional do «romance histórico»” (Kaufman, 1991:125). O que Saramago faz, efetivamente, é contar a história, mas

pulverizando-a com arquiteturas narrativas que revelavam facetas e enfoques divergentes em relação aos discursos oficiais. Saramago identificava o seu propósito com o da tarefa de relativizar a versão consolidada, expandindo a perspetiva, invertendo os protagonistas, agregando e suprimindo factos, iluminando vazios e ocultações, alterando episódios...

(Aguilera, 2010: 267)

Podíamos chamar aqui outros romances polémicos de ligação à história, como *O evangelho segundo Jesus Cristo*, mas optamos, por conveniência, por dissecar aspetos de *Memorial do convento*, porque, para além da questão da história, se presta à exploração do espaço e da memória aqui pretendidos.

Quanto à questão da história, é visível que Saramago nega a visão dogmática que dela se tem, a qual considera ser apenas uma visão e não poder ser aceite como única, verdadeira e sem questionamento. História e literatura, do seu ponto de vista, são disciplinas complementares e devem ser colocadas em pé de igualdade, não sendo fácil separar uma da outra, porque ambas pretendem

⁴⁹ Sobre realidade e ficção e a relação entre história e literatura em *Memorial do convento*, leia-se o trabalho de Dionísio Vila Maior (2001) - *José Saramago: ficção, história e Memorial do Convento*.

representar, à sua maneira, factos e personagens retratados sob o olhar subjetivo de quem faz o relato. Saramago reconhece que toda a verdadeira história é história contemporânea, uma vez que o discurso oficial é sempre fragmentado e é construído em função de perceções interpretativas e de interesses do momento.⁵⁰

Sabemos que a história é importante para Saramago - “Se não ligasse o meu trabalho à história, não faria qualquer trabalho” (Aguilera, 2010: 269) -, que ele entende que tudo aquilo que somos não depende apenas do que acontece no nosso tempo, mas de um tempo do passado que nos legou a língua, os costumes, a ética, a forma como estabelecemos a nossa relação com os outros. E também sabemos que, para ele, a história deve ser entendida num sentido sincrónico e não na perspetiva diacrónica com que é vulgarmente apresentada. Por isso, esforça-se por contextualizar os momentos históricos nos seus romances, mostrando as pessoas a viver as suas vidas particulares e privadas na altura em que ocorrem os acontecimentos que marcam esse tempo histórico, procurando, essencialmente, nos seus romances, “desenterrar homens vivos. A história soterrou milhões de homens vivos” (Aguilera, 2010: 269) ao ignorar a sua existência nos factos em que, realmente, participaram e sem os quais homens os acontecimentos não se teriam concretizado. *Memorial do convento* pretende ser um exemplo desses romances em que se dá voz aos anónimos da história.

Mesmo sendo o espaço da memória conteúdo axial deste capítulo, a ele não chegaremos sem uma abordagem prévia, ainda que menos escarpada, por outras dimensões de espaço, como o físico, o social e o psicológico,⁵¹ tendo por

⁵⁰ *O tempo das catedrais*, de Georges Duby, que Saramago traduziu, foi confessionalmente importante para confirmar a sua visão de que a história e a literatura têm pontos de interseção e que a literatura pode constituir uma forma de corrigir e completar algumas versões da história: “Eu traduzi livros de Georges Duby, um deles *O tempo das catedrais*, que me fascinou. E aí eu pude ver como é fácil não distinguir aquilo a que chamamos ficção, e aquilo a que chamamos história. A conclusão, certa ou errada, a que eu cheguei é que, em rigor, a história é uma ficção. Porque, sendo uma seleção de factos organizados de certa maneira para tornar o passado coerente, é também a construção de uma ficção”. (Aguilera, 269-270)

⁵¹ É assim que Adriana Martins considera pertinente a análise do espaço de *Memorial do convento*: na vertente física, através da descrição dos espaços que estão relacionados com a construção do convento, mas que não se circunscrevem a Mafra; na vertente social, com a caracterização das atmosferas vividas pela população em momentos de determinados eventos públicos ou de personagens associadas a espaços específicos; a vertente psicológica, com a

base o romance *Memorial do convento*. Sem que seja possível isolar estas dimensões espaciais, porquanto aquela que poderíamos considerar mais abrangente, a física, concorre para a exploração das restantes, vamos procurar recuperar todos esses espaços na obra, deixando para uma última análise a forma como todos eles estão implicados na construção de uma dimensão de espaço que tem a ver com a memória histórica nacional.

O romance *Memorial do convento* apresenta-nos dois grandes espaços físicos (macroespaços, para usarmos a terminologia de Adriana Martins), dentro dos quais é possível encontrar outros espaços de menor dimensão (microespaços). Os primeiros são constituídos por Lisboa, onde vive o rei D. João V, e por Mafra, local escolhido para a construção do convento franciscano, e é sobre estes que começamos por nos deter, pois o autor-narrador vai transportar-nos para esses espaços e para um tempo distante do atual, o início do século XVIII.

O interesse pelo passado por parte dos escritores pós-modernistas acontece, de acordo com Adriana Martins, pelo facto de o homem ter experimentado, no século XX, graves crises de identidade e representação, que tiveram um ponto alto no massacre nazi aos judeus, no decorrer da segunda guerra mundial. Porque se tornava necessário contar os horrores vividos de modo a evitar que os mesmos pudessem vir a acontecer de novo, a questão da memória, tanto individual como coletiva, ganha, na segunda metade do século XX, especial importância. Daí que o escritor do período pós-modernista vá, com frequência, agarrar-se a momentos da história e faça deles uma leitura muito própria, procurando contextualizar os acontecimentos e tornando-os mais reais, ao introduzir neles personagens que a história não mencionou, mas que fizeram parte do cenário e da ação que a história regista. A intenção do escritor não é questionar o passado ou determinado acontecimento do passado, mas oferecer alguma resistência a um caráter totalizador que a história usou para vincular a memória do acontecimento, não admitindo a falibilidade dos argumentos que usou em seu favor para os constituir como cânones.

caraterização de um determinado ambiente em função de pensamentos, sentimentos e atitudes de algumas personagens. (Martins, 2006: 258)

Saramago, no caso concreto da sua incursão pela história e muito especificamente através do romance *Memorial do convento*, assume uma posição que é indubitavelmente crítica em relação a problemas muito específicos da sociedade do seu tempo. Não raras vezes, Saramago manifesta a sua decepção em relação a uma sociedade que considera fragilizada a nível político, ideológico, social e cultural. São notórias as crónicas de índole política que publicou em 1974, reunidas em *As opiniões que o DN teve*, ou as posteriores (*Os apontamentos*) que, apesar de publicadas após o 25 de Abril de 1974, denunciam a forma como o país continua assombrado por um fantasma que o perturbou durante anos de ditadura e que lhe tolheu a liberdade de expressão com a imposição da censura. O autor assume, nestes textos, um compromisso político e ideológico que visa esclarecer os leitores sobre um período negativamente marcante da vida do país, o qual não pode deixar de ser interpretado, para que dele se tirem as devidas ilações em termos de caminhos no futuro.

A opção de ir à história buscar matéria para os seus romances assenta, podemos dizê-lo, numa mesma linha pedagógica da que foi assumida nas crónicas políticas referidas, pretendendo o autor mostrar agora, através da conduta dos homens no passado, as fragilidades da sociedade doente em que vive. Saramago é signatário de uma visão moral da história e, depreende-se, da consciência de que a história não tem moral, pelo que urge, do ponto de vista do escritor, lutar contra alguns dogmas dessa história, considerados até então inquestionáveis, e preencher lacunas que a história deixou, quando não deu qualquer importância aos marginalizados e anónimos que também a fizeram. Nos seus romances assentes em acontecimentos históricos, o leitor, muitas vezes conduzido pela mão do narrador, que tanto está no passado histórico como no presente a ver com os nossos olhos, interpreta e interioriza comportamentos e reações que não serão alheias – é, pelo menos, esse o pensamento do autor – à sua forma de estar na vida e em sociedade. Adriana Martins elenca um conjunto das que diz serem as inquietações de Saramago, que este projeta através das suas personagens ou dos seus narradores e cujo objetivo é despertar

[...] ansiedades nos seus potenciais leitores para tirá-los de um estado de torpor e alienação que faz com que a (des)ordem do mundo seja encarada como algo natural

e normal contra a qual não é necessário lutar. Ao incomodar o público leitor, os romances de Saramago despertam a sua atenção para as contrariedades e mazelas deste mundo que é revelado através da modelização que é levada a cabo pela ficção, o que explica o recurso do escritor à criação de mundos possíveis que introduzem na narrativa o grau de alteridade necessário para obrigar o potencial leitor a encarar-se como *outro de si mesmo*, como primeiro passo para transformar um mundo que Saramago considera doente e profundamente injusto.

(Martins, 2006: 251)

Reescrever a história é, assim, também, uma forma de implicar o leitor na construção de um mundo que seja saudável e justo – ou, como defendemos, de rumar ativamente em direção a um espaço novo.

Não pretendendo desviar a nossa análise do romance que elegemos para a exploração do espaço e da memória, o *Memorial do convento*, parece-nos ser oportuno lançar aqui mão a um outro romance de Saramago em cuja organização é possível encontrar aspetos comuns com o *Memorial do convento* no que à questão da memória diz respeito: trata-se de *O ano da morte de Ricardo Reis*,⁵² publicado em 1984, romance que cruza um plano histórico centrado no ano da morte de uma personagem criada a partir de um dos heterónimos de Fernando Pessoa, que Saramago vai trazer de volta a Lisboa depois de uma ausência de cerca de dezasseis anos no Brasil, com um plano fantástico que se desenvolve a partir de “aparições” de Fernando Pessoa a essa personagem Ricardo Reis.

Este romance inicia-se de uma forma invulgar, porquanto reescreve uma conhecida citação de *Os Lusíadas*, quando Vasco da Gama conta ao rei de Melinde quem é e onde fica Portugal donde vem, “onde a terra se acaba e o mar começa”, alterando-a para “Aqui o mar acaba e a terra principia” (AMRR: 11), fazendo convergir as atenções do leitor para o espaço interno de Portugal em vez da valorização do espaço do mar, como acontecia em *Os Lusíadas*. De facto, se, no período dos Descobrimentos, toda a visão do país era canalizada para o exterior do território de Portugal continental, numa ânsia de abertura de conhecimento e de tentar a hegemonia sobre outros, o que se verifica em *O ano da morte de Ricardo Reis* é precisamente o contrário, na medida em que o

⁵² Veja-se, a este propósito, um estudo detalhado de Adriana Alves de Paula Martins, intitulado *A construção da memória da nação em José Saramago e Gore Vidal*, publicado em 2006.

viajante que vai aportar em Lisboa, naquele dia em que “Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheia nas lezírias. Um barco escuro sobe o fluxo soturno, é o Highland Brigade que vem atracar ao cais de Alcântara” (AMRR: 3), vai precisamente deixar o espaço aberto onde viveu durante mais de uma década para vir instalar-se num espaço que conhece, mas que representa para si agora alguma novidade, dadas as alterações que constata existirem, motivadas, em grande parte, pela situação política do país, a braços com uma ditadura (estamos em meados da década de trinta, logo após a morte de Fernando Pessoa).

Este romance tem características inovadoras de excelência, uma vez que vai dar vida ficcional a uma personagem cuja existência era simplesmente literária; e essa personagem Ricardo Reis vai manter muitas das características que o seu criador heteronímico, Fernando Pessoa, disse serem os seus principais traços, mas vai abrir-se a um mundo para além do literário, tornando-se ficcionalmente real. Vai, depois, aprendendo a inteirar-se do que se passa em Portugal a partir, sobretudo, do que vê escrito nos jornais. No plano simbólico, a que não vamos aqui dar todo o destaque que mereceria, a personagem ficcional Ricardo Reis, criada por Saramago, faz-se acompanhar de um livro durante todo o romance, “*The God of the Labyrinth*”, livro que vai levar consigo quando decide, no final do romance, juntar-se ao fantasma de Pessoa e segui-lo. Este labirinto poderá representar o percurso sinuoso pelo qual o país vai passando, anunciando-se, tal como faz o hipotético Herberto Quain, um final que poderá não ser aquele de que se esperava. Mas, para além desta leitura, Ricardo Reis vai interessar-se pela leitura da imprensa nacional, a qual vai merecer comentários por parte do narrador, que dão a conhecer que a imprensa é censurada pelo regime e que, portanto, ela espelha uma imagem distorcida do real. Por não ser intenção, como dissemos, explorar aqui *O ano da morte de Ricardo Reis*, não nos vamos deter pormenorizadamente senão noutra aspeto simbólico que está associado a esta mesma ideia de distorção da realidade: o espelho a que Reis frequentemente se contempla. As imagens que o espelho reproduz são imagens invertidas, o que, no mesmo plano simbólico, se pode associar às imagens que da realidade são fornecidas pela imprensa controlada pela censura e que são, assim, distorcidas

do que, na realidade, se passa. Aliás, é com base nessas imagens de propaganda do regime que a imagem do país é projetada para o exterior, pelo que o romance abre caminho a um outro propósito que é o de mostrar como é errada essa concepção que do estrangeiro se tem sobre a realidade nacional, designadamente em termos de governo e, muito particularmente, em termos da figura de Salazar.

Veja-se o seguinte excerto, onde é notória a alusão à censura da imprensa e a referência à imagem que no estrangeiro se tem do ditador, para além da visão crítica e irónica que é veiculada sobre a educação:

Diz-se, dizem-nos os jornais, quer por sua própria convicção, sem recado mandado, quer porque alguém lhes guiou a mão, se não foi suficiente sugerir ou insinuar, escrevem os jornais, em estilo de tetralogia, que, sobre a derrocada dos grandes Estados, o português, o nosso, afirmará a sua extraordinária força e a inteligência refletida dos homens que o dirigem. [...] Dizem também os jornais, de cá, que a melhor parte do país tem colhido os melhores e mais abundantes frutos de uma administração e ordem pública modelares, e se tal declaração for tomada como vitupério, uma vez que se trata de elogio em boca própria, leia-se aquele jornal de Genebra, Suíça, que longamente discorre, e em francês, o que maior autoridade lhe confere, sobre o ditador de Portugal, já sobredito, chamando-nos de afortunadíssimos por termos no poder um sábio. Tem toda a razão o autor do artigo, a quem do coração agradecemos, mas considere, por favor, que não é Pacheco menos sábio se amanhã disser, como dirá, que se deve dar à instrução primária elementar o que lhe pertence e mais nada, sem pruridos de sabedoria excessiva, a qual, por aparecer antes de tempo, para nada serve, e também que muito pior que a treva do analfabetismo num coração puro é a instrução materialista e pagã [...].

(AMRR: 85-86)

Para além do juízo crítico negativo do narrador em relação às convicções veiculadas pelos jornais sobre o governo e a sua figura central, que verificamos na primeira parte do excerto transcrito, temos, na parte final do excerto, uma crítica às políticas educativas, que procuram restringir os saberes da população, limitando a escolaridade e controlando o que se ensina e a ideologia religiosa que se transmite, o que sabemos ter sido prática corrente durante toda a ditadura, com resultados que colocam o país com índices de analfabetismo impressionantes (não obstante a escolaridade primária ser considerada obrigatória) e com uma subordinação à doutrina cristã que favorecia a obediência ao regime e a aceitação inquestionável da pobreza.

A construção deste espaço de memória do passado é muito conseguida também a partir dos diálogos estabelecidos entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa, porque deles se discorre sobre a ideologia do poder instituído e sobre a forma como o mesmo foi ganhando força, a pontos de Salazar atingir contornos míticos na imprensa internacional. É paradigmático, entre estes diálogos, aquele em que Ricardo Reis questiona Fernando Pessoa sobre a identidade do ditador.

Diga-me, Fernando, quem é, que é este Salazar que nos calhou em sorte, É o ditador português, o protetor, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio, o mais apropriado possível aos nossos hábitos e índole, [...] quem diz muito bem dele é a imprensa estrangeira, Ora, são artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte, lembro-me de ouvir dizer, Mas olhe que a imprensa de cá também se derrete em louvações, pega-se num jornal e fica-se logo a saber que este povo português é o mais próspero e feliz da terra, ou está para muito breve, e que as outras nações só terão a aprender se aprenderem connosco, o vento sopra desse lado, Pelo que lhe estou a ouvir, você não acredita muito nos jornais, Costumava lê-los.

(AMRR: 278-279)

Na resposta, Fernando Pessoa começa por caracterizar Salazar com os elementos que o discurso oficial lhe atribui, mas percebemos que, à medida que vai avançando, confessa o seu ceticismo em relação ao que dizem os jornais, pelo que se deduz que não é aquela a imagem que ele tem do ditador. No seguimento da questão apresentada e da resposta de Pessoa, vai assistir-se a uma comparação entre os métodos usados por Hitler e os que estão a ser usados pela máquina da propaganda salazarista, percebendo-se o que faz destas figuras líderes serem equiparadas a deuses.

Saramago vai usar esta ficção para ilustrar a forma como o país, nos alvares de um fascismo emergente e cada vez mais intensamente castrador, dá de si próprio uma imagem que em pouco corresponde àquilo que são as suas verdadeiras vivências, pelo que, numa mesma perspetiva didática que encontraremos a seguir em *Memorial do convento*, vai reescrever a história que foi contada sobre os anos trinta do século XX e mostrar uma outra visão diferenciada da que era a visão oficial transmitida na época.

O romance termina, recuperando a frase glosada no início, com “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (AMRR: 415), para reforçar a noção de que a construção da identidade nacional não pode continuar ilusoriamente centrada num passado glorioso, quando o presente é tão sombrio. Há, pois, que atender ao que somos e orientar-nos no sentido de alterar as linhas de conduta que fazem do nosso país um espaço de negatividade, para, em função dessas alterações, que passam pela mudança de regime, vir a construir um novo espaço nacional em que a utopia da liberdade seja o objetivo.

Cumpra este romance, também, do nosso ponto de vista, tal como veremos com o *Memorial do convento*, o sentido que defendemos no nosso estudo acerca da evolução do espaço. Neste caso, é o espaço nacional marcado pelas “águas turvas” que Ricardo Reis observa ao chegar ao cais de Alcântara e que, simbólica e metonimicamente, nos dá a imagem do Portugal salazarista, espaço de negatividade, portanto, que se pretende ver transformado num espaço utópico mas possível, sem as amarras da ditadura, num regime de liberdade.

Retomemos, agora, a nossa linha de análise a *Memorial do convento*. Este romance vai procurar espelhar a sociedade portuguesa do século XVIII e, para isso, como dissemos, o espaço começa por ser das categorias que melhor servem os seus propósitos – tal é, também, a opinião de Adriana Martins, ao afirmar que

[...] o segundo retrato da história do século XVIII e, mais especificamente, do reinado de D. João V e de uma das suas obras mais emblemáticas, o Convento de Mafra, é construído a partir de um trabalho de rememoração que se ergue em função da atenção que o romance presta à categoria do espaço”.

(Martins, 2006: 256)

Lisboa e Mafra, como macroespaços, são apresentados inicialmente na sua dimensão física, derivando desta uma dimensão social de extrema importância para a crítica à atuação do poder absolutista real de D. João V.

Começamos pela cidade de Lisboa, porque aí também começa a ação da obra (se excluirmos a referência ao espaço contida no próprio título, que remete,

implicitamente, para Mafra),⁵³ num período que antecede a construção do convento de Mafra, cujo memorial o autor vai recuperar naquilo que são dados históricos irrefutáveis, mas completar com a recriação ou a invenção de outros não desprezíveis e mesmo fundamentais para um melhor conhecimento do passado.

2.1. Um macroespaço - Lisboa

Para a construção desse macroespaço de Lisboa contribuem alguns microespaços, o primeiro dos quais é o palácio real da ribeira, que é apresentado na sua dimensão física certamente hiperbolizada, mostrando os quartos do rei e da rainha nos extremos opostos do palácio, separados por corredores que mais parecem ruas da cidade. É evidente que, mais do que o espaço físico em si, o autor quis dar relevo a uma outra dimensão de carácter social do espaço. Com efeito, o espaço do palácio é aproveitado para contar a vida social que ali se vive, designadamente as relações sociais e protocolares entre o rei e a rainha e a inexistência de qualquer vínculo afetivo entre eles, aproximando-se meramente por questões de compromisso político relacionado com a necessidade de a rainha procriar, para garantir sucessão ao trono. Esta valorização do espaço social e desvalorização do espaço emocional com que se inicia o romance é intencional, pois reflete uma pretendida trivialização da história, colocando figuras quase míticas como o rei e a rainha a terem alguns comportamentos em tudo iguais aos do homem comum. A descrição detalhada da espécie de peregrinação que leva o rei até aos aposentos da rainha para a cópula e os detalhes com que esta é descrita levam o leitor a predispor-se para, ao longo do romance, ir procurando descodificar o mesmo tipo de ironia que o autor usa naquele quadro inicial - e não apenas a ironia, mas também a atenção a determinados aspetos, tais como a

⁵³ De facto, o título da obra anuncia um espaço, um convento, do qual se vai escrever um memorial, o que remete para um tempo do passado. Ao confrontar-se com este elemento paraliterário, o leitor cria no seu imaginário um espaço e um tempo, em torno dos quais se irá construir um memorial, sinal de que a história será revisitada e desse convento serão fornecidas informações baseadas em documentos autênticos. Contudo, o autor faz questão de introduzir na capa uma outra informação, a de que se trata de um “romance”, o que deixa adivinhar que a história “oficial” desse convento será romanceada ao gosto do autor.

interferência excessiva da Igreja na vida da corte (leia-se, do país) ou a vontade do autor que vai para além de um relato histórico e assenta na sua vontade de criticar atitudes e comportamentos de uma época.

Confirmemos de que forma essa atenção dada pelo autor ao espaço do palácio serve os propósitos da crítica eivada de ironia que se pretende vincar desde o início da obra. Na desconstrução de uma relação entre o rei e a rainha que contemplasse alguma afetividade, está a forma como nos é apresentado o encontro do rei no quarto da rainha, que vai apenas cumprir a sua “função” – palavra que remete para uma obrigatoriedade e algum sentido animalesco no ato a consumir. A rainha é “vaso de encher”, “cântaro que está à espera da fonte”, o que é denunciador da própria atitude da mulher de setecentos, tida como inferior relativamente ao homem (mesmo sendo, no caso, a rainha) e que não pode exteriorizar qualquer comportamento comprometedor do padrão por que se regem as suas posturas impostas. Assim, recebe o marido que, “salvo dificuldade canónica ou impedimento fisiológico, duas vezes por semana cumpre vigorosamente o seu dever real e conjugal” (MC:11), e fica numa “imobilidade total depois de retirar-se de si e da cama o marido, para que se não perturbem em seu gerativo acomodamento os líquidos comuns, escassos os seus por falta de estímulo e tempo, e cristianíssima retenção moral [...]” (MC: 11-12).

Para além da ironia na forma como é descrito o momento, Saramago introduz, subtilmente, críticas com as quais vai temperar o resto do romance. Mesmo não sendo nossa intenção esmiuçar todas essas intenções críticas num estudo em que nos debruçamos, em termos gerais, sobre o espaço e, neste capítulo em concreto, sobre o espaço da memória, não podemos deixar de referir algumas dessas críticas, porquanto a descrição do espaço de Lisboa e do pequeno espaço do paço real só ganha relevância a partir do momento em que a dimensão física é complementada com informações que vão transformando o espaço físico num espaço social, importante, sobretudo, nesta nossa interpretação sobre a memória que é tomada de um tempo histórico do passado. Essas críticas subtis a que nos referimos são variadas e passam pela desconstrução de uma imagem do rei e da rainha que surgia mitificada na época e que acaba por ser posta em causa,

quando o autor coloca aquelas figuras ao nível de qualquer outro cidadão (ou mesmo abaixo, se tivermos em conta que a relação entre os dois não passa de uma “função” sem amor – diferente, portanto, do casal do povo Baltazar e Blimunda); esse igualar das figuras reais ao cidadão comum é visível também quando se descreve a cama especial da rainha que veio expressamente de do estrangeiro, cama de superior qualidade, mas que, contudo, está infestada de uma praga de percevejos que atacam a rainha durante a noite, não fazendo distinção entre o seu sangue azul e o dos demais portugueses.

Esta é a cama que veio da Holanda quando a rainha veio da Áustria, mandada fazer de propósito pelo rei, a cama, a quem custou setenta e cinco mil cruzados, que é Portugal não há artífices de tanto primor, e, se os houvesse, sem dúvida ganhariam menos. [...] Quando a cama aqui foi posta e armada ainda não havia percevejos nela, tão nova era, mas depois, com o uso, o calor dos corpos, as migrações no interior do palácio, ou da cidade para dentro, donde este bichedo vem é que não se sabe, e sendo tão rica de matéria e adorno não se lhe pode aproximar um trapo a arder para queimar o enxame [...].

(MC: 16)

As críticas, ricas em todo o romance, passam também, logo no início, pela constatada desvalorização daquilo que é nacional e pela valorização excessiva do que é estrangeiro, o que, como se pode comprovar pela ironia no excerto transcrito, não teria razão de acontecer. Se a cama foi excessivamente cara, deve-se ao facto de no estrangeiro haver um nível de vida superior a Portugal e não, certamente, à inexistência de artífices nacionais com potencialidade para executar uma obra semelhante. Recordamos o que já foi dito em termos de intenção pedagógica do autor, que aqui podemos confirmar também: não é apenas - para não dizer que não é de todo - intenção do autor fazer uma crítica ao reinado de D. João V, mas sim, através dessa focalização na sociedade setecentista, alertar o leitor para aquilo que, de similar, continua a acontecer na sociedade contemporânea e que urge alterar. Conforme vai sendo mostrado neste estudo, a negatividade deverá dar lugar a uma utopia, que não passará pela existência de uma sociedade paradisíaca, mas pode e deve ser, tal como Saramago nos vai indicando, um espaço de maior humanismo, que tenda a abolir as grandes diferenças sociais, outrora, como hoje, existentes.

Neste microespaço do palácio real, retomamos a ideia atrás iniciada de que as críticas passam ainda pelo clero, dominador compulsivo da vida de todos, rei e rainha incluídos. Por isso, o casal real reza antes da cópula, mas nem essa sua atitude parece conduzir à realização do desejo de gravidez da rainha. É esse desespero de não surgir descendente para a coroa que faz com que o rei se comprometa a construir um convento para franciscanos, caso a rainha fique grávida. Ora, Saramago não deixa de nos mostrar um certo jogo de interesses por parte dos franciscanos, quando nos transparece que o confessor da rainha sabia já da sua gravidez na altura em que incita o rei à promessa de construção do convento. A Igreja aparece, portanto, desvirtuada dos seus princípios, quando se vê representada por pessoas como o frade inquisidor, que, para cúmulo, é franciscano. Mas é a própria imagem de Deus que, nestes momentos que antecedem a ida do rei ao quarto da rainha, surge rebaixada na sua grandeza. Quando refere que a rainha não engravida, apesar das tentativas que têm sido feitas, o narrador afirma: “Mas Deus é grande” (MC: 12). Só que vai, logo a seguir, ironizar, quando diz que “Quase tão grande como Deus é a basílica de São Pedro de Roma que el-rei está a levantar” (MC: 12), referindo-se à miniatura da basílica com que o rei se entretém, montando-a com pequenas peças. Deus surge, assim, comparado a uma miniatura da basílica de São Pedro de Roma, o que transforma a sua dimensão sobre-humana a uma escala reduzida ao tamanho da miniatura da basílica.

Tudo isto se passa em Lisboa, no paço real. Mas em Lisboa vão ainda ser explorados mais alguns espaços determinantes para a construção do ambiente social e cultural do século XVIII. São espaços onde acontecem espetáculos a que acorre a população da cidade e que, dessa forma, permitem que melhor se caracterize o ambiente da época. Não sendo possível socorrer-nos de todos os eventos que reúnem o entusiasmo das gentes da cidade (caso, por exemplo, das touradas), vamos dar alguma atenção a dois espaços onde decorrem os autos de fé e as procissões, por nos parecerem emblemáticos, dada a alienação que provocam nos assistentes e nos participantes dos eventos que neles têm lugar.

Os autos de fé acontecem no Rossio, próximo, portanto, do palácio real. É ali que o tribunal do Santo Ofício vai exercer o seu poder de condenação a tudo o que soar herético. Este espaço assume um significado particular na obra, pois, para além da carga do auto de fé em si, que o narrador descreve sucinta mas realisticamente, ele joga um papel importante na estrutura do romance, tornando-a circular, como veremos. Da descrição do ato em si, selecionamos o seguinte excerto, elucidativo da mentalidade da época, que via naquele cerimonial macabro uma forma de apurar a fé cristã, mas em que o tom realista do narrador vai deixando a nota crítica da mísera condição em que eram mantidos os condenados em cativeiro até chegado o momento do auto.

[...] solene cerimónia, tão levantadeira de almas, ato tão de fé, a procissão compassada, a descansada leitura das sentenças, as descaídas figuras dos condenados, as lastimosas vozes, o cheiro da carne estalando quando lhe chegam as labaredas e vai pingando para as brasas a pouca gordura que sobejou dos cárceres”.

(MC: 49)

Esta é a visão da rainha sobre um auto de fé a que não vai sequer assistir porque está grávida. Saramago não deixa de explicar o tipo de condicionalismos impostos pela gravidez, entre os quais está a abstinência sexual, mas o autor aproveita para introduzir os sonhos eróticos da rainha com o seu cunhado precisamente durante esse período de gravidez, o que acaba por colocar a rainha numa situação de quase adultério e a aproxima também de muitas mulheres do povo, que, conforme veremos de seguida, também aproveitam determinados momentos das festividades religiosas para praticar o adultério.

Este espaço do Rossio, marcado pelo auto de fé, interfere com a estrutura do romance, porque, como sabemos, é ali que Baltasar e Blimunda se encontram pela primeira vez, se conhecem e se entregam aos destinos um do outro, movidos por uma força que os atrai. Está a acontecer um auto de fé quando se veem pela primeira vez. Nesse auto, era acusada a mãe de Blimunda. Passados muitos anos, os dois amantes voltam a estar presentes naquele espaço, num novo auto de fé, só que, desta vez, é Baltasar quem vai arder na fogueira. Mesmo desprezando o simbolismo que poderá ser lido neste (re)encontro de Blimunda com o seu homem, depois de anos de procura, não podemos deixar de atender

ao facto de o Rossio, esse microespaço dentro de Lisboa, ser o local onde se inicia um percurso que em muito tem a ver com um espaço simbólico e fantástico que vai desenvolver-se em paralelo à construção do convento de Mafra. Efetivamente, as personagens Baltasar e Blimunda conhecem-se ali, mas há uma outra figura que a estes se junta e que vai constituir uma tríade (à imagem da santíssima trindade, como acabam por ser comparados): trata-se do padre Bartolomeu Lourenço, que vai contar com o jovem casal para, em segredo (por via do Santo Ofício, que não permitiria nunca tais ambições), construir uma máquina voadora – a concretização de um sonho que se vai desenvolvendo em simultâneo com a concretização do sonho do rei D. João V de construir um convento de dimensões completamente megalómanas para as capacidades do reino.

O espaço do Rossio pode entender-se, então, estar na génese do projeto que será abraçado pelas três figuras mencionadas, projeto esse que se vai desenvolver em estreita colaboração dos envolvidos, o casal deixando tudo para ajudar à concretização do sonho do padre e o padre depositando no casal toda a confiança no resultado final em que mais ninguém acredita. O mesmo espaço do Rossio vai ser palco da sentença de Baltasar pelo tribunal do Santo Ofício, como consequência desse sonho: a construção e o voo da passarola.

Terminando, desta forma, o romance, há razão para nos questionarmos se este espaço do Rossio, que, no início da obra, apresenta a angústia de uma mãe e de uma filha que são forçadas a ignorar-se pelo clima de terror instalado e que vão ficar para sempre separadas uma da outra, e o mesmo espaço, palco de cenário similar, em que o sofrimento de Blimunda atinge um clímax ao ver Baltasar na fogueira da Inquisição, questionar-nos-emos, dizíamos, até que ponto a nossa tese segundo a qual o espaço na obra saramaguiana evolui da negatividade para a utopia pode ser aqui confirmada. A resposta quer-se afirmativa, justificada pelo facto de, não obstante o desfecho trágico para a personagem, as vidas de Baltasar e de Blimunda permitiram a construção de um sonho e Blimunda guarda dentro de si, simbolicamente, o espírito (a vontade) de Baltasar que dele se

desprende na hora da morte. A sua vontade e a de Blimunda estão reunidas numa só, ficando do casal uma história de vida realizada em plenitude.

Mas precisamos ainda de nos focar noutra espaço da cidade de Lisboa, aquele em que decorrem as procissões, muito em particular a procissão da penitência, na altura da quaresma. Sendo um espaço que, do ponto de vista físico, apresenta poucos referenciais, a sua importância reside no facto de serem abundantes os elementos caracterizadores do espaço social, completamente comprometido com a esfera religiosa que determina a vida das pessoas. Toda a sociedade parece organizada em torno das festividades religiosas e, mesmo em tempo quaresmal, a procissão de que nos ocuparemos vai mostrar um conjunto de transgressões que deixam bem claros os comportamentos sociais e religiosos do povo.

Vai sair a procissão de penitência. [...] Passa a procissão entre filas de povo, e quando passa rojam-se pelo chão homens e mulheres, arranham a cara uns, arrepelam-se outros, dão-se bofetões todos, e o bispo vai fazendo sinaizinhos da cruz para este lado e para aquele, enquanto um acólito balouça o incensório. Lisboa cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido à fetidez, o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada.

(MC: 28)

O que este excerto anuncia e o resto da descrição da procissão vem confirmar é que predomina nas ruas um espetáculo de exibição de corpos, que servem de deleite a quem os pode contemplar por alguma nudez que apresentam, sendo que o espetáculo de tortura a que se sujeitam mais não é do que fingimento teatralizado para o evento. Numa época de recato como seria normal na quaresma (espaço temporal que a Igreja regimenta com rigorosa disciplina), os comportamentos de homens e mulheres acabam por ser completamente contrários ao espírito religioso imposto pela quadra, assistindo-se a encontros proibidos de mulheres com homens na altura em que estas, excepcionalmente, têm autorização para sair sozinhas de casa, dado deverem realizar o roteiro quaresmal por sete igrejas.

Apresentamos mais dois excertos que confirmam esta atitude de depravação nas pessoas, a qual é agravada pelo facto de acontecer no período da quaresma, o que vem possibilitar ao autor intensificar a crítica e mostrar as fragilidades da

Igreja, composta por pessoas cujos comportamentos contrariam os propósitos da instituição religiosa.

Nas janelas, só há mulheres, é esse o costume. Os penitentes vão de grillhões enrolados às pernas, ou suportam sobre os ombros grossas barras de ferro, passando por cima delas os braços como crucificados, ou desferem para as costas chicotadas com as disciplinas, feitas de cordões em cujas pontas estão presas bolas de cera dura, armadas de cacos de vidro, e estes que assim se flagelam é que são o melhor da festa porque exibem verdadeiro sangue que lhes corre da lombeira, e clamam estrepitosamente, tanto pelos motivos que a dor lhes dá como de óbvio prazer, que não compreenderíamos se não soubéssemos que alguns têm os seus amores à janela e vão na procissão menos por causa da salvação da alma do que por passados ou prometidos gostos do corpo.

(MC: 28-29)

E os efeitos dessa penitência dos homens são expressos numa descrição cheia de realismo visual, por um narrador que exerce a sua focalização interna e consegue pressentir o que vai na mente daquelas mulheres, excitadas com o espetáculo.

[...] é aquele o seu homem e servidor, que lhe está dedicando a vergastada violenta e que, não podendo falar, berra como o toiro em cio, mas se às mais mulheres da rua, e a ela própria, pareceu que faltou vigor ao braço do penitente ou que a vergastada foi em jeito de não abrir lanho na pele e rasgões que cá de cima se vejam, então levanta-se do coro feminil grande assuada, e possessas, frenéticas as mulheres reclamam força no braço, querem ouvir o estralejar do chicote, que o sangue corra como correu o do Divino salvador, enquanto latejam por baixo das redondas saias, e apertam e abrem as coxas segundo o ritmo da excitação e do seu adiantamento. [...] que Deus não tem nada que ver com isto, é tudo coisa de fornicção, e provavelmente o espasmo de cima veio em tempo de responder ao espasmo de baixo, o homem de joelhos no chão desferindo golpes furiosos, já frenéticos, enquanto geme de dor, a mulher arregalando os olhos para o macho derrubado, abrindo a boca para lhe beber o sangue e o resto.

(MC: 29-30)

O autor encontra, uma vez mais, pretexto para usar da sua ironia crítica, ao mostrar uma procissão de alto significado religioso, como era a de penitência, convertida numa festa de índole quase pagã, onde o povo se diverte, esquecendo a sua fé. Mas a procissão ocorre a seguir a um período de excessos, que é o Entrudo, também ele descrito num espaço que parece ser o mesmo em que virá a decorrer a procissão da penitência a que fizemos alusão. A descrição das manifestações do Entrudo é de extrema importância para a construção do espaço

social na obra, vindo mostrar as assimetrias da sociedade setecentista, ao nível socioeconómico, onde alguns poucos possuem a riqueza e muitos vivem na pobreza total. Quando olhamos para o outro macroespaço da obra, Mafra, lá encontramos a típica família pobre portuguesa a que pertence Baltasar, em perfeito contraste com a família real, uma vivendo com enormes dificuldades e a outra em abundância extrema.

[...] esta cidade, mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para outro, não havendo portanto mediano termo entre a papada pletórica e o pescoço engelhado, entre o nariz rubicundo e o outro hético, entre a nádega dançarina e a escorrida, entre a pança repleta e a barriga agarrada às costas. Porém, a Quaresma, como o sol, quando nasce é para todos.

Correu o Entrudo essas ruas, quem pode empanturrou-se de galinha e de carneiro, de sonhos e de filhós, deu umbigadas pelas esquinas quem não perde vaza autorizada, puseram-se rabos surriados em lombos fugidiços, esguichou-se água à cara com seringas de clisteres, sovaram-se incautos com réstias de cebolas, beberam-se vinho até ao arrotos e ao vômito, partiram-se panelas, tocaram-se gaitas, e se mais gente não se espojou, por travessas, praças e becos, de barriga para o ar, é porque a cidade é imunda, alcatifada de excrementos, de lixo, de cães lazentos e gatos vadios, e lama mesmo quando não chove. Agora é tempo de pagar os cometidos excessos, mortificar a alma para que o corpo finja arrepender-se, ele rebelde, ele insurreto, este corpo parco e porco da pocilga que é Lisboa.

(MC: 27-28)

Lisboa é ainda um espaço importante para o casal Blimunda e Baltasar, não apenas porque ali se conheceram (e ali se vão encontrar pela última vez), mas porque ali se juntam as suas vidas num ritual simbólico que o padre Bartolomeu abençoa, à margem das leis eclesiásticas, oficializando uma relação que se manterá para a vida e que contrasta, na simplicidade e no amor, com a relação do rei e da rainha, esta repleta de protocolos e desprovida de qualquer sentimento amoroso. É na casa de Blimunda que os três tomam uma refeição; é ali que o padre os vai casar.

Aceitas para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados.

(MC: 56)

É então que o casal vai assumir o compromisso de colaborar na construção do objeto de voar, que constitui o sonho do padre Bartolomeu. A figura do padre, que aceita a refeição com o jovem casal e que os abençoa fora dos rituais da Igreja, parece ser, aos olhos do narrador, a figura que melhor ilustra aqueles que deveriam ser os princípios da instituição, mas que sabemos serem desvirtuados pelos comportamentos generalizados dos seus representantes, caso do bispo e dos frades. Com esta decisão de abraçar o sonho de construir a passarola voadora, vamos tomar contacto com um outro espaço às portas de Lisboa que é a quinta do Duque de Aveiro, em São Sebastião da Pedreira, onde a construção vai ter lugar.

Nessa quinta, a dimensão física do espaço é secundarizada, por dela relevarem outros aspetos, como as muitas dúvidas do padre Bartolomeu acerca dos dogmas da fé e muitos dos seus dilemas existenciais. As suas crenças na ciência e na tecnologia fazem do padre uma figura mais apegada aos valores terrenos do que aos espirituais, chegando mesmo a igualar Deus ao homem, pois também este tem capacidades para criar. O padre Bartolomeu em contraponto com a Igreja e a análise crítica que é feita a esta instituição permitiriam a consideração de uma outra dimensão do espaço, o espaço religioso, que se encontra também presente noutros romances a analisar, designadamente em *Levantado do chão*, com a figura do padre Agamedes, tal como veremos.

É também na quinta de São Sebastião da Pedreira que Domenico Scarlatti vai conhecer algumas das dúvidas que assolam o padre e que, com a sua música, vai dar ânimo a Blimunda, quando esta se encontra doente, fragilizada pelo seu trabalho de recolha de vontades que possibilitassem a elevação da máquina. Curioso também o facto de ser na quinta que Blimunda revela a Baltasar o seu dom de ver as pessoas por dentro quando se encontra em jejum. Entramos, pois, numa dimensão de espaço que tem muito a ver com o universo interior das personagens, os seus sonhos, receios e angústias, o que, de acordo com Adriana Martins (2006: 270), permite a abordagem do espaço numa dimensão psicológica. O diálogo que se estabelece entre o padre Bartolomeu e Scarlatti, do qual

também vem participar Blimunda, ilustra o caráter intimista que se estabelece entre as personagens.

Disse o padre Bartolomeu Lourenço, Não irei revelar o segredo último do voo, mas, tal como escrevi na petição e memória, toda a máquina se moverá por obra de uma virtude atrativa contrária à queda dos graves, se eu largar este caroço de cereja ele cai para o chão, ora, a dificuldade está em encontrar o que o faça subir, E encontrou, O segredo descobri-o eu, quanto a encontrar, colher e reunir é trabalho de nós três. É uma trindade terrestre, o pai, o filho e o espírito santo, Eu e Baltasar temos a mesma idade, trinta e cinco anos, não poderíamos ser pai e filho naturais, isto é, segundo a natureza, mais facilmente irmãos, mas sendo-o, gémeos teríamos de ser, ora ele nasceu em Mafra, eu no Brasil, e as parecenças são nenhuma, Quanto ao espírito, esse seria Blimunda, talvez seja ela a que mais perto estaria de ser parte numa trindade não terrenal, Trinta e cinco anos é também a minha idade, mas nasci em Nápoles, não poderíamos ser uma trindade de gémeos, e Blimunda, que idade tem, Tenho vinte e oito, e sem irmão ou irmã, e isto dizendo levantou Blimunda os olhos, quase brancos na meia penumbra da abegoaria, e Domenico Scarlatti ouviu ressoar dentro de si a corda mais grave de uma arpa.

(MC: 169-170)

Temos, pois, no conjunto destes espaços referidos dentro do macroespaço de Lisboa, matéria suficiente para entender que a dimensão física assume um papel menos relevante que a dimensão psicológica e social, o que continuaremos a confirmar na análise que se segue sobre o outro macroespaço, onde a imagem da corte praticamente não surge e onde está sobrevalorizada a dimensão humana do espaço associada ao povo.

2.2. Outro macroespaço – Mafra

Passemos agora a um outro espaço importante no *Memorial do convento*, que é Mafra, local onde se constrói o convento cujo memorial é anunciado no título da obra. Segundo Adriana Martins, reside no espaço de Mafra um dos fundamentos que leva a que o autor tenha feito a incursão pela história ao decidir escrever sobre a construção do convento. Dá conta a autora das intenções de Saramago ao escrever este romance:

[...] o romance assume um compromisso com o público leitor que, para além de ser cognitivo e didático (o revisitar o passado para avaliá-lo e para dar a conhecer uma outra versão da história), é, sobretudo, ético-político e ideológico, pois, através da opção do escritor pela caracterização dos trabalhadores de Mafra e das suas histórias

de vida, o romance chama a atenção para aquele que é talvez o pior dos abusos da memória pública enquanto representação do passado, ou seja, o esquecimento.

(Martins, 2006: 275)

Esse esquecimento refere-se aos milhares de trabalhadores anónimos que deram vida ao sonho do rei, tornando o projeto numa realidade. Nesse sentido, o espaço que vamos encontrar em Mafra está muito para além de um espaço físico, sendo valorizada a sua dimensão humana, pois Mafra é palco da movimentação de muitos milhares de homens que foram afetados direta ou indiretamente pela construção do convento, que vieram de todas as partes do reino. Para levar a cabo aquela obra mastodônica, toda a força masculina válida foi convocada, com alterações dramáticas a nível pessoal e familiar, e mesmo os que já viviam no espaço da vila viram igualmente alterada as suas vidas em função das obras do convento – insere-se, neste grupo, a família de Balasar.

Antes ainda de nos dedicarmos à parte humana, vamos ver de que forma o espaço físico de Mafra sofreu alterações que causam espanto a Baltasar. Depois de breves referências à localização da casa dos Sete-Sóis, “muito perto da igreja de Santo André e do palácio dos viscondes, [...] na parte mais antiga da vila” (MC: 211), Baltasar vai encontrando trabalhadores que se dirigem para as obras do convento, conforme lhe explicam, dado que ele não estava em Mafra desde há anos. Álvaro Diogo explica-lhe as dificuldades que estes trabalhadores, que vêm de longe, sentem para chegar ao local de trabalho, porque os caminhos foram atulhados pelos lixos dos aterros da grande obra do convento que dura já há sete anos. Só então Baltasar se apercebe da verdadeira dimensão da construção, tanto em termos materiais como em recursos humanos implicados, e “abre a boca de espanto”:

A obra é grande diz Álvaro Diogo, quando estiveres ao pé saberás, e Baltasar, que está desdenhando de canteiros e pedreiros, mete a viola no saco, não tanto pela pedraria já levantada, mas pela multidão de homens que cobrem o terreiro, é um formigueiro de gente que acorre de todos os lados, se tudo isto veio para trabalhar, então mordo a língua, falei antes do tempo. O rapazito já os deixou, foi ao serviço, acarretar cochos de cal, e os dois homens atravessam o terreiro para a banda da esquerda, vão à vedoria, dirá Álvaro Diogo que este aqui é meu cunhado, natural e morador em Mafra, que em Lisboa viveu muitos anos, mas agora voltou de vez à casa de seu pai, e quer trabalho, não que sirvam de muito recomendações, mas enfim, Álvaro Diogo está cá desde a primitiva, é operário capaz e cumpridor, uma

palavrita sempre conforta. Baltasar abre a boca de espanto, vem duma aldeia e entra numa cidade, bem está que Lisboa seja o que é, [...] aquela desmedida e confusão, porém, este ajuntamento enorme de telheiros e casas de muitos e variados tamanhos, é coisa que só vendo ao perto se acredita.

(MC: 211-212)

A importância desta visão de Baltasar sobre um espaço que lhe é familiar, mas que vê agora substancialmente alterado, reveste-se de grande significado na linha do que pretendemos confirmar neste capítulo. Por um lado, temos toda a alteração do espaço físico que é notória, decorrente de uma construção gigantesca que se estende pelo tempo. Por outro lado, temos o espaço humano também alterado: a azáfama dos trabalhadores que parecem formigas, a pluralidade de ofícios em laboração, a movimentação permanente dos homens, fazem experimentar em Baltasar uma sensação de perplexidade e de espanto, porquanto era inimaginável que viesse a encontrar um quadro assim na sua terra.

Há, no entanto, um aspeto determinante na exposição deste cenário laboral. Trata-se do facto de se mostrar que a grande obra de construção está a ser erguida pela mão dos trabalhadores. É curioso que não seja feita qualquer alusão à figura do rei como mentor da construção e que toda a atenção se centre nos trabalhadores. Prosseguindo os seus propósitos de reescrever as memórias da história, Saramago vai, sobretudo a partir daqui, pôr em evidência o papel determinante do homem comum na construção das grandes obras que perduram. Tal evidência torna-se mais marcante quando nos lembramos que o rei, mesmo antes de ter feito a promessa de mandar construir um convento caso a rainha engravidasse, já se entretinha brincando com uma construção em miniatura da basílica de São Pedro, ficando, pois, a ideia de que, para o rei, edificar um convento seria feito com a mesma facilidade com que montava as pequenas peças já ajustadas nos seus encaixes. Ora, os homens, para fazerem crescer o convento, precisam de esforço, do qual o rei parece não ter a mínima consciência. De norte a sul do país, os mesmos homens de trabalho canalizam as suas forças para tornar possível a concretização de um sonho do rei. Atrevemo-nos a mais uma transcrição do texto, que parece complementar a visão que Baltasar teve quando foi confrontado com as obras junto ao convento. Desta vez, é o narrador

que nos fornece uma perspectiva do envolvimento de todo o reino nestes trabalhos, reforçando, em jeito de síntese, o que tem vindo a expor sobre o trabalho dos homens.

Terra solta, pedrisco, calhau que a pólvora ou o alvião arrancaram ao pedernal profundo, esse pouco o transportam por mão de homem os carrinhos, enchendo o vale com o que se vai arrasando do monte ou extraindo dos novos caboucos. Para o entulho de maior porte andam os carros grandes, chapeados de ferro, que os bois e as bestas puxam sem mais pausa que o carregar e descarregar. Aos andaimes, pelas travejadas rampas de madeira, sobem homens as pedras suspensas do jugo que sobre os ombros e a nuca lhes assenta, para sempre seja louvado quem inventou o chinguiço, alguém a quem lhe doía. São trabalhos já ditos, mas que facilmente se recapitulam por serem de força bruta, porém, é causa da sua recapitulação não consentir que esqueçamos o que, por tão comum e de tão mínima arte, se costuma olhar sem mais consideração que distraidamente vemos os nossos próprios dedos escrevendo [...].

(MC: 240)

E mesmo antes de se centrar em particular sobre algumas personagens, cujos destinos foram trágicos em virtude do seu trabalho no convento, o narrador fornece-nos uma visão aérea sobre o espaço, que complementa esta ideia de que todo o reino se encontra envolvido na obra.

[...] Mafra, o passeado monte, o conhecido vale, a Ilha da Madeira que as estações escureceram de chuva e sol, e alguns tabuados apodrecem já, o derrubamento das árvores no pinhal de Leiria e nos termos de Torres Vedras e Lisboa, os fumos diurnos e noturnos dos fornos de tijolo e cal que entre Mafra e Cascais são centenas, os barcos que outros tijolos trazem do algarve e de Entre-Douro-e-Minho e os vão descarregar, Tejo adentro, por um canal aberto a braço, ao cais de Santo António do Tojal, os carros que de Monte Achique e Pinheiro de Loures trazem estas e outras matérias ao convento de sua majestade, e aqueles outros que carregam as pedras de Pêro Pinheiro.

(MC: 239-240)

O espaço de Mafra vai ser, pois, dedicado às gentes que trabalham na construção do convento. Delas conhecemos as famílias, as histórias, as desgraças, enfim, as vidas humildes que contrastam com a opulência e o fausto da vida na corte. Nesta dimensão humana que se sobrepõe ao espaço físico, parece oportuno deslocar o nosso olhar para a vida simples daqueles que trabalham na edificação do convento. Impossível não referir um espaço particular, a Ilha da Madeira, espécie de bairro construído de madeira (umas quinhentas barracas, o que, comparativamente às cinquenta casas da vila de Mafra, permite imaginar a

dimensão enorme desse bairro), para albergar os trabalhadores que vinham, quase sempre forçados, das mais diversas regiões do país. Esta gente anónima - *homo faber*, cuja epopeia vai ser narrada pelas atividades que desenvolve na construção, constitui, como sabemos, um das principais motivações do escritor para a escrita do romance em questão.

Sabia já Baltasar que o sítio onde se encontrava era conhecido por Ilha da Madeira, e bem posto lhe fora, porque, tirando umas poucas casas de pedra e cal, todo o mais era de tabuado, mas construído para durar. Havia oficinas de ferreiros, [...] e outras artes [...], mais tarde se juntarão as dos latoeiros, dos vidraceiros, e quantas mais. Muitas das casas de madeira tinham sobrados, em baixo acomodavam-se as bestas e os bois, em cima as pessoas de muita ou alguma distinção, os mestres da obra, os matriculadores e outros senhores da vedoria-geral, e oficiais da guerra que governavam os soldados. A esta hora da manhã estavam saindo das lojas os bois e as mulas, outros teriam sido levados mais cedo, o chão empapava-se de urina e excrementos [...].

(MC: 213)

A descrição da Ilha é complementada com a indicação de que em cada uma das barracas dormem cerca de duzentos homens, um número excessivamente elevado, que deixa antever as más condições a que são sujeitos os trabalhadores. Saramago tenta mostrar, de uma forma muito realista, que os trabalhadores são pessoas, que deixaram o seu espaço de residência e as suas famílias para, obrigados, virem participar das obras do convento. São pessoas que têm histórias de vida, as quais vão dando a conhecer nos serões, quando se reúnem para falar de si e das suas terras. Em Mafra, contava-se, na altura, entre as dificuldades encontradas, as privações de mulheres. Perante essa realidade, os trabalhadores procuram satisfazer-se da forma que lhes é possível, recorrendo a prostitutas. A seguir à Ilha, fica o campo militar, onde milhares de militares se instalam em tendas, colaborando no rebentamento de pedra ou na manutenção da ordem. E há ainda uma “fiada de casas de pasto, barracões quase tão grandes como os dormitórios, com mesas e bancos compridos, fixados ao chão, e compridos mostradores” (MC: 215), onde, por volta do meio-dia, hora do jantar (a refeição equivalente ao almoço do tempo atual), os trabalhadores, sujos e barulhentos, tomam a refeição. Se nos debruçamos sobre estes pequenos detalhes, é porque o autor faz questão de no-los fornecer ao pormenor, de modo a que seja possível caracterizar com precisão aquele espaço envolvente do

convento, com a massa humana que o povoa. É um vastíssimo conjunto de gente anónima, que vai precisar de ser nomeada para que seja resgatada do esquecimento a que foi votada durante séculos. Reescrever a história é, desta forma, conseguido.

[...] tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só por isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados.

(MC: 242)

A homenagem a estes homens estende-se para além de Mafra e dirige-se, conforme nos diz o narrador, a todos os que, de futuro, executem empresas do género e se vejam ignorados pela história. Assim se cumpre o propósito do escritor e assim toma o leitor consciência da necessidade de se manter mais atento ao mundo à sua volta.

2.3. Conclusão sobre o *Memorial do convento*

A terminar este enfoque no *Memorial do convento*, que procuramos canalizar para a vertente do espaço e da memória, vamos sistematizar o que parece decorrer da análise aqui realizada.

No que ao espaço da memória diz respeito, cremos ter demonstrado a intenção de Saramago de recuperar a memória pública do convento de Mafra, não para a confirmar tal qual vem sendo vinculada ao longo dos últimos tempos, centrando a construção do convento de Mafra na figura do rei D. João V, mas para revelar algumas das fragilidades desse discurso oficial, designadamente quanto às lacunas de que o mesmo se reveste; no futuro, com a contribuição desta faceta do trabalho do povo para a obra do convento, a história estará mais completa e menos comprometida com uma visão intencionalmente distorcida. Na realidade, incomoda o escritor o facto de o discurso oficial conter lacunas intencionais, que

se traduzem no silenciamento daqueles que foram os verdadeiros obreiros da construção do palácio. O romance passa, assim, por um processo de anamnese importante, no sentido em que o autor recupera a memória do passado para que a mesma não se venha a perder – como Saramago referiu sobejamente, escreve para que não se perca aquilo que fomos ou que somos -, mas escreve também para permitir uma outra interpretação dessa memória que, do seu ponto de vista, tem vindo a ser deturpada pela omissão intencional de uma parte da história e pela sobrevalorização de outra: quem é detentor do poder tem voz ativa; os mais fracos da sociedade são banidos da historiografia oficial.

Dar voz aos que foram esquecidos é pois “ reconfigurar a memória da nação sob o signo da justiça, da igualdade social, da dignidade humana, da capacidade do homem para ser sujeito da sua própria história” (Martins, 2006: 281).

Paralelamente à construção do convento, surge, como vimos, a construção da passarola voadora, acontecimentos que ocorreram, efetivamente, na mesma época. Para além de todo o secretismo de que se tinha de revestir a construção da máquina de voar, para evitar as perseguições do tribunal do Santo Ofício, que associaria a vontade humana de voar a um ato de heresia forçosamente punível com a fogueira – o que vai ser útil ao autor para, juntamente com a história da construção do convento, dar conta de um outro dado histórico que marcou o reinado de D. João V -, a construção da passarola vai, também ela, pôr em evidência duas personagens do povo, Baltasar e Blimunda, como obreiros de algo que também ficou para a história, atribuído, tal como a construção do palácio, a alguém que pertencia a um outro estrato social, o padre Bartolomeu Lourenço. Ainda assim, a comunhão destas três personagens na consecução do projeto é valorizada pelo autor, contrariamente ao que acontece com os trabalhos do convento, em que existe total distanciamento entre a figura do rei e os trabalhadores.

Relativamente ao espaço propriamente dito (dos macroespaços de Lisboa e de Mafra), do qual se procurou sustentar a importância da vertente física, mas apenas para a essa vertente associar o que, em nosso entender, prevalece em relevância - a dimensão social, psicológica e humana -, gostaríamos de concluir,

convergindo para a linha ideológica que temos procurado defender, de consideração da dimensão negativa do espaço a caminho de uma dimensão de utopia. A passagem que vamos transcrever confirma um espaço de negatividade a todos os níveis, sobretudo no que respeita à condição humana. É o final de um capítulo, muito próximo já do fim do romance. Blimunda conta a Baltasar a passagem de homens a caminho da seleção para as obras do convento. Todos são chamados, mas nem todos escolhidos.

Para chegarem à obra, vindos donde vêm, têm de atravessar a vila, passam à sombra do palácio do visconde, rasam a soleira dos Sete-Sóis [...]. As janelas do palácio não se abrem para ver passar o cortejo dos miseráveis, só o cheiro que deitam, senhora biscondessa. Abriu-se, sim, o postigo da casa dos Sete-Sóis e veio Blimunda olhar, não é nenhuma novidade, quantas levadas já por aqui passaram, mas, estando em casa, sempre vem ver, é uma maneira de receber quem chegou, e quando à noite Baltasar regressa, ela diz, Por aqui passaram hoje mais de cem, perdoe-se a imperfeição de quem não aprendeu a contar rigoroso, foram muitos, foram poucos, é como quando se fala de anos, já passei dos trinta, e Baltasar diz, Ao todo ouvi dizer que chegaram quinhentos, Tantos, espanta-se Blimunda, e nem um nem outro sabem exatamente quantos são quinhentos, sem falar que o número é de todas as coisas que há no mundo a menos exata, diz-se quinhentos tijolos, diz-se quinhentos homens, e a diferença que há entre tijolo e homem é a diferença que se julga não haver entre quinhentos e quinhentos, quem isto não entender à primeira vez não merece que lho expliquem segunda.

(MC: 295-296)

Como os tijolos, os homens serão escolhidos e ficarão na obra, mesmo “os que não prestarem” para grandes serviços; os que de todo não servem são mandados embora, de volta às suas casas, onde “às vezes chegam” – a maior parte das vezes perdem-se, tornam-se vadios, roubam ou morrem na viagem. É assim que termina o capítulo.

Mas o excerto atrás transcrito merece ser explorado com vista à confirmação da nossa tese. Os “miseráveis” passam diante de dois espaços, um palácio e uma casa modesta. Um deles mantém-se fechado para evitar os maus cheiros; o outro abre-se, em gesto de receber quem chegou. Para os habitantes do primeiro espaço, aqueles “miseráveis” são como tijolos, matéria a ser usada na construção do convento; para Blimunda, são homens. É precisamente sobre a diferença entre tijolos e homens que o narrador vai encetar uma reflexão, que não esmiuça propositadamente para nos deixar a pensar. E é aqui que acreditamos ser

possível, mais uma vez, confirmar que o espaço, não apenas o circunscrito à cena apresentada, mas, por extensão, o espaço onde ainda imperam estes preconceitos em relação ao valor de cada homem – espaço de negatividade, portanto -, deve ser objeto de reflexão, para que se torne progressivamente mais inclusivo e humanizado.

Estamos seguros de que Saramago, sempre que deixa no ar pistas de reflexão como a que foi apresentada, está a atualizar a história, querendo com isto significar que está a trazê-la para os nossos dias, pois continua a ver projetadas no presente situações muito próximas daquelas que, discriminatoriamente, separam os homens em duas categorias opostas: a dos que são detentores do poder, das influências e da riqueza, por um lado, e a dos que vivem miseravelmente e são subjugados, por outro. A utopia reside, assim, num espaço imaginário em que seja possível esbater estes preconceitos – é esse o rumo a tomar.

Ernst Bloch (2006) mostra de que forma, ao longo dos tempos, esse “não-lugar” da utopia tem procurado vislumbrar um espaço físico em que fosse possível reinarem valores como a felicidade, a harmonia e a não-alienação humanas, entre outros.

Os rostos que se voltam na direção da utopia foram, é verdade, diferentes em cada época, exatamente como aquilo que eles imaginaram ver nela no que diz respeito aos detalhes, de caso para caso. Em contrapartida, a direção é parecida em toda a parte, sim, é a mesma quanto ao seu alvo ainda encoberto; ela se manifesta como a única coisa inalterável na história. Felicidade, liberdade, não-alienação, idade de ouro, terra que mana leite, o feminino eterno, o sinal da trombeta no Fidélio e o crismórfico do dia da ressurreição: são tantos e de peso tão diverso os testemunhos e as imagens, mas todos estão postados em torno daquilo que fala por si mesmo, enquanto ainda não está calado.

(Bloch, 2006: 461-462)

Veremos, no estudo apresentado a seguir sobre *A caverna*, de que forma ali se confirma, igualmente, este sentido de busca de um espaço humano de “felicidade, liberdade, não-alienação” (Bloch, 2006, 462).

3. A caverna

Deixamos deliberadamente para último romance a explorar, nesta parte do estudo dedicado à dimensão humana do espaço, *A caverna*. Na análise que temos mantido em torno do espaço e da memória ao longo deste capítulo, poderia parecer menos profícuo o resultado final obtido com esta obra; contudo, aliadas essas duas linhas de exploração à dimensão humana do espaço sugerida a partir dos dois espaços físicos marcantes (a olaria e o Centro), cremos poder prosseguir uma linha coerente de investigação que fundamente a tese da negatividade do espaço rumo à utopia de um espaço humanizado.

Aquando do lançamento de *A caverna*, nas várias entrevistas que Saramago deu, sempre manteve a tônica num aspeto que terá sido determinante na construção deste seu romance e que se prende com a ideia de que as pessoas não devem aceitar o que é cómodo, pois o escritor constata que cada vez mais renunciam a pensar no que está a acontecer à sua volta. *A caverna* pretende, assim, conforme será demonstrado, contaminar o leitor, levando-o a um despertar de consciência para o espaço em que vive, não concretamente o lugar físico onde reside, mas, por extensão, o meio ou a sociedade, um espaço manipulado por valores que arrasam a dignidade humana por se encontrarem ligados ao mundo do capitalismo, que visa o lucro fácil à custa de uma massa humana tornada maquinal e, por consequência, abdicando de uma das suas maiores capacidades, que é pensar para reagir. A sociedade atual, na perspetiva de Edgar Morin (2005), precisa de sobrevalorizar a dimensão humana e é essa também a linha de pensamento de Saramago.

A “boa sociedade” só pode ser uma sociedade complexa, que abraçaria a diversidade, não eliminaria os antagonismos e as dificuldades de viver, e que comportaria mais religião, compreensão, consciência, solidariedade, responsabilidade.

(Morin, 2005: 87)

O espaço de utopia, sugerido a partir do romance, será aquele em que o homem se reencontre consigo próprio, depois da luta que terá de travar para assumir a sua condição de ser pensante, o que implica a sua atenção ao que o rodeia e a

coragem para tomar opções nem sempre fáceis para si e para os que vivem à sua volta. O próprio José Saramago falou do seu conceito de utopia, palavra que, pelo seu carácter vago, prefere substituir por outra, mais objetiva, que se prende com a ideia de nos inquietarmos face ao presente e fazermos algo, no imediato, que o possa tornar melhor no devir.

[...] se eu tivesse que substituí-la [a palavra utopia], então, enfim, substituí-la-ia por uma palavra que já existe: esta palavra é simplesmente amanhã. É para amanhã o trabalho que se faz hoje. Portanto, coloquemos aquilo que é utopia, aquilo que é o conceito, não o coloquemos em lado nenhum – coloquemos no amanhã e no aqui. Porque o amanhã é a única utopia [...] assegurada, porque ainda estaremos vivos, mais ou menos, ou quase todos ou na grande maioria e, portanto, do trabalho de hoje nos beneficiaremos amanhã. [...] é a ação contínua, tendo como meta não o século XXIII, mas simplesmente o amanhã, e já veremos como lá chegamos e já veremos que resultados pudemos conseguir depois do trabalho de hoje. Esta, se quer que lhe diga, é a minha utopia.

(Saramago, 2005)

Edward Said, no seu livro *Representação do intelectual* (2005), reflete acerca do papel do homem intelectual, válida para o escritor intelectual, aquele que é capaz de emitir opiniões sensatas sobre questões morais ou opiniões políticas que sejam capazes de afirmar a sua validade ou demonstrar a sua verdade, mantendo a sua independência face às pressões do poder. Assim, defende que o intelectual deve manter-se marginal, para, dessa forma, ter uma visão descomprometida sobre o que o cerca - “o principal dever do intelectual é a busca de uma relativa independência em face de tais pressões. Daí [entender o] intelectual como um exilado e marginal, como amador e autor de uma linguagem que tenta falar a verdade ao poder” (Said, 2005:15). Também na sua obra *Humanismo e crítica democrática* (2007), o mesmo autor define o papel do intelectual: “desafiar e derrotar tanto um silêncio imposto como a quietude normalizada do poder invisível em todo e qualquer lugar e sempre que possível” (Said, 2007: 164-65).

Socorremo-nos destas afirmações de Said, porque entendemos que ilustram o pensamento de Saramago sobre o seu papel de escritor – e de intelectual, afirmamo-lo nós com convicção. Também é sua preocupação, de forma tão isenta quanto possível (e aqui haveria matéria para discussão sobre uma ideologia subjacente de que o próprio autor não se pode ou não se consegue desligar, por

fazer parte dos seus valores), desafiar o comodismo e o silêncio que pouco a pouco têm tomado conta do homem moderno, o qual se queixa dos males, mas fica incapaz de atuar, de forma assertiva, para os combater. Pertinente parece transcrevermos aqui uma das reflexões do escritor, retirada do seu *Caderno*, intitulada “Crime (financeiro) contra a humanidade”. Indo buscar, como é seu hábito, uma história para ilustrar aquilo que pretende transmitir, vai, desta vez, suportar-se com uma lenda acerca do célebre pintor da Grécia Antiga Apeles,⁵⁴ para refletir se vale ou não a pena os menos especializados manifestarem os seus pontos de vista ou se deverão deixar essas manifestações para aqueles que se dizem detentores do conhecimento.

Apeles podia consentir que o sapateiro lhe apontasse um erro no calçado da figura que havia pintado, porque os sapatos eram o ofício dele, mas nunca que se atrevesse a dar parecer sobre, por exemplo, a anatomia do joelho. À primeira vista, Apeles tinha razão, o mestre era ele, o pintor era ele, a autoridade era ele, quanto ao sapateiro, seria chamado na altura própria, quando se tratasse de deitar meias solas num par de botas. Realmente, aonde iríamos nós parar se qualquer pessoa, até mesmo a mais ignorante de tudo, se permitisse olhar sobre aquilo que não sabe? Se não fez os estudos necessários, é preferível que se cale e deixe aos sabedores a responsabilidade de tomar as decisões mais convenientes (para quem?)

Sim, à primeira vista, Apeles tinha razão, mas só à primeira vista, [porque] esqueceu-se de um aspeto importante da questão: o sapateiro tem joelhos, portanto, por definição, é competente nestas articulações, ainda que seja unicamente para se queixar, sendo este o caso, das dores que nelas sente.

(C:77-78)

Eis, pois, a razão pela qual *A caverna* procura incentivar todos à tomada de consciência e à conseqüente reação face às dores que a sociedade atual a todos causa, norteadas que estão pelas verdades de alguns, que, salvaguardando os seus interesses, tentam impor o silêncio e a aceitação passiva aos demais, alienando-os. No seguimento do texto transcrito – e conforme se pode deduzir do título, vão ser apontados os pseudo-intelectuais responsáveis pela situação desumana em

⁵⁴ Segundo se conta, o famoso pintor grego Apeles (séc. IV a.C.), autor do famoso retrato de Alexandre, o Grande, costumava expor as suas pinturas na praça pública, escondendo-se atrás dos quadros para ouvir a opinião dos que por ali passavam. Quando concordava com as críticas, retirava as suas obras, refazia-as e voltava a exibí-las para novos comentários. Certo dia, um sapateiro terá notado um defeito no modo como estava retratado o chinelo de um dos figurantes na tela e não poupou críticas a tal facto. Apeles terá então saído de trás do quadro e pronunciado a célebre frase "Não suba o sapateiro acima da sandália", que ainda hoje utilizamos quando somos alvo de críticas por parte de pessoas a quem não reconhecemos conhecimentos para tal.

que vivem milhares de pessoas e que Cipriano Algor, em *A caverna*, personaliza, uma vez que também ele é vítima da conjuntura e vê o seu trabalho desvalorizado, o que vai arrastar a sua vida a um estado de verdadeira desesperança.

Uma lenda antiga para explicar os desastres de hoje? Por que não? O sapateiro somos nós, nós todos que assistimos, impotentes, ao avanço esmagador dos grandes potentados económicos e financeiros, loucos por conquistarem mais e mais dinheiro, mais e mais poder, por todos os meios legais ou ilegais ao seu alcance, limpos ou sujos, correntes ou criminosos. E Apeles, Apeles são esses precisamente, os banqueiros, os políticos [...], que [...] responderam nos últimos trinta anos aos nossos tímidos protestos com a soberba de quem se considerava detentor da última sabedoria, isto é, quem, ainda que o joelho nos doesse não seria permitido falar dele, denunciá-lo, apontá-lo à condenação pública.

(C: 78)

Vamos procurar, então, confirmar de que forma o espaço – os diferentes espaços – de *A caverna* fomentam, na personagem principal, uma vontade de retorno ao espaço inicial, do qual guarda as memórias de toda uma vida, não para aí voltar a viver, mas para dali beber a memória que motivará à partida e à descoberta de um outro espaço mais propício à consecução da felicidade.

3.1. Espaços em trânsito

Como um primeiro aspeto que queremos destacar pelo seu contributo para a economia deste estudo, temos o facto de o romance iniciar e terminar com a personagem principal, Cipriano Algor, numa camioneta em trânsito.

No primeiro capítulo, a referência a este facto é residual, pois o romance começa com a caracterização da personagem, relevando dessa caracterização a questão do apelido insólito e do seu significado. Mas fica no leitor a imagem da viagem que Cipriano e o seu genro Marçal Gacho empreendem em trabalho, na deslocação que está a ser feita do local onde residem e onde têm a olaria, numa pacata aldeia, para a cidade próxima, onde serão entregues os objetos de barro produzidos por Cipriano e pela sua filha Marta. No final, em viagem oposta, na mesma furgoneta, passarão pela casa para levar alguns dos seus haveres e

iniciar “uma viagem que não tem destino conhecido e que não se sabe como nem onde terminará” (AC: 348). Toda a obra se desenrola entre estes dois – afinal três espaços, uma vez que o último é esse espaço de utopia pretendido, sendo toda a ação uma busca individual de conhecimento de si e da vida.

Na obra, as personagens começam por nos ser apresentadas como desconhecedoras do significado dos seus apelidos, embora se veja depois que esses apelidos estão relacionados com as personalidades daqueles dois homens (Cipriano Algor e Marçal Gacho). Se gacho significa a parte do pescoço do boi em que assenta a canga, a profissão de Marçal de guarda do “centro comercial” pode, de alguma forma, relacionar-se com o seu apelido: ele é, ali, um guarda; logo, sobre ele assenta a canga de uma entidade superior que impõe as regras e que ele, servilmente, executa e faz executar, iludido de que a sua função de aparente poder constitui uma realização pessoal, pois permite dar melhores condições de vida à sua esposa. Dizemos iludido, pois sabemos qual vai ser a sua opção no final do romance, que a seu tempo será comentada. O apelido de Cipriano, por seu turno, significa (é o próprio narrador que no-lo explica) frio intenso do corpo, prenunciador de febre; angústia como aquela que move para a ação. Ora, sabemos que esta personagem assume, ao longo de todo o romance, uma atitude questionadora; é um ser inconformado e angustiado, que permanentemente busca o conhecimento, não se conformando com o quotidiano alienante. Teresa Cerdeira da Silva (2007) considera que a angústia (contida no “algor” do apelido de Cipriano) é necessária para que se ganhe consciência; considera também que, sem ela, “estaríamos todos condenados à perda de humanidade, ao diabólico mergulho reconfortante no terreno viscoso do ser” (Silva, 2007: 361).

Ainda no primeiro capítulo, o leitor toma também conhecimento mais detalhado dos espaços que se tornam cruciais no romance. De facto, a ação das personagens está por eles condicionada. A olaria e o Centro funcionam como binómios, a que se associa, no primeiro caso, a cintura da cidade - o que é ainda natural, verde, agrícola, simples, que desperta um certo sentido poético; ao segundo espaço está associada a cintura industrial - a artificialidade e o que se

poderá designar de espaço intelectualizado, porquanto é um espaço pensado segundo uma organização e regras.

Parece haver, no início do romance, uma situação de algum equilíbrio na família, com Cipriano a escoar a sua produção de louça para o Centro, Marçal a alimentar a esperança de passar a guarda residente e Marta a ficar grávida. Mas sabemos que depressa a situação assume contornos diferentes, a partir do momento em que Cipriano é informado que não vai poder deixar a carga habitual de louça no Centro, mas apenas metade, e que, para mais agravar a situação, terá de levar para casa os restos que não foram entretanto vendidos. Perplexo e desesperado com a situação, ao oleiro é explicado que tal se deve ao facto de terem aparecido objetos em plástico que imitam as louças em barro, sendo mais baratos, mais leves e, portanto, do agrado do consumidor.⁵⁵ É este o momento de maior tensão, em que a personagem experimenta uma sensação de impotência face a uma situação que lhe é apresentada como definitiva, sem que vislumbre qualquer forma de a alterar:

Como era habitual, um empregado aproximou-se para auxiliar a descarga, mas o subchefe da receção chamou-o e ordenou, Descarrega metade do que aí vier, verifica pela guia. Cipriano Algor, surpreendido, alarmado, perguntou, Metade, porquê, As vendas baixaram muito nas últimas semanas, provavelmente iremos ter de devolver-lhe por falta de escoamento o que está em armazém, Devolver o que têm em armazém, Sim, está no contrato, Bem sei que está no contrato, mas como está que não me autorizam a ter outros clientes, diga-me a quem é que eu vou vender a outra metade, Isso não é comigo, eu só cumpro ordens que recebi, Posso falar com o chefe do departamento, Não, não vale a pena, ele não o atenderia, Cipriano Algor tinha as mãos a tremer, olhava em redor, perplexo, a pedir ajuda, mas só leu desinteresse nas caras dos três condutores que haviam chegado depois dele. [...] Os condutores olharam uns para os outros, encolheram os ombros, não tinham a certeza do que seria melhor responder nem a quem conviria mais a resposta.

(AC: 22-23)

Abre-se aqui caminho para uma reflexão sobre as relações sociais e humanas numa sociedade moderna e capitalista, onde os detentores do poder económico exercem o seu domínio sobre as classes economicamente mais fracas e ditam as regras em seu próprio benefício, independentemente das consequências que

⁵⁵ De acordo com Morin (2005), numa sociedade consumista como aquela em que vivemos, “o homem produtor é subordinado ao homem consumidor, este ao produto vendido no mercado, e este último às forças libidinais cada vez mais controladas. (Morin, 2005: 69)

estas possam vir a ter naqueles que trabalham e são ou foram imprescindíveis ao funcionamento da máquina capitalista. Conhecida a decisão do Centro de não receção futura da sua mercadoria de barro, Cipriano experimenta uma verdadeira sensação de caos na sua vida. Tudo perdeu o interesse, desde o trabalho à própria existência.

Amassou uma porção de barro de que a filha precisava, mas, ao contrário da atenção escrupulosa com que havia tratado o forno, fê-lo com pouquíssimo zelo, tanto assim que Marta, às escondidas, se viu obrigada a amassá-lo outra vez para lhe reduzir os grumos. [...] durante mais de três horas, [...] esteve todo o tempo sentado num tronco debaixo do alpendre, umas vezes olhando em frente com a fixidez de um cego que sabe que não passará a ver se virar a cabeça noutra direção, outras vezes contemplando as próprias mãos abertas, como se nas linhas delas, nas suas encruzilhadas, procurasse um caminho, o mais curto ou o mais longo, em geral ir por um ou por outro depende da muita ou pouca pressa que se tenha de chegar, sem esquecer, contudo, aqueles casos em que alguém ou alguma coisa nos andam a empurrar pelas costas, sem que saibamos porquê nem para onde.

(AC: 43-44)

De acordo com Teresa Cerdeira da Silva, a obra de Saramago – e cremos poder melhor confirmá-lo, muito especificamente, com este romance *A caverna* -, “parece reestruturar-se na proposta – não nostálgica, mas ainda utópica – de uma nova ordem que dê sentido ao homem, de uma ética que é preciso recriar para não sucumbir” (Silva, 2007: 363). O progressivo estado de depressão em que vive a personagem Cipriano Algor, que vai ainda ser avolumado pela perspetiva da saída da filha para ir viver junto do genro no centro comercial, criam uma situação insustentável, que tem, contudo, a virtualidade de fomentar uma saída do caos. Essa saída daquele espaço da olaria, que então passou a estar carregado de negatividade pela desesperança contagiante de Cipriano, não ocorrerá com a sua mudança ao ir viver juntamente com a filha e o genro no Centro, o que, como sabemos, acabará por acontecer. A saída do caos ocorrerá por, na sequência dessa mudança e com a experiência ali adquirida, nenhum daqueles dois espaços conhecidos – olaria e Centro – se revelarem capazes de recuperar a alegria de viver de Cipriano. É por isso que, no final, as personagens partem em busca de um outro espaço em que seja possível restabelecer a ordem interior.

Para tal, torna-se necessário que sejam exploradas as incapacidades dos espaços reais para a consecução desse novo rumo de vida num espaço de devir.

Depois da notícia do final das transações com o Centro, Cipriano Algor considera extinta a sua profissão de oleiro numa sociedade onde as coisas sagradas – como era exemplo o seu trabalho – deixam de ser valorizadas: “dizem eles que as louças de barro deixaram de interessar, que já ninguém as quer, portanto também nós deixamos de ser precisos, somos uma malga rachada em que já não vale a pena perder tempo a deitar gatos” (AC: 45).

É então que Marta propõe ao pai uma alternativa, que consiste na substituição da louça tradicional por bonecos de barro de valor decorativo, mais ao jeito dos hábitos dos tempos modernos. Simbolicamente, esta proposta de Marta representa uma recuperação da utilidade dos espaços, mas representa também uma renovação de vida. Atingido o caos, é necessária uma força anímica que ajude as personagens a recuperar o sentido da vida. E o modelar dos bonecos de barro assemelha-se ao fenómeno da criação divina, quando Deus cria o homem a partir do barro. Há nesta tomada de atitude uma força cosmogónica, que parece dar início a uma nova vida das personagens, orientadas por novos princípios – não sem algum ceticismo por parte de Cipriano.

De que me estás a falar, mulher, De que deveríamos pôr-nos a fabricar bonecos, Bonecos, exclamou Cipriano Algor em tom de escandalizada surpresa, bonecos, nunca ouvi uma ideia mais disparatada, [...] Falas como se tivesses certeza de que o Centro te vai comprar essa bonecagem, Não tenho certeza de nada, salvo que não podemos continuar aqui parados, à espera de que o mundo caia em cima, Sobre mim já caiu, Tudo o que cair sobre si, sobre mim cai, ajude-me, que eu o ajudarei, Depois de tanto tempo a trabalhar em louças, devo ter perdido a mão de modelar, O mesmo direi eu, mas se o nosso cão se perdeu para poder ser achado, como inteligentemente explicou Isaura Estudiosa, também estas nossas mãos perdidas, a sua e a minha, poderão, quem sabe, voltar a ser achadas pelo barro, É uma aventura que vai acabar mal, Também acabou mal o que não era aventura. Cipriano Algor olhou a filha em silêncio, depois pegou num bocado de barro e deu-lhe o primeiro jeito de uma figura humana.

(AC: 69)

Como temos verificado, os espaços são, em *A caverna*, determinantes para o desenvolvimento do romance: num confronto entre espaços, tempos e personagens, vai-se assistindo, ao nível do espaço físico, a um alargamento progressivo da cidade. Esta vai ocupando as zonas dos antigos bairros de lata, sinal dos tempos modernos, de uma vertigem que impressiona Cipriano quando vê o seu genro constantemente preocupado com as horas e o facto de não poder

chegar atrasado. Conflito de perspectivas de vida diferentes, verdadeiro conflito de duas gerações com valores e formas de vida distintos, tudo em consequência de um conjunto de fatores, entre os quais o espaço joga um papel determinante.

Essa relação entre o espaço e as vidas acontece logo no primeiro capítulo, preparando aquilo que serão as motivações do romance.

Entre as barracas e os primeiros prédios da cidade, como uma terra de ninguém separando duas fações enfrentadas, há um largo espaço despejado de construções, porém, olhando com um pouco mais de atenção, percebe-se no solo uma rede entrecruzada de rastos de tratores, certos alisamentos que só podem ter sido causados por grandes pás mecânicas, essas implacáveis lâminas curvas que, sem dó nem piedade, levam tudo por diante, a casa antiga, a raiz nova, o muro que ampara, o lugar de uma sombra que nunca mais voltará a estar. No entanto, tal como sucede nas vidas, quando julgávamos que também nos tinham levado tudo por diante e depois reparamos que afinal nos ficara alguma coisa, igualmente aqui uns fragmentos dispersos, uns farrapos emporcalhados, uns restos de materiais de refugo, umas latas enferrujadas, umas tábuas apodrecidas, um plástico que o vento traz e leva, mostram-nos que este território havia sido ocupado antes pelos bairros de excluídos. Não tardará muito que os edifícios da cidade avancem em linha de atiradores e venham assenhorear-se do terreno, deixando entre os mais adiantados deles e as primeiras barracas apenas uma faixa estreita, uma nova terra de ninguém, que assim ficará enquanto não chegar a altura de se passar à terceira fase.

(AC: 16)

Vislumbra-se a ocupação progressiva dos terrenos que se encontravam livres por prédios, como se pouco a pouco tudo fosse cidade e os campos tendessem a desaparecer, facto que, aos olhos do narrador, merece o reparo de sentido negativo que o excerto nos revela. Se observarmos a forma como é descrita a atuação das máquinas, “que levam tudo por diante, a casa antiga, a raiz nova, o muro que amparava, o lugar de uma sombra que nunca mais voltará a estar” (AC: 16), somos capazes de reconhecer a focalização interna que o narrador está a efetuar para nos fornecer o olhar de Cipriano relativamente ao que vê. E, nessa linha de pensamento, parece que a personagem relaciona o que observa com o que lhe está a acontecer: a instabilidade emocional de uma vida abalada com a morte da sua mulher, o muro que o amparava; depois, toda uma vida passada, subordinada às novas estruturas económicas com o tipo de contrato de exclusividade que o torna dependente do “centro comercial”. Ao imaginar aquelas grandes máquinas associadas ao progresso, Cipriano não pode deixar de imaginar o quanto esse progresso o está também a destruir.

Contudo, os vestígios de vidas passadas naqueles terrenos agora desertos à espera de construção levam o narrador a refletir sobre a vida, apontando uma réstia de esperança, mesmo quando a julgava perdida. É um aspeto que antecipa, de alguma forma, o que virá a acontecer no final da obra, quando Cipriano toma a decisão de abandonar os espaços do passado e, considerando que nem tudo estava perdido, seguir em direção a um espaço de utopia em que possa realizar a felicidade.

Logo na primeira viagem que nos é descrita de Cipriano e do seu genro até ao “centro comercial”, esse espaço do Centro aparece sugerido como um edifício megalómano e pode ser relacionado com a caverna de Platão, pela ilusão ótica que essa construção, um enormíssimo muro, cria. A citação abaixo mostra bem essa confusão entre o que parece e o que é, entre a realidade e o que dela se percebe, sendo esta a primeira vez que surge referido o edifício de dimensões colossais, que alberga a caverna referida no título do romance.

Uma avenida em linha reta leva-nos aos seus destinos, ali onde era esperado o guarda interno Marçal Gacho, além onde deixaria a sua carga o oleiro Cipriano Algor. Ao fundo, um muro altíssimo, escuro, muito mais alto que o mais alto dos prédios que ladeavam a avenida, cortava abruptamente o caminho. Na realidade, não o cortava, supô-lo era o efeito de uma ilusão de ótica, havia ruas que, para um lado e para o outro, prosseguiam ao longo do muro, o qual, por sua vez, muro não era, mas sim a parede de uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadrangular, sem janelas na fachada lisa, igual em toda a sua extensão.

(AC: 17)

A forma como surge descrita esta construção gigantesca que é o “centro comercial” alimenta nas personagens uma noção do poder instituído do qual dependem. Marçal trabalha ali como guarda, exercendo o poder que lhe é superiormente conferido, sem o contestar. Cipriano tem um contrato com o Centro, acha que está, de alguma forma, salvaguardado por esse contrato, mas verifica que o seu poder é nulo perante o Centro no momento em que deixa de poder entregar ali a sua mercadoria – e não tem forma de levantar a sua voz perante a indignação que sente, porque a estrutura é indiferente à sensibilidade humana.

Com tudo o que o Centro foi implicando de negativo na vida de Cipriano, não admira que a personagem se sinta cada vez mais pequena e impotente face a uma estrutura que, inversa e gradativamente, lhe parece crescer em dimensão a cada vez que a observa.

Cipriano Algor disse, E já que estamos a falar de tamanhos, é curioso que cada vez que olho cá de fora para o Centro tenho a impressão de que ele é maior do que a própria cidade, isto é, o Centro está dentro da cidade, mas é maior que a cidade, sendo uma parte é maior que o todo, provavelmente será porque é maior que os prédios que o cercam, mais alto que qualquer prédio da cidade, porque desde o princípio tem estado a engolir ruas, praças, quarteirões inteiros.

(AC: 258-259)

3.2. (Des)sacralização do espaço

O espaço do Centro fere, por assim dizer, a sensibilidade de Cipriano. Para ele, o espaço da olaria, o seu espaço, em tudo diferente daquele, apresenta-se-lhe como sacralizado. A olaria (que inclui o espaço da casa de habitação) é um local de culto ao trabalho e à dignidade do homem.

A sacralização do espaço advém do facto de nele se projetarem as raízes, de ele se assumir como pertença, pela dependência que dele se tem. A olaria é um espaço sagrado para Cipriano, pois toda a sua vida se desenvolveu numa relação amistosa com esse espaço, incluindo a possibilidade de realização pessoal que era conseguida através da sua profissão de criador a partir do barro. É um espaço quase natural, onde lida com matéria-prima fornecida pela mãe natureza e onde executa o seu labor a um ritmo muito próprio, em nada sujeito às regras fixas de cumprimentos de horários a que o seu genro, diariamente, se subordina.

A vista da enorme parede do Centro representa a modernidade, a artificialidade, que nada possui de mítico ou de sagrado. Contrariamente à olaria, o edifício mastodôntico surge completamente dessacralizado, pois não existe qualquer elo de ligação entre Cipriano e aquele espaço, visto como antinatural. Por essa razão, o oleiro tem dificuldade em aceitar as intenções de Marçal Gacho de ir viver para o interior daquele espaço, quando o genro lhe comunica ser essa a sua intenção.

Cipriano tem o seu espaço, a olaria, que é, como vimos, um espaço sagrado, herança de gerações.

A olaria e a morada em que vivia com a filha e o genro ficavam no outro extremo da povoação, metidas para dentro do campo, apartadas dos últimos prédios. [...] A estrada fazia uma curva larga onde terminava a povoação, depois do último prédio via-se à distância uma grande amoreira-preta que não devia ter menos de uns dez metros de altura, ali estava a olaria. [...]

A morada e a olaria tinham sido construídas neste amplo terreiro, provavelmente uma antiga eira, ou um calcadoiro, no centro do qual o avô oleiro de Cipriano Algor, que também usara o mesmo nome, decidiu, num dia remoto de que não ficou registo nem memória, plantar a amoreira. O forno, um pouco apartado, já havia sido obra modernizadora do pai de Cipriano Algor, a quem também idêntico nome fora dado, e substituíra um outro forno, velhíssimo, para não dizer arcaico, que, olhado de fora, tinha a forma de dois cones sobrepostos [...]. Sobre os vetustos alicerces dele tinha-se construído o forno atual, este [...].

(AC: 29-30)

Cipriano, o pai e o avô são como que a mesma pessoa, comungaram o mesmo nome, habitaram o mesmo espaço, profanado agora, quando aquilo que ali produz é rejeitado pelas leis do mercado.

Vamos deter-nos nesse espaço da olaria: a grande árvore, plantada, certamente, num tempo anterior às primeiras construções, confere-lhe também alguma sacralização (dela e da sua simbologia falaremos adiante). Também um banco de pedra ao lado do forno confere um sentido mítico ao espaço: “o banco de pedra justifica amplamente o grave e poderoso nome que lhe pusemos, o banco das meditações.” (AC: 235). É ali que Cipriano e Marta operam muitas das suas reflexões sobre a vida, das quais o excerto seguinte parece constituir um bom exemplo:

Cipriano Algor sentou-se num velho banco de pedra que o avô fizera colocar ao lado do forno, apoiou os cotovelos nos joelhos, o queixo nas mãos juntas e abertas, não olhava a casa nem a olaria, nem os campos que se estendiam para lá da estrada, nem os telhados da aldeia à sua direita, olhava só o chão semeado de minúsculos fragmentos de barro cozido, a terra alvacenta e granulosa que por baixo deles aparecia [...]. Não tinha pensamentos nem sensações, era apenas o maior daqueles pedacinhos de barro, um torrãozinho seco que uma leve pressão de dedos bastaria para esfarelar, uma pragana que se soltara da espiga e era transportada pelo acaso de uma formiga, uma pedra aonde de vez em quando se acolhia um ser vivo, um escaravelho, ou uma lagartixa, uma ilusão.

(AC: 127)

Ali, por diversas vezes, Cipriano entra num espaço de meditação, quase sempre de teor existencialista, interrogando-se sobre o percurso do homem ao longo da vida: “Que será que nos reserva o dia de amanhã. Disse ele, É como se estivéssemos a caminhar na escuridão, o passo seguinte tanto poderá ser para avançar como para cair” (AC:167).

Com maiores ou menores certezas sobre a existência, Cipriano sente, naquele espaço sagrado e renovado ao longo dos tempos pela sua família, a tranquilidade e a paz primordiais. Veja-se a descrição do forno da olaria e a intimidade e afetividade que esse forno partilha com Cipriano.

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

(AC: 179)

Também a visão que do forno nos é dada, supostamente através do cão Achado, merece que dela se reproduza a descrição, pelos tons de sagrado que desse espaço parecem ressaltar: “uma casa estranha e vazia, de teto em abóbada, sem móveis nem adornos, forrada de paralelepípedos esbranquiçados” (AC: 180). Parece a descrição de um templo religioso, que ao próprio cão impediu o gesto natural de marcar o seu terreno com a urina. E é esse mesmo cão que se mantém também à porta da olaria a guardar aquele espaço sacralizado para os Algores: “Enquanto eu [Cipriano] dormia no quente dos lençóis, estavas tu aqui de sentinela alerta, não importa que a tua vigilância de nada valesse à cozedura, o que conta realmente é o gesto” (AC: 201).

O cão Achado passa a fazer parte integrante da família a partir do momento em que Cipriano vai a casa de Isaura entregar um cântaro que lhe tinha prometido. Achado passa a acompanhar o homem e este ganha-lhe uma grade afeição, até porque o relaciona com Isaura, por quem se vai apaixonando.

Este cão é meu, [...] Portanto, abençoado seja mil vezes o cântaro partido, abençoada a ideia de presentear a mulher com um cântaro novo, e, acrescentemos

como antecipação do que há de vir mais tarde, abençoado o encontro sucedido naquela tarde húmida e morrinhenta, toda ela a escorrer água, toda ela desconforto do material e do espiritual.

(AC: 64)

Achado torna-se o novo elemento da família Algor, o qual, curiosamente, reage negativamente a Marçal Gacho, rosnando-lhe e atacando-o, quando este se apresenta com a farda de guarda do Centro, como se visse naquela figura uma representação do espaço que haveria de causar uma rutura na vida do seu dono e a separação dos dois (do cão e de Cipriano), como virá, durante um período de tempo, a acontecer. Mas, perante a família, Achado revela comportamentos que se diria serem racionais, plenos de afetos, pelo que nem sempre é fácil distinguir quando se comporta como o animal que é ou quando reflete atuações próprias dos humanos.

Achado não teve ainda tempo de adquirir opiniões formadas, claras e definitivas sobre a necessidade e o significado das lágrimas no ser humano, no entanto, considerando que esses humores líquidos persistem em manifestar-se no estranho caldo de sentimento, razão e crueldade de que o dito ser humano é feito, pensou que talvez não fosse desacerto grave chegar-se à chorosa dona e pousar-lhe docemente a cabeça nos joelhos.

(AC: 87)

O cão é, como referimos, um elemento que estabelece a ligação entre Cipriano Algor e Isaura Estudiosa, abrindo caminho à exploração de uma outra dimensão importante na obra, a do amor, que retomaremos. Por enquanto, lembremos que Cipriano, habituado àquele espaço sagrado da olaria, não concebe sequer a ideia de poder viver noutra sítio, apesar de saber que a produção da louça de barro está ameaçada. Quando a filha lhe pergunta se quer ir com ela e Marçal viver no Centro, a resposta é perentória: “Deixar isto, nunca, está fora de questão” (AC: 31). Conforme refere Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano*, “Não se muda de ânimo leve de morada, porque não é fácil abandonar o seu ‘mundo’” (Eliade, 2008: 54).

Mas, efetivamente, Cipriano vai mesmo ter de partir para o centro comercial, ficando o cão Achado ao cuidado de Isaura Madruga (ou Estudiosa - perdera esse

apelido desde que se encontrava viúva). Como sabemos, também o facto de Achado ter ficado com Isaura promove uma maior aproximação entre esta e a família, mais concretamente entre ela e Cipriano, que vive por ela uma paixão ainda pouco exteriorizada.

A dimensão do espaço humano que aqui privilegiamos merece uma reflexão, tendo em conta que *A caverna* apresenta metaforicamente uma viagem num espaço que pode ser o da própria vida, com tudo o que esse percurso possa ter no plano real ou simbólico (vida, morte e transformação). Explicando melhor, a vida aparentemente estável (a ordem) de Cipriano e Marta conhece momentos de dificuldades e angústias existenciais (o caos), com a negação da aceitação da mercadoria por parte do Centro, o que leva a que sejam criadas alternativas que façam renascer a vontade de viver e de (re)criar. Essas alternativas conduzem a mudanças drásticas nas posturas perante a vida, despertando nas personagens um novo ânimo vital que as levará a um espaço desconhecido. A este percurso, que se inicia num passado de aparente estabilidade, passa por um presente sinuoso e busca um futuro de realização pessoal, poderemos associar três dimensões de espaço físico (a olaria, o “centro comercial” e o outro espaço em demanda), mas também três dimensões do espaço humano (a vida, a morte e a ressurreição), respetivamente.

Mas há ainda, nesta dimensão humana do espaço, uma consideração a respeito das personagens Cipriano, Marta e Marçal, a que se juntará Isaura. Estas personagens configuram dois mundos complementares, o masculino e o feminino, condição básica para o equilíbrio humano universal. Nas relações familiares, Marta e o pai constituem a relação de equilíbrio perfeito, com ela a representar a vertente feminina e ele a vertente masculina. Não obstante Marta se encontrar casada com Marçal e desse casamento, em breve, ir resultar o nascimento de uma criança, Marçal sente-se fora da intimidade familiar que une a sua mulher e o seu sogro, facto que chega a lamentar: “Até parece que não existo para vocês, comentou com amargura” (AC: 05) ou “ A mim nem os cães me conhecem” (AC: 111), referido a propósito do ataque que Achado lhe desferiu. Aliás, na primeira vez que Marçal vai a casa de Marta e pretende ajudar o seu futuro sogro, como

forma de mostrar a sua virilidade, mas também numa tentativa de se integrar na família, aconteceu que, no espaço sagrado do forno, uma língua de fogo feriu a mão do jovem, como que a prenunciar as dificuldades de integração plena na família. De facto, mesmo que anos mais tarde se tenham casado, “não se uniram as famílias” (AC: 108), parecendo haver sempre, por parte dos Algores, alguma resistência quanto à aceitação dos Gachos. A tentativa de Marçal para integrar esse espaço humano persiste, contudo, ao longo do tempo. No momento em que o Centro decide que não receberá mais louça do oleiro, a viagem da cidade para casa, feita na furgoneta na companhia de Marçal, é como que uma descida aos infernos. É nessa altura que Marçal procura confortar o sogro, ou, pelo menos, manifestar-lhe a sua solidariedade e compreensão, com um gesto de uma ternura comedida, dado o mundo masculino que representavam e que o narrador muito bem comenta nesta passagem:

Marçal não falou, apenas pôs a mão esquerda sobre a mão direita do sogro, que segurava o volante. Cipriano Algor engoliu em seco. [...] Sim, é certo, por mais espessas e negras que estejam as nuvens sobre as nossas cabeças, o céu lá por cima estará permanentemente azul, mas a chuva, o granizo, e os coriscos é sempre para baixo que vêm, em verdade não sabe uma pessoa o que pensar quando tem de fazer-se entender com ciências destas. A mão de Marçal já se retirou, entre os homens o costume é assim, as demonstrações de afeto, por serem viris, têm de ser rápidas, instantâneas, há quem afirme que é por causa do pudor masculino, talvez seja, mas reconheça-se que muito mais de homem, na aceção completa da palavra, teria sido, e decerto não menos viril, parar Cipriano Algor a furgoneta para abraçar ali mesmo o genro e agradecer-lhe o gesto.

(AC: 107-108)

Marçal, ainda que participando desse mundo masculino, sente-se excluído da família, mas, tal como Isaura, vai progressivamente passando a integrá-la, percorrido um processo de crescimento e de maturidade quase iniciático, com a ajuda de Marta e de Cipriano.

De nós dois, a pessoa adulta és tu, eu ainda não passo de uma criança, Talvez tenhas razão, pelo menos estás a dar-me razão a mim, esta maravilhosa adulta que sou, esta sensatíssima mulher de Marçal Gacho, não eram capazes de perceber, quando deveriam, o que representa uma pessoa que vai ter a simplicidade e a honestidade de dizer de si mesmo que é uma criança, Não serei sempre assim, Não serás sempre assim, por isso, enquanto é tempo, terei de fazer tudo quanto estiver ao meu alcance para te compreender como és, e provavelmente chegar à conclusão de que, em ti, ser criança é, afinal de contas, uma forma diferente de ser adulto, Por este andar deixarei de ser quem sou, Cipriano Algor dir-te-ia que essa é uma daquelas

coisas que nos acontecem muitas vezes na vida, Creio que começo a entender-me com o teu pai.

(AC: 116)

Neste percurso de vida, Marçal está numa fase de consciencialização, que ganha mais força a partir do momento em que sabe que vai ser pai. É também a partir daí que a sua visão sobre a vida futura no Centro, que projetara com a mudança de Marta para lá, começa a sofrer outra interpretação. Trata-se do mesmo processo de consciencialização do jovem guarda, que as observações de Cipriano ajudam a formar. É por isso que, quando, um dia, vem com o sogro na furgoneta pela cintura verde que separa a cidade da olaria, e ao comentário de que em breve toda aquela cintura seria engolida pelas construções, Marçal refere o crescimento do Centro e, provavelmente, conforme o narrador sugere, estaria ele próprio assustado com tal crescimento.

Contudo, os planos para a mudança para o Centro estavam delineados e Cipriano, descoroçoado com o facto de os bonecos de barro também já não poderem ser lá vendidos, toma a decisão de acompanhar o jovem casal nessa mudança. Essa decisão é tomada em diálogo com Marta, continuando Marçal a sentir-se excluído da partilha, só que não resistiu a exteriorizar o seu comportamento de alegria, abraçando o sogro, numa tentativa de se integrar naquela união sagrada que via entre a sua mulher e o pai, a qual união nunca havia sentido em relação aos seus pais. Quando Cipriano decide: “Acompanharei a minha filha e o meu genro a viver no Centro, se ainda me quiserem com eles” (AC: 169), Marçal sente que a vida em conjunto no novo espaço poderá proporcionar essa união familiar que deseja, ainda que sinta que os laços sagrados do sangue que unem Cipriano a Marta nunca serão estendidos em plenitude à sua pessoa. Marta agradece ao pai a decisão por este tomada com um obrigado.

Marçal não perguntou Obrigado porquê, aprendera há muito tempo que o território onde se moviam aquele pai e aquela filha, mais do que apenas familiarmente particular, era de algum modo sagrado e inacessível. Não o afetava um sentimento de ciúme, só a melancolia de quem se sente definitivamente excluído, porém não deste território, que nunca poderia pertencer-lhe, mas de um outro em que, se eles lá

estivessem ou se alguma vez pudesse lá estar com eles, encontraria e reconheceria, enfim, o seu próprio pai e a sua própria mãe.

(AC: 170)

O envolvimento num espaço humano é objeto de amplas reflexões por parte da tríade de personagens que aqui vimos referindo, mas a maior mudança ascensional é a que ocorre precisamente com Marçal, aquele que se julgava criança e se assume agora um homem maduro, sinal de que o ceticismo que cada vez mais sente relativamente à sua vida futura no Centro terá bases sólidas e determinará, como sabemos, a sua posição futura de acompanhar Cipriano, quando este, depois do contacto com a caverna do Centro, decide partir dali para sempre. Na verdade, fruto do processo de consciencialização que o contacto com o espaço do Centro havia de potenciar, Marçal começa a duvidar de que a vida naquele espaço artificial seja, efetivamente, aquilo que pretende para si e para a sua família.

Existirá outra solução, perguntou Marta, desistes de ser guarda e vens trabalhar na olaria connosco, a fazer louça que ninguém quer, os bonecos que ninguém vai querer por muito tempo, tal como estão as coisas, para mim também só existe uma solução, a de ser guarda residente no Centro, Tens o que querias ter, Quando pensava que era isso o que queria, E agora, Nos últimos tempos aprendi com o teu pai algo do que me faltava conhecer, talvez não te tenhas apercebido, mas é meu dever avisar-te de que o homem com quem estás casada é muito mais velho do que parece, Não me dás nenhuma novidade, tive o privilégio de assistir ao envelhecimento, disse Marta, sorrindo.

(AC: 267-268)

Apesar do ceticismo relativamente à mudança para o Centro, esta opera-se, de facto. É assim que um novo espaço físico alberga a família, ainda que vá limitar-se a um período temporal bastante reduzido. Não é relevante a descrição do pequeno apartamento dentro do Centro em que passam a viver, a não ser para explorar a sua dimensão de espaço dessacralizado. Diz Bañón, a respeito do espaço que a família habitava antes de se mudar para o Centro, que há uma comunhão entre o espaço da habitação, o da olaria e o do forno, pelo que, mesmo não se conhecendo a disposição física dos mesmos, as pessoas os tinham apropriado ambos como a sua casa.

*Son dos partes formalmente diferenciadas, dos construcciones vinculadas por un espacio intermedio que es un patio abierto, dos lugares en los que se desempeñan actividades distintas, pero íntimamente relacionados porque, estén en la zona que estén, sus habitantes sienten que están en su casa.*⁵⁶

(Bañón, 2003: 91)

Acrescenta Bañón que, como elementos fundamentais à comunhão deste espaço, existe a amoreira preta, a casa do cão e o banco de pedra, sendo que o espaço assim se torna harmonioso, faz parte de todos; foi construído por gerações da família e comporta memórias que são imprescindíveis à realização do ser humano – tudo confluindo para tornar sagrado aquele espaço. Percebemos a razão pela qual Cipriano, antes da mudança para o Centro, realiza uma espécie de ritual de despedida do espaço que é seu, tendo penetrado no de maior intimidade, o seu quarto.

Soergueu-se na almofada e olhou à sua volta como se fosse a primeira vez que tinha entrado neste quarto e precisasse de fixá-lo na lembrança por alguma obscura razão, como se esta fosse também a última vez que aqui viria e pretendesse que a memória lhe servisse de alguma coisa mais no futuro que recordar-lhe aquela mancha de parede, aquela risca de luz no soalho, aquele retrato de mulher sobre a cómoda.

(AC: 287-288)

É um ritual de despedida do seu espaço íntimo, com vista à ocupação de um espaço onde não irá conviver com os objetos que fazem parte de si. Isso causa estranheza a Cipriano, mas também a causa a Marta, que cada vez mais se sente desanimada com a ideia da mudança, sobretudo quando começa a perceber que para o novo espaço não vai poder levar alguns dos seus pertences, que fazem parte de si e da família. Na realidade, o novo espaço está equipado com tudo o que é materialmente útil, mas não tem lugar para aquilo que está associado à memória das personagens.

Queres dizer que não podemos levar daqui as nossas coisas, Algumas sim, as de decoração da casa, por exemplo, mas não as mobílias nem as louças, nem os vidros, nem os talheres, nem as toalhas, nem as cortinas, nem as roupas de cama, o

⁵⁶ Tradução livre do autor: São duas partes formalmente distintas, duas construções ligadas por um espaço intermédio que é um pátio aberto, dois lugares onde se realizam atividades distintas, mas estreitamente ligados, qualquer que seja o espaço em que se encontrem, os seus habitantes sentem-se em casa. (Bañón, 2003: 91)

apartamento já tem tudo o que se necessita, Portanto mudança, mudança, aquilo a que chamamos uma mudança, não haverá, disse Cipriano Algor, Mudam-se as pessoas, é essa a mudança.

(AC: 269)

É sintomático nesta passagem a redundância da conjunção “nem”, que vem mostrar que praticamente nada é possível levar dos seus objetos para o outro espaço; aliás, conforme se deduz da resposta ao comentário de Cipriano, só se mudam as pessoas, o que pode ter uma dupla interpretação, pois se, denotativamente, as pessoas vão ser mudadas de espaço, conotativamente elas próprias vão mudar em termos daquilo que é a sua personalidade e a sua forma de vida.

Mas retomemos ainda, conforme atrás ficou prometido, um aspeto aglutinador do espaço inicial, tal como referiu Bañón: a amoreira preta. Esta árvore, plantada pelo avô de Cipriano no centro do largo, é um sinal mítico que representa a vida. Conforme refere Eliade, “a morada das populações primitivas árticas, norte-americanas e norte-asiáticas apresenta um poste central que é assimilado ao *Axis mundi*, quer dizer, ao Pilar cósmico ou à Árvore do Mundo, que [...] liga a Terra ao Céu” (ELIADE, 2008: 51). Tem significados diversos consoante as culturas. Na China, é a árvore da vida. No caso de *A caverna*, ela também parece representar a vida e o conhecimento, mas assume-se sobretudo como um elemento sacralizador do espaço. Por isso, ao chegar a casa, é na árvore que Cipriano coloca o seu olhar.

Recortada a baça cortina de nuvens cinzentas, a amoreira-preta aparece tão preta como a obriga o seu próprio nome. A luz da lanterna não lhe alcança a copa, nem sequer lhe roça as folhas dos ramos mais baixos, só uma débil luminosidade vai tapizando o chão até quase tocar o grosso ramo da árvore.

(AC: 48)

E é aquela mesma árvore que testemunha o passar do tempo, com as alegrias e as tristezas da família, sempre associada à luz e à sombra, traduzindo uma busca constante de conhecimento: “A sombra da amoreira-preta tinha-se despedido da

noite, o céu começava a abrir-se todo com o primeiro azul da manhã, o sol não tardaria a aparecer num horizonte que dali não se podia alcançar” (AC: 203).

3.3. O Centro e a desumanização

Quando muda para o Centro, a família vai ocupar um apartamento que se distingue apenas pelo número que apresenta, igual a todos os outros, impessoal, portanto - “Os apartamentos estavam identificados como se fossem habitações de hotel” (AC: 279) -, não existindo nele nada que estabeleça laços de intimidade com a família. Perdeu-se, assim, a noção do espaço sagrado que é a casa, para se entrar num espaço indiferenciado e desumano. Eliade mostra que uma habitação deste tipo, industrial, não apresenta senão marcas de profano, perda que foi toda a sacralidade suposta numa habitação.

Seria inútil insistir sobre o valor e a função da habitação nas sociedades industriais; são suficientemente bem conhecidos. Segundo a fórmula de um célebre arquiteto contemporâneo, Le Corbusier, a casa é uma “máquina para habitar”. Alinha-se, portanto, entre as inúmeras máquinas fabricadas em série nas sociedades industriais, A casa ideal do mundo moderno deve ser, antes de tudo, funcional, quer dizer, deve permitir aos homens trabalharem e repousarem a fim de assegurarem o trabalho. Pode-se mudar a “máquina de habitar” tão frequentemente quanto se troca uma bicicleta, uma geladeira ou um carro.

(Eliade, 2008: 48-49)

Não se estranha, pois, que, abandonados os referenciais de segurança íntima que o espaço da olaria proporcionava, a família experimente sensações de insegurança e de alguma disforia ao ocupar o novo espaço: “Sinto-me nervosa, disse Marta baixinho para que o pai não percebesse” (AC: 276); “é questão de nos habituarmos, respondeu Marçal, também em voz baixa” (AC: 276); “Façam o favor de entrar, chegamos a casa, disse em voz alta, fingindo um entusiasmo que não sentia. Não estavam, contentes nem excitados pela novidade” (AC: 279).

Uma vez instalados no Centro, interessante é a possibilidade que Cipriano Alvor tem de, no seu tempo livre, investigar o espaço, o que lhe vai permitir descobrir e penetrar na dita caverna que dá título ao romance. Lembremos que Cipriano

passa o seu tempo a deambular pelo Centro e que um dia copia até algumas frases das que vê escritas nos cartazes afixados. Quando o diz em casa, o genro não aprecia a ideia, por poder parecer suspeito que alguém ande a copiar frases que se destinam apenas a ser lidas.

Cipriano dá importância a essas frases, a primeira das quais diz: “Seja ousado, sonhe” (AC: 312). É evidente que o sentido da frase, juntamente com a longa listagem de outras que se seguiu, tem um contexto meramente consumista, mas não deixa de ser curioso que Cipriano tenha começado precisamente por uma que parece vir a ser determinante na sua postura futura, quando decide, sem vacilar, depois da experiência da caverna, que não quer ali continuar: “Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me embora” (AC: 335). Cipriano conclui o seu processo de consciencialização depois da ocupação do espaço do Centro e está em condições de tomar uma posição segura.

Quando, antes, toma a decisão de descer aos subterrâneos do Centro, sente-se nervoso, mas movido de uma vontade de conhecer o que está para lá daquele espaço que já conhece. Mais do que essa viagem num espaço físico, aquela descida representa, como veremos, uma viagem ao interior de si, um conhecimento de si, fundamental para tomar opções futuras.

Quase rente ao chão, à sua esquerda, havia uma luminosidade ténue que não tardou a substancializar-se, passos andados, numa fiada de lâmpadas dispostas em gambiarra. Iluminavam uma rampa de terra que ia formar ao fundo um patamar donde nascia outro lanço. Tão espesso, tão denso era o silêncio que Cipriano Algor podia ouvir o bater do seu próprio coração. Vamos lá, pensou [...] A luz indireta dos focos ainda permitia ver uns três ou quatro metros de chão, o resto era negro como o interior de um corpo.

(AC: 329-330-331)

Nesta atmosfera criadora de algum *suspense*, Cipriano vai encontrar o seu genro, que se encontra de vigia ao espaço. Apesar de Marçal se mostrar incomodado com a ousadia do sogro em penetrar naquele espaço proibido, a verdade é que, no fundo, parece sentir-se aliviado por haver mais alguém que tem conhecimento do que ali se passa, pelo que incentiva Cipriano a prosseguir para ver com os seus próprios olhos o que ele, Marçal, já conhecia. É mais um passo importante

na aquisição do conhecimento. Quando atinge a caverna, Cipriano experimenta, perante o que vê, uma sensação de pânico, que, contudo, não o impede de se manter atento ao que observa.

A luz trémula da lanterna varreu devagar a pedra branca, tocou ao de leve uns panos escuros, subiu, e era um corpo humano sentado que ali estava. Ao lado dele, cobertos com os mesmos panos escuros, mais cinco corpos igualmente sentados, eretos todos como se um espigão de ferro lhes tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra. A parece lisa do fundo da gruta estava a dez palmos das órbitas encovadas, onde os globos oculares teriam sido reduzidos a um grão de poeira.

(AC: 332)

Ao interrogar-se quem poderiam ser aquelas pessoas, Cipriano entra como que num processo de alucinação, que acaba por ser revelador do sentido que Saramago pretende dar ao romance. Depois de ter visto aquelas figuras humanas e de ter experimentado toda aquela confusão de sensações, Cipriano acaba por se reencontrar com o genro e saem ambos da caverna.

[...] três homens e três mulheres, viu restos de ataduras que pareciam ter servido para lhes imobilizar os pescoços, depois baixou a luz, ataduras iguais prendiam-lhes as pernas. Então, devagar, muito devagar, como uma luz que não tivesse pressa de aparecer, mas que viesse para mostrar a verdade das coisas até aos seus mais escuros e recônditos desvãos, Cipriano Algor viu-se a entrar outra vez no forno da olaria, viu o banco de pedra que os pedreiros lá tinham deixado esquecido e sentou-se nele, e outra vez escutou a voz de Marçal, porém estas palavras agora são diferentes, chamam e tornam a chamar, inquietas, lá de longe, Pai, está a ouvir-me, responde-me. A voz retumba no interior da gruta, os ecos vão de parede a parede, multiplicam-se, se Marçal não se cala por um minuto não será possível ouvirmos a voz de Cipriano Algor a dizer, distante, como se ela própria já fosse também um eco, Estou bem, não te preocupes, não me demoro.

(AC: 332)

Mais tarde, tentando perceber que figuras seriam aquelas, acabam por chegar à conclusão que são eles próprios, eles e todos aqueles que se deixam iludir da realidade, vítimas do consumismo, julgando encontrar em espaços artificiais como o Centro um lugar ideal para viverem as suas vidas. Só que a visão da caverna provou que aquelas figuras estavam desprovidas de qualquer racionalidade, como se fossem fantasmas. Há aqui, pois, algum paralelo com a caverna referida na alegoria de Platão, na medida em que, da mesma forma que o homem da caverna de Platão sai da caverna com vista a conhecer a luz, a adquirir o conhecimento,

também Cipriano Algor e o genro vão sair daquela caverna do Centro para realizarem as suas existências num lugar, que não pode ser nem a olaria, porque pertence a um passado impossível de ser reativado, nem no Centro, uma vez que não há ali lugar à realização humana, tal como comprovam as estátuas humanas encontradas.

Terão todos, então, de encontrar esse espaço de utopia, pelo que, deixando o Centro, Cipriano, Marta e Marçal vão passar pela olaria e a eles se vai juntar a figura feminina de Isaura, importante na construção desse tempo de devir, num espaço algures em que a realização humana seja possível.

Relativamente a Isaura, lembremos que, antes da partida de Cipriano para ir viver no Centro, o amor entre eles tinha-se já consubstanciado num encontro ocorrido num espaço de intimidade, no final do qual o oleiro promete a Isaura que voltará, para, juntamente com ela, encontrarem “uma solução” de vida. Ou seja, percebemos que a partida para o Centro nunca foi entendida como definitiva por Cipriano, mas antes como uma espécie de estágio para adquirir conhecimento que o fizesse, depois, optar, em consciência, por um sentido de vida novo e vivenciado noutra espaço que não aquele onde sempre viveu nem aquele onde temporariamente decidiu habitar.

Cipriano Algor e Isaura tinham-se levantado, ela chorava de alegria e mágoa, ele balbuciava, Voltarei, voltarei, é realmente uma pena que a porta da rua não se abra de par em par para que a vizinhança possa verificar e passar palavra como a viúva do Estudioso e o velho da olaria se amam de um verdadeiro e finalmente confessado amor. Com voz que recuperara algo do seu tom natural, Cipriano Algor repetiu, Voltarei, voltarei, há de haver uma solução para nós, A única solução é ficares, disse Isaura, Sabes que não posso, Estaremos aqui à tua espera, o Achado e eu [...].

(AC: 301)

A *caverna* começa por apresentar o espaço do Centro como um local que dá a imagem ilusória de uma sociedade perfeita, espaço de felicidade e de prazeres. É essa imagem que dele tem Marçalo Gacho, que tudo faz para conseguir um apartamento como guarda residente, para ali poder viver em permanência, fora do contacto com o mundo exterior, de que não precisará, assim o julga, uma vez que o Centro fornece tudo aquilo que para ele parece importante e que passa pelas

boas condições materiais para viver com Marta. Nessa medida, o Centro não pode sequer ser considerado um espaço utópico, mesmo aos olhos de Marçal, pois a utopia consiste numa dimensão a que não se tem acesso, pela qual se luta, e o acesso de Marçal ao espaço idealizado do Centro acaba por se concretizar. É por isso que, verdadeiramente consciente da vida que ali se leva, o guarda Marçal decide também partir rumo a um outro espaço de utopia, esse sim, uma busca, um ideal.

O Centro comporta em si uma ideologia. Conforme constatarem os dois ocupantes da furgoneta quando a ele se dirigem, “qualquer caminho que se tome vai dar ao Centro”, ou seja, parece inevitável que todos os caminhos e todas as vontades sejam dirigidas para o Centro, espaço que atrai pela sua lógica consumista e alienadora de mentalidades. Ali, são os produtos que contam, não as pessoas, que são reduzidas a números. Conta o produto, enquanto ele for competitivo e der lucro, na lógica de mercado capitalista: “ou o produto interessa, ou o produto não interessa” (AC: 65); “E a quem vou eu vender agora as minhas louças, perguntou o oleiro sucumbido, O problema é seu, não meu” (AC: 96).

Temos centrado a nossa atenção na dimensão humana do espaço e não podemos deixar de sublinhar o facto de uma grande parte de *A caverna* ser dedicada à exploração dessas relações humanas. Já nos referimos à falta de amor que Marçal sentiu por parte dos seus pais, situação que tenta colmatar através da sua entrega à família Algor. Mas, ao nível das relações humanas, é Cipriano Algor que mais é tocado pela falta de humanidade com que é, a maior parte das vezes, presenteado nos seus contactos com o Centro. Sendo ele um mero fornecedor de mercadoria, tem acima de si toda uma hierarquia que não pretende que se estabeleça qualquer contacto de proximidade com os que estão no patamar hierárquico inferior: “tratar os inferiores ou subalternos com excessiva confiança sempre acabou por minar o respeito e resultar em licença, ou, querendo usar palavras mais explícitas, sem ambiguidade, insubordinação, indisciplina e hierarquia” (AC: 131-132), diz o chefe de departamento, que antes responde a Cipriano, quando este elogia a qualidade da bondade, que não é uma pessoa boa, é apenas uma pessoa prática e que, como chefe, aspira a subir no Centro e

nessa altura ignorará por completo a pessoa Cipriano, que, contudo, até lhe parece uma pessoa inteligente.

Eu próprio serei atirado fora quando não servir, O senhor é um chefe, Sou um chefe, de facto, mas só para aqueles que estão abaixo de mim, acima há outros juizes, O Centro não é um tribunal, Engana-se, é um tribunal e não conheço outro mais implacável [...] Observo-lhe que está a repetir palavras que ouviu de mim ontem, Creio recordar que sim, mais ou menos, A razão é que há coisas que só podem ser ditas para baixo, E eu estou em baixo, Não fui eu quem lá o pôs, mas está, Ao menos ainda tenho essa utilidade, mas se a sua carreira progredir, como certamente sucederá, muitos mais irão ficar abaixo de si, Se tal acontecer, o senhor Cipriano Algor, para mim, tornar-se-á invisível.

(AC: 130)

Tratado como sempre foi de forma quase desumana, estranho parece que Cipriano decidida acompanhar a filha e o genro quando estes vão habitar um espaço completamente artificial, onde não são permitidos animais, onde os peixes nos aquários e as aves nas gaiolas são artificiais, mas onde se produzem sons como os naturais e que fazem, por conseguinte, as pessoas imaginarem estar em ambientes naturais e exóticos. A própria descrição da forma como surgem dispostos os apartamentos, como se de uma colmeia se tratasse, leva as pessoas a aceitarem e preferirem mesmo viver em espaços que têm as janelas viradas para dentro do próprio Centro, ao invés de preferirem os que as têm viradas para o exterior, para a paisagem natural, onde é possível ver o sol. De facto, parece que as pessoas no Centro preferem viver num mundo de sombras, tal como os habitantes da caverna de Platão, em vez de verem a verdadeira luz.

Duas daquelas janelas são nossas Só duas, perguntou Marta, Não nos podemos queixar, há apartamentos que só têm uma, disse Marçal, isto sem falar dos que as têm para o interior, O interior de quê, O interior do Centro, claro, Queres tu dizer que há apartamentos cujas janelas dão para o interior do próprio Centro, Fica sabendo que há muitas pessoas que os preferem, acham que a vista dali é infinitamente mais agradável, variada e divertida, ao passo que do outro lado são apenas os mesmos telhados e o mesmo céu.

(AC: 276)

O carácter gigantesco do centro acaba por ser novamente intensificado quando Marta vai visitar aquele que é o apartamento que lhes está destinado, numa torre altíssima com quase meia centena de andares. Fica negativamente

impressionada com a sensação de enclausuramento e com a falta de luz natural, desvalorizando mesmo a tecnologia de ponta de alguns apartamentos, que conseguem manter a temperatura e o grau de humidade constantes durante todo o ano - “Felizmente que não nos calhou um apartamento destes, não sei se conseguiria viver muito tempo dentro dele” (AC: 279).

Marçal Gacho tenta impressionar Marta e o sogro, mostrando-lhes o “centro comercial” a partir de um elevador. A subida é apresentada pelo narrador como uma ascensão ao paraíso, mas a discussão que a seguir Cipriano Algor enceta sobre a segurança do Centro afasta a noção de paraíso, porquanto subentende a existência de uma forte insegurança, que se procura contrariar com o recurso aos guardas e a todo o tipo de tecnologia e de outros meios de controlo. Aparente espaço utópico, não o é, realmente, pois, como vimos, está longe da perfeição - e facilmente acaba por se transformar num espaço de negatividade do qual as personagens se vão querer rapidamente libertar.

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

(AC: 277)

Não é este o único momento do romance em que surge a enumeração exaustiva de tudo o que o Centro corporiza. O assunto é retomado pelo narrador e, depois de novo elencar de supostas atrações, a descrição termina referindo que se trata de “uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida ociosa bastariam para os desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior” (AC: 308). E faltava ainda a nova atração a abrir brevemente ao público, a “Caverna de Platão, atração exclusiva, única no mundo” (AC: 350), aquela que Cipriano ousou

penetrar e o levou à tomada definitiva da atitude que viria mudar para sempre a sua vida e as da filha e do genro.

Questionávamo-nos sobre o que terá levado Cipriano a decidir ir viver num mundo tão diferente daquele a que estava habituado e que prezava, mas recordamos que o espaço mítico da olaria e do forno ficam desvirtuados da sacralização que representam para Cipriano, no momento em que a olaria deixa de poder cumprir a sua missão e, com ela, Cipriano e Marta tornam-se inúteis, conforme atrás já vimos; mas acrescentamos que é com a decisão de Marta acompanhar o seu marido que o espaço da olaria perde toda a afetividade que ali se podia encontrar, pelo que Cipriano se vai agarrar ao único elemento que lhe resta e que é a relação familiar, valorizando uma dimensão humana que não podia, de forma alguma, perder.

No entanto, mesmo vivendo todos juntos no Centro, a dimensão humana que se esperava manter parece ser afetada em função do novo espaço, pelo que não há mais nada a fazer senão partir: “a casa, esta onde agora vivem, tem o dom maligno de fazer calar as pessoas” (AC: 326). O apartamento revela ser um não-lugar, não sendo de estranhar que o diálogo vá, pouco a pouco, desaparecendo.

3.4. Conclusão sobre *A caverna*

A caverna faz a denúncia de um tipo de sociedade anti-utópica, pelo seu carácter desumanizador. Uma sociedade utópica tenderá a um sentido humanista, que falha na sociedade atual, pautada por valores de conforto e de consumismo que se sobrepõem à própria pessoa. O Centro, em *A caverna*, é o protótipo de uma sociedade consumista, pós-moderna, que Lipovetsky (2007) caracteriza como típica nas últimas décadas do século XX. De acordo com este autor, o hiperconsumismo está associado ao prazer imediato e torna-se, atualmente, muito difícil estabelecer a diferença entre o necessário e o supérfluo, pelo que as pessoas priorizam o objeto em detrimento das relações pessoais, em suma, dos valores éticos e da dignidade humana.

O que Saramago parece decidido a mostrar é que há uma necessidade premente de mudar o sentido das relações humanas, fazendo com que o homem olhe para si e para quem o rodeia e relegue para segundo plano o prazer imediato conferido pelos bens materiais. Humanismo e ética deverão prevalecer, mas uma ética verdadeira e não a deturpada de que se valem no Centro para justificar comportamentos e atitudes. Basta lembrar o telefonema que Cipriano recebeu do subchefe do departamento de compras, informando que o Centro iria pagar as estatuetas que ali tinham sido entregues para o inquérito, isto apesar do prejuízo que tal negócio deu ao Centro. “Fique desde já sabendo que ainda quando um pagamento represente um prejuízo de mais de cem por cento, como aconteceu neste caso, o Centro liquida sempre as suas contas, é uma questão de ética” (AC: 322). Cipriano, quando depois fala do assunto com Marta, não sendo dotado de grandes estudos, percebe que não há qualquer ética naquele procedimento, mas sim uma atitude que visa, de alguma forma, tentar iludir Cipriano e deixar limpa a imagem do Centro, quando sabemos a falta de ética que o mesmo Centro teve anteriormente para com o oleiro, começando pelo contrato de exclusividade que com ele celebrou e terminando na recusa em aceitar mais da sua mercadoria. Cipriano sabe o que é a ética, conforme se depreende da resposta que dá ao subchefe: “Eu poderia [...] invocar também os meus próprios escrúpulos éticos para me recusar a receber por um trabalho que as pessoas se recusaram a comprar, mas o dinheiro faz-me arranjo” (AC: 323).

Efetivamente, sob uma aparente capa de respeito pelos direitos humanos, a ideologia do Centro contraria os mais elementares princípios, sejam éticos, sejam morais. A liberdade é, naquele espaço, completamente controlada, com todo o tipo de mecanismos de vigilância sobre as pessoas (lembremos que quem ali circula sem ser para consumir é observado de forma particular, pois contraria os princípios do Centro), e a política de obediência às normas é severamente imposta, como se o Centro representasse o poder máximo na organização social.

Foucault (1987) apresenta uma explicação sobre um sistema de segurança denominado panótico, que em muito se aplica ao tipo de controlo sobre as

peças que é exercido no Centro e que, por extensão, se aplica à generalidade dos cidadãos numa sociedade moderna atual, ocidentalizada e capitalista.

Um indivíduo qualquer, quase tomado ao acaso, pode fazer funcionar a máquina [...]. Do mesmo modo que é indiferente o motivo que o anima: a curiosidade de um indiscreto, a malícia de uma criança, o apetite de saber de um filósofo que quer percorrer esse museu da natureza humana, ou a maldade daqueles que têm prazer em espionar e em punir. Quanto mais numerosos esses observadores anónimos e passageiros, tanto mais aumentam para o prisioneiro o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado. O Panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder.

(Foucault, 1987: 178)

Sendo o panóptico um sistema de segurança usado fundamentalmente em prisões, não quisemos deixar de o associar ao Centro de *A caverna*, na medida em que Marçal teve o cuidado de explicar ao sogro quais os procedimentos que este deveria seguir nas suas deambulações por aquele espaço, pois estava a ser observado de todos os lados, mesmo que disso não se apercebesse.

Esta forma de organização do Centro contribui para a criação de um espaço fechado sobre si mesmo, como se não existisse mundo exterior e as pessoas fossem obrigadas a viver ali, debaixo de uma artificialidade que as levava a considerarem-se felizes.

A organização do Centro fora concebida e montada segundo um modelo de estrita compartimentação das diversas atividades e funções, as quais, embora não fossem nem pudessem ser completamente estanques, só por canais únicos, não raro difíceis de destrinçar e identificar, podiam comunicar entre si. É claro que um simples guarda de segunda classe, tanto pela natureza específica do seu cargo como pelo seu diminuto valimento no quadro pessoal subalterno, uma coisa derivada da outra por inapelável consequência, não está apetrechado, geralmente falando, de discernimento e perceptibilidade suficientes para captar subtilezas e matizes desse caráter, na verdade quase voláteis.

(AC: 39-40)

Debaixo desta organização favorável ao Centro e que não é questionada por quem dele usufrui (veja-se que, no excerto, é o narrador que tece o juízo sobre a incapacidade de Marçal Gacho questionar as regras a que está sujeito), as pessoas vivem sob uma aparente felicidade, nunca se interrogando acerca dos mecanismos de controlo que sobre elas são exercidos e que acabam por levar à

sua aparente satisfação. É quem vem de fora do Centro, com outro olhar e outra forma de estar na vida, como é o caso de Cipriano e da filha, que se apercebe do ridículo que é a vida no interior daquele espaço e da forma como os residentes perderam a lucidez relativamente ao real. Quando, para se ambientarem ao Centro, as personagens vão conhecer alguns dos espaços de diversão ali existentes, como a praia artificial ou a Sala das Sensações, concluem forçosamente que tudo aquilo “é um bocado triste” (AC: 314).

Depois voltamos para trás e logo começou a cair neve, ao princípio uns flocos dispersos que pareciam fiapos de algodão, depois mais e mais grossos, caíam na nossa frente como uma cortina que mal deixava ver os colegas, alguns continuavam com os guarda-chuvas abertos [...], finalmente chegamos ao vestiário e ali havia um sol que era um resplendor, Um sol no vestiário, duvidou Marçal, Nessa altura já não era vestiário, mas assim como uma campina, E essas foram as sensações naturais, perguntou Marta, Sim, Não é nada que não se veja todos os dias lá fora, Esse foi precisamente o meu comentário quando estávamos a devolver o material, mas teria sido melhor deixar-me ficar calado, Porquê, Um dos veteranos olhou para mim com desdém e disse Tenho pena de si, nunca poderá compreender.

(AC: 313-314)

É assim que acreditamos que Saramago cumpre, com mais este romance *A caverna*, a sua intenção de mostrar que há caminhos alternativos que podem conduzir o homem a um maior bem-estar. Há outros espaços, de utopia (ou de concretização no amanhã, como ele prefere), que o intelectual, na linha de Said (2005), deve ajudar a traçar. O intelectual deve, pois, assumir a condição de testemunha, para, ao dar conta das situações, sugerir outras possibilidades, outras formas – outros espaços – de maior harmonia.

Testemunhar um estado lamentável de coisas quando não se está no poder não é, de jeito nenhum, uma atividade monótona e monocromática, envolve o que Foucault certa vez chamou de “erudição implacável”, rastrear fontes alternativas, exumar documentos enterrados, reviver histórias esquecidas (ou abandonadas).

(Said, 2005:17)

Nessa sua valorização do intelectual, Said releva a sua importância como “alguém que, ao considerar-se um membro pensante e preocupado de uma sociedade, se empenha em levantar questões morais no âmago de qualquer atividade” (Said, 2005: 86). Saramago, na pluralidade da sua obra, vai tocar em assuntos da mais

diversa índole, precisamente com vista a essa mudança de paradigma social. A sua assunção como intelectual, na linha de Said, pode deduzir-se das suas próprias palavras, quando reflete sobre a sua atividade de escrita e o impacto que a mesma possa ter no mundo à sua volta.

Acrescentaríamos, como conclusão desta reflexão sobre o caminho da negatividade rumo à utopia em Saramago, uma reflexão de Abdala Júnior (2003):

José Saramago situa-se, assim, entre os escritores motivados pela utopia literária, onde a vontade de felicidade não repousa sobre o sacrifício da individualidade, em função de interesses mais universais. Pela imaginação procura construir passarolas, acreditando num mundo mais humano a partir da perda de amarras individuais, num mundo libertário, que ultrapasse os labirintos que a sociedade construiu em função (e por ordem) das forças sociais hegemónicas.

(Abdala Júnior, 2003: 28)

Num texto que intitulou “Balanço”, o próprio Saramago questiona-se sobre o valor do seu trabalho específico num blogue, mas que pode ser estendido a todo o seu trabalho de escritor e de intelectual.

Valeu a pena? Valeram a pena estes comentários, estas opiniões, estas críticas? Ficou o mundo melhor que antes? E eu, como fiquei? Isso esperava? Satisfeito com o trabalho? Responder «sim» a todas estas perguntas, ou mesmo a só algumas delas, seria a demonstração clara de uma cegueira mental sem desculpa. E responder com um «não» sem exceções, que poderia ser? Excesso de modéstia? Resignação? Ou apenas a consciência de que qualquer obra humana não passa de uma pálida sombra de outra obra sonhada?

(Saramago, 2009: 153)

Estas questões, aparentemente retóricas, encontram em si mesmas a resposta. O escritor é um insatisfeito, que não se pode demitir da sua função. Em Saramago, grandes são a inteligência, a lucidez e a preocupação na construção de um espaço mais equilibrado socialmente e, por consequência, mais humano, que possa albergar todos os homens – poderá ser essa a outra obra sonhada que refere.

Fazendo uso das palavras de Roland Barthes (2007) sobre o papel da literatura que chama de realista, no sentido em que parte sempre do objeto do real, mas que é sobretudo irrealista, já que se projeta também sempre para além do real e,

sensatamente, deseja o impossível, diríamos que esse papel, “essa função, talvez perversa, portanto feliz, tem um nome: é a utopia” (Barthes, 2007: 22). Assim se confirma, uma vez mais, o sentido utópico lançado a partir de um espaço real ficcionado em *A caverna*, espaço esse, idealista, para o qual o autor deseja que se caminhe.

PARTE II

A dimensão simbólica do espaço: o espaço da violência

Com base na ideia comumente aceite e que temos vindo a confirmar à luz da teoria literária, a literatura tem uma relação estreita com a realidade. Não pretendendo abordar aqui as diferentes concepções sobre esta relação, por ser outro o nosso propósito neste estudo, vamos apenas debruçar-nos sobre a visão de Antonio Candido (2000), que, na sua obra *Literatura e Sociedade*, afirma que a arte “produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (Candido, 2000: 19). Deste modo, os artistas – e, no caso concreto, o escritor - não se comportam como seres apáticos face aos problemas da sua época, vindo a obra de arte a assumir um carácter disciplinador, que passa pela construção de uma forma ou um modelo representativo da estrutura do mundo social. Acrescenta ainda o mesmo autor:

A criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *praxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão de mundo

(Candido, 2000: 49)

A literatura encontra, pois, o seu fundamento nesta necessidade de expressão da sociedade, de problematização do mundo real. Para Antonio Candido, as manifestações artísticas, entre as quais se encontra o romance (que, na literatura, é uma das formas privilegiada para esse fim), assumem a função de atuar sobre o mundo:

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade.

(Candido, 2000: 47)

Esta ideia de relação entre a literatura e a realidade é válida em sentido global. Mas é acentuadamente marcante em Saramago, como já foi verificado ao longo

da parte I deste estudo, pelas características neorrealistas e pós-modernas da sua produção literária em geral. Nalguns romances em particular, é de enorme relevância essa relação, como é o caso dos selecionados como basilares para esta parte II, permitindo um aprofundamento do estudo do espaço em estreita relação com a violência e verificando de que forma a arquitetura do espaço penetra no interior das personagens, se inter-relaciona com elas e as afeta na sua forma de estar e de agir.

Temos consciência de que a obra do autor José Saramago apresenta uma multiplicidade de espaços nem sempre carregados de negatividade, mas, tal como desenvolvemos anteriormente, não parece possível dissociar o espaço ou os espaços de uma carga negativa globalizante, que acaba por envolver as personagens, arrastando-as a estados de depressão e transformando-as, em associação ao espaço, em seres de pensamentos labirínticos, confusos ou mesmo caóticos, julgando, frequentemente, que a recuperação da crise é impossível. No entanto, com o estudo da obra de Saramago, temos vindo a provar (e manter-nos-emos na mesma linha de pensamento) que essa negatividade do espaço se revela intencional e persegue o objetivo do escritor, que, na sua visão humanista, deixa em aberto o vislumbrar de um outro espaço alternativo ao que começa por nos apresentar e nos vai oferecendo ao longo da obra, reservando a dimensão mais positiva ou o gizar do caminho até ela, quer de forma mais explícita quer sugerida, no final dos seus romances.

No caso do tratamento do espaço de violência, selecionamos dois romances que nos parecem emblemáticos no que respeita a esta redenção do espaço negativo inicial: *Ensaio sobre a cegueira* e *Levantado do chão*. Quando se lança um olhar sobre eles, é notória a sensação de violência que paira sobre ambos – violência física sobre as personagens, mas também (e, porventura, sobretudo) psicológica. Veremos de que forma o espaço em que decorrem as ações destes dois romances contribui para, gradativamente, acentuar essa violência, apoiando-nos em premissas que consideramos válidas: por um lado, a literatura não pode ser entendida como um fenómeno exterior ao homem, porquanto ela o representa no que há de mais profundo e característico da sua existência; por outro lado, esta

literatura em concreto é criada num determinado contexto (espacial, temporal, social) e espelha a visão que o escritor detém sobre o seu mundo no momento da escrita, visão que Saramago foi construindo com a sua atenção ao que o rodeia e a sua vontade de uma intervenção pessoal e social construtiva.

Os romances selecionados refletem esse conhecimento profundo do autor sobre a violência do mundo em que vive, exercida em contextos diferentes. É certo que, ao situarmos cronologicamente os romances, ou melhor, ao verificarmos os seus referenciais temporais, podemos afirmar que as respetivas ações decorrem num período de tempo comum ao da existência física do autor: *Ensaio sobre a cegueira* pode entender-se refletir um mundo “contemporâneo” do momento em que o autor o escreveu e *Levantado do chão* estende-se por um período de tempo que o autor bem conheceu e vivenciou, e que esteve nos alvares da revolução de Abril de 1974. Mas não é apenas pelo facto de a sua cronologia acional ter paralelismo com a cronologia da vida de Saramago que afirmamos a relação existente (neste caso, de expressão de violência) entre as experiências do autor e o universo ficcional recriado. *Memorial do convento*, por exemplo, que foi objeto de análise na parte I deste estudo, cuja ação se passa no século XVIII, atesta, de igual forma, a existência de vários espaços de violência, dos quais ressalta, por exemplo, a violência física a que são sujeitos os trabalhadores da construção do convento de Mafra, ou a violência psicológica na relação íntima da rainha com o rei D. João V, ou, ainda, a violência social que a Inquisição exerce sobre mentalidades revolucionárias como a do Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão.

A violência na literatura tem um historial que se perde nos tempos. Sendo o homem violento na sua condição (Freud explica essa necessidade de violência como uma forma de autopreservação do homem e de defesa perante a ameaça do outro), sempre a literatura representou o ser humano impregnado dos sentimentos ditos nobres, como o amor, a amizade, a compaixão, o carinho, mas nela predomina a exploração de sentimentos negativos, como o ódio ou a agressividade. São disso exemplos a história bíblica, com a violência de Deus sobre homens e animais, os quais extermina, salvando apenas os da sua preferência na Arca de Noé; ou a história bíblica de Caim e Abel - quando Caim

mata o irmão,⁵⁷ parecendo inaugurar, com esse fratricídio, a violência primordial do homem. Outras histórias, como a dos filhos de Édipo rei, que se ferem mortalmente em disputa pelo trono do pai exilado, podem ser apenas alguns casos de conhecimento universal de presença da violência nas narrativas ao longo dos tempos.

No prefácio da sua obra *Violência e Literatura*, Ronaldo Lima Lins (1990) nega a ideia de sociedade como um corpo coeso e unificado, sendo ela, ao invés, organizada sobre conflitos. Desde as tribos nômadas até à formação das nações e dos impérios, a violência sempre foi uma constante, norteadas por objetivos não muito diversificados: dominar, escravizar, aumentar território; e se a violência pode surgir de forma espontânea, a sociedade do *homo violens* - expressão utilizada por Roger Dadoun (1998) - tem mostrado, com o decorrer da civilização, que ela pode ser bem controlada, planejada e justificada para atingir os seus instintos, tal como acontece, por exemplo, com os homicídios premeditados ou as guerras a que continuamos a assistir, mesmo nos nossos dias. Diz Dadoun que há uma “característica do homem, que consideramos primordial, essencial, e até mesmo constitutiva do seu ser, a saber: a violência. *Homo violens* [...] é um ser humano definido, estruturado, intrínseca e fundamentalmente pela violência” (Dadoun, 1998: 8). Também René Girard (1998), na sua obra *A violência e o sagrado*, sustenta o caráter intestino da violência, que motiva o homem a todo o tipo de desavenças, ciúmes, rivalidades e lutas, considerando ainda que o homem vai ficando tanto mais violento quanto mais se julga civilizado. Mais, considera Girard que, para eliminar a violência, é sempre necessário recorrer a mais violência, pelo que ela se torna persistente, devendo abandonar-se, assim, a ideia de uma sociedade paradisíaca em que o homem venha a encontrar a paz plena. Ambos os autores comungam da mesma ideia de que, quanto mais os homens procuram controlar a violência, mais a estão a fomentar, sendo impossível erradicá-la plenamente.

⁵⁷ Saramago apresenta-nos uma outra visão da história bíblica de Caim, no romance homónimo, editado em 2009. Já em 1991 o autor havia publicado *O evangelho segundo Jesus Cristo*, que apresenta também uma imagem, para alguns controversa, da figura de Jesus Cristo e que lhe mereceu severas críticas, designadamente por parte da Igreja católica.

Não gostaríamos de iniciar o estudo das duas obras de Saramago referidas sem fazer uma prévia, ainda que breve, referência à pós-modernidade, designadamente na interpretação do filósofo Jean Baudrillard (1991), uma vez que cremos trazer uma mais-valia em matéria de análise do espaço e da violência a ele associada, ideia que aqui pretendemos confirmar. Segundo este autor, o homem contemporâneo parece ter perdido o sentido de si, uma vez que os valores que orientam a sua vida em sociedade estão cada vez menos estáveis, num mundo que se encontra, também ele, em constante mutação. E isso gera uma forte desumanização, pois o quotidiano do ser humano é norteado pelo consumo e pela vertigem. Baudrillard considera que a pós-modernidade criou “um mundo da simulação, da alucinação da verdade, da chantagem com o real, do assassino de toda a forma simbólica e da sua retrospeção histórica, histórica” (Baudrillard, 1991:16) - e esta atitude da sociedade de anulação dos referenciais e de materialização do próprio imaginário, pretendendo substituí-lo pela ciência, conduz o homem por um caminho que o levará à podridão e ao caos, ao ver-se dominado pelo que o autor denomina de hiper-real.⁵⁸ Constata Baudrillard que o homem inventa formas artificiais de viver uma hiper-realidade, num mundo de simulacro, onde os valores humanos tendem a anular-se e onde a violência, sob as mais diversas formas, ganha terreno: “As pessoas já não se olham, mas existem instintos para isso. Já não se tocam, mas existe a contactoterapia. Já não andam, mas fazem *jogging*, etc. Por toda a parte se reciclam as faculdades perdidas, ou o corpo perdido, ou a sociabilidade perdida, ou o gosto perdido pela comida” (Baudrillard, 1991: 22). Estas tendências não tornam as pessoas mais felizes, bem pelo contrário, sobretudo quando estas exercem alguma introspeção e tomam consciência da forma como violentam a sua própria existência, tal como reflete Ronaldo Lima Lins (1990), extremando a situação:

Levadas ao extremo, tais tendências gerariam uma espécie de estado de loucura, povoado por duas espécies de indivíduos: os autómatos, esvaziados por dentro – que não conversam, porque não têm o que dizer; e os outros, refugiados dentro de si

⁵⁸ Como exemplo da materialização do imaginário, Baudrillard apresenta o caso da Disneylândia como sendo “um espaço de regeneração do imaginário [...] [comparável às] fábricas de tratamentos de detritos. Por toda a parte, hoje em dia, é preciso reciclar os detritos, os sonhos, os fantasmas; o imaginário histórico, feérico, lendário das crianças e dos adultos é um detrito, o primeiro grande resíduo tóxico de uma civilização hiper-real. A Disneylândia é o protótipo desta função nova no plano mental”. (Baudrillard, 1991: 22)

mesmos, que também não conversam porque desconfiam do mundo ou não têm com quem falar.

(Lins, 1990: 50)

Perante este novo modelo de sociedade, que deteriora as relações humanas e é potenciador de um aumento substancial da violência, a literatura, na sua tendência pós-moderna, procura desenvolver nos indivíduos a consciência de que viver o prazer e o imediato não basta para a satisfação plena do ser humano, que se ilude apenas com um aparente estado de satisfação pessoal:

Há [...] um evidente desajuste - mais: um conflito, mais: um estado de tensão – entre o romance e a comunicação, desajuste homólogo ao que ocorre entre o homem e a sociedade e que implica no abismo entre o homem novo e a literatura. Referimo-nos, com efeito, ao predomínio do mundo interior sobre o mundo exterior que se configura quando as soluções já não podem ser encontradas fora dos limites do indivíduo.

(Lins, 1990: 50)

Parece, pois, legitimado o discurso sobre a violência na literatura, o qual, conforme especificamente analisaremos neste capítulo em torno do espaço nos dois romances selecionados de Saramago, pode invocar o não-social com o objetivo de defender o social existente ou, conforme defendemos, com o propósito de remeter para uma nova ordem social e humana profetizada e reclamada.

Ensaio sobre a cegueira configura esta tensão violenta de um mundo desumanizado, onde “o homem novo cedeu lugar ao homem violento” (Lins, 1990: 51), mas no qual mundo, como continua a afirmar o mesmo Ronaldo Lima Lins, a reação se espera que aconteça: “Faz parte das características do homem a incapacidade de viver qualquer espécie de pressão sem alguma forma de reação. A reação desencadeada pela violência deixa em aberto a possibilidade de regeneração social e individual” (Lins, 1990: 52).

Levantado do chão, por seu turno, compartilha alguns aspetos da violência atrás enunciados, mas o espaço dessa violência é o latifúndio ou tem origem nele. São as relações e as condições de trabalho que estão na génese de sentimentos tão diversos como a resignação ou a revolta. O conhecimento profundo do autor relativamente às dificuldades do trabalho do campo e a sua estadia como

observador atento na região do Alentejo, espaço privilegiado do romance, aliados a uma postura marxista-socialista que sempre manteve e ao facto de ter vivido de perto as alvores da revolução de Abril de 1974, foram determinantes na construção desta obra.

Também ao nível da violência em meio laboral, expressa em *Levantado do chão*, não podemos deixar de referir alguns estudos que confirmam a existência constante de espaços de tensão entre os que executam e os que dão ordens, entre trabalhadores e patronato. A escravatura é o exemplo mais flagrante de tensão entre quem pode mandar e quem tem de obedecer, mas a sua abolição não resolveu por completo a submissão e exploração no trabalho: “[...] a conceção Kantiana de dignidade da pessoa como um fim leva à condenação de muitas outras práticas de aviltamento da pessoa à condição de coisa” (Ledur, 1998: 21). Segundo este autor, a violência nas relações de trabalho pode revestir-se de características físicas, com comportamentos agressivos geradores de danos físicos, sexuais ou morais, e de características psicológicas, com perseguições, ameaças, opressão, agressões verbais ou atitudes discriminatórias.

Num macroespaço que abrange a planície alentejana da região do Lave, Saramago apresenta o ambiente de violência a que as condições de vida e a situação política do país obrigam os trabalhadores, fazendo das suas vidas um espaço de marcada violência interior, que atingirá contornos de revolta inevitáveis. O desejo utópico de encontrar um outro espaço sem este tipo de violência é o que move as personagens, que foram, paulatinamente, passando por um processo de aprendizagem que as levou à consciencialização. Esta constitui-se como o motor da revolta.

1. Ensaio sobre a cegueira

Poder-se-á afirmar que o conflito no romance *Ensaio sobre a cegueira* se estabelece na relação do indivíduo com o coletivo ou do ser humano com a sociedade. Por este motivo, o espaço desempenha, nesta obra, um papel crucial,

uma vez que, por extensão, ele representa a própria sociedade atual, teoricamente organizada, dispondo de todos os meios e sistemas que confeririam ao homem o conforto e bem-estar desejados, mas que este não vê alcançados. Desse espaço socialmente organizado temos apenas uma imagem fugaz, uma vez que, logo no início do romance, ocorre a subversão da organização social, quando se dá a rotura da relação normal do indivíduo com a sociedade em que vive, motivada pela cegueira de que é alvo a primeira personagem do romance, cegueira que vai atingindo, aos poucos, todos os habitantes da cidade. Nada então funciona como antes, porque a cegueira impede as pessoas de realizarem as tarefas rotineiras e, como consequência disso, o caos instala-se progressiva e quase definitivamente. Sinédoque do espaço geral da cidade (metáfora do país ou do mundo dito civilizado e desenvolvido) é o manicómio.

De facto, entre os diferentes espaços do romance que aqui vamos analisar, o manicómio é o mais privilegiado. Ali vão ser espelhados os verdadeiros comportamentos humanos que a sociedade moderna gerou nos indivíduos: com o passar do tempo, os comportamentos tendem ao animalesco, pelo que se infere que a cegueira branca não é apenas uma questão fisiológica - é também (e acima de tudo) uma cegueira espiritual, flagrantemente expressa na falta de altruísmo e de atitude de cada pessoa, bem como na enorme indiferença de cada ser humano perante o seu próximo.

No final do romance, apesar de muitos festejarem já a recuperação da visão, é emblemático um diálogo entre o médico e a sua mulher, em cuja reflexão se encerra boa parte do pensamento que o autor pretende explicar na obra: “penso que não cegamos, penso que estamos cegos” (EC: 310). Efetivamente, a visão fisiológica recuperada não se revela suficiente para que homens e mulheres vejam o que se passa à sua volta. Vendo (numa dimensão meramente física), o ser humano permanece cego, se não quiser, de facto, *ver* o que está para além do mundo que o cerca. Contudo, a consciência expressa pelo casal de que continuam cegos é já um passo determinante na modificação que se impõe necessária nas suas vidas.

Entre outros autores contemporâneos de Saramago, destacamos Vergílio Ferreira, que, em *Aparição*, dá igualmente conta dessa necessidade humana de ver:

Porque o mundo aparecia-me sob a forma de uma absurda estupidez. Era necessário que todos os homens vivessem em estado de lucidez, se libertassem das pedras, chegassem ao milagre de *ver*. Era absolutamente necessário que a vida se iluminasse na evidência da morte.

(Ferreira, 1996: 63-64)

A consciência, por parte de Saramago, da cegueira global do ser humano, numa sociedade moderna que ele próprio criou e onde vive, na qual, paradoxalmente, a comunicação simplificada e as condições materiais não geram no homem maior aproximação do próximo, nem maior solidariedade e disponibilidade, estão na génese do *Ensaio sobre a cegueira* – uma tentativa pedagógica de, num espaço de imensa violência aos mais diversos níveis, metonímia do nosso mundo dito civilizado, alertar para a necessidade premente de cada um olhar mais para si e para os outros e procurar contribuir, em conjunto, para a criação de um espaço mundial diferente. Isto mesmo se pode inferir das palavras do autor, proferidas especificamente sobre a obra que aqui vai estar em análise, e que traduzem esse sentimento que o levou à sua criação:

Acho que a grande revolução, e o livro [*Ensaio sobre a cegueira*] fala disso, seria a revolução da bondade. Se nós, de um dia para o outro, nos descobríssemos bons, os problemas do mundo estavam resolvidos. Claro que isso nem é uma utopia, é um disparate. Mas a consciência de que isso não acontecerá, não nos deve impedir, cada um consigo mesmo, de fazer tudo o que pode para reger-se por princípios éticos. Pelo menos a sua passagem por este mundo não terá sido inútil.

(Aguilera, 2010: 118)

A obra *Ensaio sobre a cegueira* é, pois, o espelho de um mundo – um espaço global – violento no seu quotidiano, mas pacificamente aceite como normal e quase perfeito. A cópia desse mundo e a sua transposição para o espaço reduzido de uma cidade e, mais ainda, para um espaço confinado como o do manicómio, tudo isto aliado à centralização da ação numa meia-dúzia de personagens, vai canalizar a atenção do leitor para a sua própria condição humana – também ela impregnada da mesma violência que o espaço violento em

que, sem se dar conta, vive: “Quando nós olhamos para o estado em que o mundo se encontra, damos-nos conta de que há milhares e milhares de seres humanos que fizeram da sua vida uma sistemática ação perniciosa contra o resto da humanidade”(Aguilera, 2010: 18). À escala do romance *Ensaio sobre a cegueira*, esses seres são, por exemplo, os cegos malvados, exercendo atrocidades sobre os restantes membros do espaço, tornando-os seres completamente indefesos, os quais, numa atitude inicial de falta de consciência, se deixam subjugar por um conjunto de forças organizadas por aqueles que advogam a sua superioridade.

1.1. O espaço físico - pretexto para outras dimensões

Explorar o espaço no romance *Ensaio sobre a cegueira* implica percorrer diversas tipologias, as quais, estando também presentes noutros romances de Saramago, apresentam neste uma particularidade que justifica a acuidade com que nos deteremos mais longamente.⁵⁹ Se, numa primeira abordagem, o espaço físico se afigura como o mais marcante, a verdade é que, após um estudo aprofundado, são os espaços psicológico e social que acabam por se revelar cruciais, uma vez que aquele é o meio para permitir a reflexão sobre estes dois últimos: ao nível psicológico, vamos acompanhando o evoluir da consciência das personagens, arrasadas pela situação de cegueira repentina de que foram acometidas, para depois, ao nível social, nos vir a ser sugerida uma outra forma de organização da

⁵⁹ Como será explicado no final do capítulo, Saramago tinha um objetivo também didático ao escrever este romance. Daí que o tenha intitulado de “ensaio”, que pode ser percebido com a aceção de testar algo com vista a verificar o seu desempenho (entendível, neste caso, já que se vai experimentar de que forma as pessoas conseguem reagir face à perda de visão – e não estamos ainda a fazer distinção entre a visão física ou a visão simbólica que pretende ser a dominante na obra), ou com a aceção literária de um texto de caráter analítico e argumentativo sobre determinado tema; esta característica ensaística também se pode encontrar no *Ensaio sobre a cegueira*, pois parece que o autor pretendeu usar o romance como ponto de partida para um debate, individual, em cada leitor, ou coletivo, sobre a sociedade em que vivemos. O ensaio enquanto género teve o seu expoente em França, com Montaigne, no século XVI (com os “Essais”), mas também em Portugal podemos apontar exemplos relevantes, caso do Verdadeiro método de estudar, de Luís António Verney, no século XVII, de Antero de Quental, Alexandre Herculano e, mais recentemente, de Fernando Pessoa.

vida e da sociedade, só possível quando, num mundo como aquele em que agora vivemos, se operar uma profunda transformação de mentalidades.⁶⁰

A nossa análise, neste capítulo, é direcionada, reforçamo-lo, para o espaço de violência, o que requer também uma focalização em diferentes níveis de análise, concorrentes para o mesmo objetivo. A violência não vai ser aqui observada apenas de forma denotativa, na qualidade do que se opera com ímpeto ou força (violência física), mas de forma mais lata, como um tipo de comportamento que agride ou intimida, no foro psíquico e moral, tal como são elencadas as situações de violência apresentadas por Ledur. No *Ensaio sobre a cegueira*, a violência surge associada ao rompimento abrupto das normas pelas quais se organiza a vida em sociedade e, decorrente disso, ao esforço individual e do grupo das personagens com vista à adaptação a uma nova forma de vida e de organização na pequena parcela de sociedade (no pequeno espaço) em que se movimentam, metonímia do mundo globalizado em que vivemos.

Um dos níveis de análise do espaço de que nos vamos ocupar e que constitui o suporte para um estudo mais abrangente é, como referimos, do domínio físico, aquele que mais explicitamente é detetado na obra, por ser o palco da movimentação das personagens – qualquer ação narrativa exige, pelo menos, um espaço, um tempo e personagens. O enfoque recairá sobre os espaços exteriores e interiores, donde ressaltam, no romance em causa, três grupos fundamentais: um deles, marcadamente influente na vida das personagens, é o manicómio, ao qual se poderá associar também a igreja enquanto edifício, e que consideramos espaços íferos determinantes; outro grupo é constituído pelos vários espaços labirínticos percorridos pelas personagens, como sejam a própria cidade, as suas ruas e o supermercado; outro ainda é o que integra os espaços individualizados das casas de algumas personagens. É nestes espaços físicos que decorre a ação

⁶⁰ Os discursos de Saramago redundam em afirmações que demonstram a necessidade imperiosa de uma mudança de rumo, sob pena de, se tal não acontecer, o ser humano caminhar para o abismo. O reforço do uso da razão, da sensibilidade e do respeito são, no seu entender, a forma de afirmação da nossa condição humana e tal parece, cada vez mais, afastado dos ideais individuais e sociais: “Se a humanidade é algo que tem de começar com a razão, com o sentimento, com umas relações humanas mais estreitas e mais limpas, com maior conhecimento do outro, eu diria que cada vez estamos mais longe disso. Se não invertermos o caminho, o homem do futuro poderá estar a caminhar para algo a que poderíamos chamar desastre”. (Aguilera, 2010: 156)

do romance e é também neles, e por via deles, que as personagens experimentam momentos de elevada tensão psicológica, que as envolve e destrói interiormente e as leva a exteriorizar comportamentos violentos. Mas é igualmente nestes espaços que, em consequência dessa violência sentida, vai sendo despertado um sentido humanista da existência em cada personagem, sendo ativada uma consciência individual cada vez mais forte e sustentada, que determinará uma saída do caos em que, globalmente, as personagens se encontram.

O *incipit* do romance *Ensaio sobre a cegueira* começa por apresentar ao leitor um espaço urbano, já de si propenso à tensão, e é nele que acontece um núcleo narrativo crucial para o desenvolvimento da ação: trata-se do surgimento da cegueira branca repentina de que é acometida uma das personagens ao volante da sua viatura. O primeiro parágrafo da obra, quando ainda se desconhece a situação de cegueira do condutor, não deixa de enfatizar um espaço em que a agitação e a tensão se manifestam nos condutores, os quais aceleram ao surgimento da luz amarela dos semáforos, para evitar a vermelha, ou, se obrigados a parar à luz vermelha, exteriorizam completo nervosismo e impaciência enquanto não podem avançar. É, precisamente, pelo facto de o carro do primeiro cego não avançar que a tensão aumenta exponencialmente e abre caminho ao ambiente de violência, inicialmente localizado e traduzido em linguagem e gestos das personagens retidas no trânsito, mas que, aos poucos, se vai estendendo a outros níveis, perdurando durante toda a obra, pois, como sabemos, a situação extraordinária de cegueira vai encontrar replicação noutras personagens, até a cidade inteira se ver atingida pelo flagelo.

No início da obra, usando de uma técnica narrativa de quase total isocronia,⁶¹ o leitor acompanha, pela leitura (como se estivesse, em tempo real, a viver a experiência em plena cidade), aquilo que é a génese do ambiente de violência a

⁶¹ Efetivamente, parece haver total sintonia entre o que é narrado e a duração da ação, entre o tempo da história e o tempo do discurso. Dessa forma, o leitor mergulha de imediato no universo do romance, sentindo-se transportado para aquele espaço de tensão e vivenciando os sentimentos das diversas personagens, muito particularmente do condutor do automóvel, que será um dos protagonistas da ação do romance.

que se vai assistindo, depois, ao longo de todo o romance. Logo no segundo parágrafo, o condutor da fila do meio, que gerou o caos no trânsito por não ter arrancado ao sinal verde, grita as derradeiras palavras com que o leitor é surpreendido: “Estou cego” (ES: 12).

A situação de cegueira física que atinge esta personagem vai, depois, de forma contagiante, atingir quase todas as outras, constituindo esse facto um eixo importante e recorrentemente mencionado pelo autor ao longo do romance, como forma de individualizar comportamentos diversificados por entre essa multidão anónima que, progressivamente, vai ficando cega: começa por cegar o condutor do automóvel (o primeiro cego), cega o ladrão, a seguir será a rapariga de óculos escuros, seguida do velho da venda preta, do rapazinho estrábico e do médico.⁶² Este conjunto de personagens forma um núcleo no romance, ao qual se junta também a mulher do médico, embora essa não esteja cega como as demais. O seu papel vai ser determinante na obra, pois ela funciona como elo de ligação entre dois mundos (que são também dois espaços, no sentido em que deles se tem uma visão privilegiada sobre a forma como se movimentam as personagens): o real, onde, inicialmente, as outras pessoas ainda veem, e o dos cegos, que, por contiguidade, se vai alargando e sobrepondo ao anterior, uma vez que, numa curta extensão de tempo, todos, como dissemos, à exceção dessa mulher, ficarão cegos.

⁶² Ao percorrermos a literatura, encontramos algumas obras cujo tema gira em torno da cegueira. Destaque aqui para duas situações: *A cegueira e o saber*, de Affonso Romano de Sant’Anna, publicado em 2006, onde o autor faz a compilação de algumas crónicas suas, nas quais são referidos textos sobre a cegueira; é precisamente numa dessas crónicas que Sant’Anna se debruça sobre o conto do escritor britânico H. G. Wells (2008), *Em terra de cegos*, cuja relação com o *Ensaio sobre a cegueira* se afigura pertinente. Nesse conto de Wells, o protagonista, um aventureiro, dirige-se, por força do acaso, a uma cidade andina, escondida na cordilheira, que apresenta a singularidade de todos os seus habitantes serem cegos, depois de, em tempos remotos, terem sido atingidos por uma epidemia que assolou aquela comunidade. O protagonista é, naquela cidade, o único que vê. Tal é o caso da mulher do médico, que, no romance de Saramago, também é a única que vê. No entanto, se esta coopera com os restantes elementos do grupo, o protagonista do conto de Wells envolve-se em conflitos permanentes com os habitantes da cidade, sobretudo porque, como o título do conto indicia se nos lembrarmos do provérbio a ele associado, vai procurar aproveitar-se da sua condição de vidente para singrar. O protagonista do conto é o doente, na perspectiva dos nativos, para quem a cegueira é uma situação natural, com a qual sempre conviveram. O conto, tal como o romance de Saramago aqui em análise, assenta na dicotomia cegueira e lucidez, sendo a cegueira uma metáfora para a incapacidade humana de ver o que deve ser visto, de interpretar, de pensar.

Sendo a nossa principal intenção analisar os espaços na obra, a referência às personagens é, contudo, não apenas inevitável como imprescindível, já que são elas que interagem no espaço. O espaço, como sabemos à luz da teoria literária, existe pela estreita relação que com ele as personagens conseguem manter, tendendo a anular-se se as personagens e o narrador não o forem alimentando da força anímica dos seus olhares e dos seus sentimentos.

Começamos pela análise do espaço físico, que, na obra, é de progressiva deterioração, cuja consequência é a degradação também do ambiente psicológico, primeiramente a nível individual, quando cada personagem se vê confrontada com a situação de cegueira branca de que é vítima, mas logo dando lugar a uma degradação coletiva, que se manifesta através da subversão dos valores morais. Chegando a essa fase, passaremos à análise de uma outra tipologia do espaço.

Lembremos que, de acordo com Bachelard (2012), em *La poétique de l'espace*, é do espaço que derivam todas as imagens que o leitor constrói em si. “[...] nous pensons que tout ce qui est spécifiquement humain dans l’homme est logos. Nous n’arrivons pas à méditer dans une région qui serait avant le langage”.⁶³ (Bachelard, 2012: 7).

No *Ensaio sobre a cegueira*, são as personagens que se vão movimentando nos espaços físicos, carregados de cargas simbólicas, e são também as personagens que dão a conhecer o seu espaço interior, quer pela própria revelação desse estado de ansiedade e perturbação de que são alvo, quer pela focalização interna

⁶³ Tradução livre do autor: “Pensamos que tudo o que é especificamente humano no homem é logos. Não conseguimos meditar numa região que existisse antes da linguagem”. (Bachelard, 2012: 7)

Em *La poétique de l'espace*, Bachelard confere particular atenção aos espaços positivos, que designa de “topophilie”, aqueles em que reina a felicidade, dedicando menor atenção aos espaços negativos, designados espaços de hostilidade, que predominam no *Ensaio sobre a cegueira*. (“Les espaces d’hostilité sont à peine évoqués [...]. Ces espaces de la haine et du combat ne peuvent être étudiés qu’en se référant à des matières ardentes, aux images d’apocalypse”) (Bachelard, 2012: 17-18). Tradução livre do autor: “Os espaços de hostilidade são apenas evocados [...]. Esses espaços de ódio e de combate não podem ser estudados senão por referência a matérias ardentes, às imagens do apocalipse”. (Bachelard, 2012: 17-18)

A noção do espaço casa enquanto *topos* positivo, de acordo com Bachelard, pode, contudo, ser confirmada neste romance de Saramago, pela imagem poética e simbólica que esse espaço ocupa no processo de recuperação das personagens.

a que, com frequência, o narrador recorre para permitir ao leitor esse conhecimento. Mas, tendo em consideração que a intenção final da produção literária é atingir o leitor enquanto consumidor de texto, poder-se-á inferir que o espaço interfere com as personagens e vai, depois, interferir também com a forma como o leitor percebe as imagens e descodifica as mensagens - daí que, neste trabalho, tenhamos sempre procurado estabelecer linhas relacionais entre todos os espaços encontrados.

Lembremos também que Abraham Moles e Élisabeth Rohmer (1998), em *Psychosociologie de l'espace*,⁶⁴ contribuem para a análise dessa relação próxima entre espaço e personagens, afirmando que o espaço só existe pela percepção que o sujeito dele tem, o que, num romance, se materializa tanto pela visão do narrador, como pela percepção das personagens – ou, no caso do *Ensaio sobre a cegueira*, pela visão que a mulher do médico possui (graças à sua situação privilegiada de ver e de fingir que não vê aos olhos dos que ainda veem) e que o narrador nos fornece dos espaços que a mulher e as demais personagens percorrem:⁶⁵ “[...] *pour l'être, l'espace pur n'a pas d'existence; l'espace n'existe que par la référence à un sujet, un groupe, un contenu, un point de vue, etc.*” (Moles e Rohmer, 1998: 11).⁶⁶ Essas duas formas de percepção do espaço

⁶⁴ Entende-se por psicossociologia do espaço o estudo da relação do homem com o espaço, conferindo um interesse particular ao mecanismo da apropriação, ou seja, à forma como o ser domina o espaço, o torna seu, dele se apropria e nele se fixa, habitando-o.

⁶⁵ Temos usado, e continuaremos na mesma linha, o termo narrador na aceção que a teoria literária lhe atribui. Contudo, sabemos que Saramago, várias vezes questionado a esse respeito, desvaloriza ou anula essa aceção de narrador, considerando que a figura que dialoga com o leitor ou que acompanha as personagens deve ser confundida com o autor. Afirma que “Não. Eu não me escondo por detrás do narrador. Saramago é o autor e é ele que conta o que conta (Aguilera, 2010: 237); ou “A minha aspiração é fazer desaparecer o narrador para deixar que o autor se apresente sozinho perante uma entidade maior, ou menor: os leitores. O autor exprime-se por si mesmo, e não através dessa espécie de ecrã que é o narrador. (Aguilera, 2010: 237); ou ainda “O narrador não existe, é uma invenção académica, graças à qual se escreveram milhares de páginas em teses doutorais [...]. A minha forma de narrar não coincide com os cânones. Sou eu quem escreve, e isso significa mais do que parece, que eu estou aí e sou o único que tem de inventar tudo [...] O narrador sou eu, e eu sou as personagens, no sentido em que eu sou o senhor deste universo. E se calhar, o leitor não lê o romance, mas sim o romancista. E no fundo, é isso que interessa saber [...]. (Aguilera, 2010: 238)

⁶⁶ Tradução livre do autor: “para o ser, o espaço puro não tem existência; o espaço só existe por referência a um sujeito, um grupo, um conteúdo, um ponto de vista, etc.” (Moles & Rohmer, 1998: 11).

correspondem, segundo os autores, por um lado, a uma filosofia cartesiana do espaço como “*étendue*” (Moles e Rohmer, 1998: 11),⁶⁷ que adota o ponto de vista de um observador exterior que não habita o espaço e que o examina de maneira racional (é a visão do narrador, quando não exerce focalização interna para nos dar conta dos pensamentos e juízos das personagens) e, por outro, a uma filosofia da centralidade, que corresponde à visão que “aqui e agora” o indivíduo, em situação concreta, nos dá desse espaço (como é exemplo a visão da mulher do médico, que vê as personagens do grupo de cegos em movimentação nos diferentes espaços percorridos sem que estas tenham a percepção desses seus movimentos).

Os espaços por onde circulam as personagens, na sequência do mal branco que as afeta, vão contribuir, como já dissemos, para uma tomada de consciência individual, que se vai operar em duas fases, com trajetórias contrárias: por uma lado, quando se veem acometidas da doença, as personagens entram num processo de degradação pessoal, que as vai progressivamente atirando para um abismo existencial – é um processo de descida aos infernos, em que é possível ver até que ponto o ser humano é capaz de se autoanular; por outro, a vivência das inúmeras situações adversas, de situações limite (que vão desde a fome à violência física e moral), indu-las a uma autoconsciência cada vez mais profunda, tornando-as, gradativamente e com maior notoriedade no final, pessoas diferentes, mais solidárias e mais humanas – é um processo de ascensão que vai retirar as personagens do caos, do abismo existencial, elevando-as enquanto pessoas, e que deixa do romance o sinal positivo defendido neste trabalho, em que consideramos que a utopia de um espaço global mais humano pode ser perseguida através dessa inter-relação fortemente marcante entre espaço e personagens.

Como vimos na parte introdutória deste estudo, a importância do espaço romanesco tem sido, no geral, objeto de análise por parte de diferentes teorizadores. Foquemo-nos, ainda assim, de novo, na *Introdução à análise do romance*, de Reuter (1996), em que o autor dá conta da multiplicidade dos

⁶⁷ Tradução livre do autor: “superfície” (Moles & Rohmer, 1998: 11).

espaços numa obra e da forma como esses espaços podem ilustrar “etapas da vida, a ascensão ou degradação social [...] caracterizar por metonímia [...] ou simbolizar tal *status* ou tal desejo [...]. Eles facilitam ou dificultam ações, diálogos ou descrições” (Reuter, 1996: 61). Nesta linha, daremos importância ao espaço físico do *Ensaio sobre a cegueira*, fundamentalmente pelas implicações do mesmo na construção de uma dimensão simbólica, que julgamos a pretendida pelo autor e que sustenta a tese de evolução positiva de um espaço de negatividade, real, para um outro espaço de esperança ou de utopia – o que constitui, como temos lembrado, a finalidade do “ensaio” proposto por Saramago no romance em causa, conforme também confirmaremos.

Assumir o princípio de que Saramago está deveras implicado na defesa de um ideal e que as suas escolhas, em termos de espaço, personagens e ação se orientam para esse princípio positivo de utopia num mundo melhor decorre das suas próprias palavras, quando se autoafirma como alguém que, mesmo sendo pessimista, pretende dar o seu contributo para mudar o que considera ser um inferno:⁶⁸ “O meu olhar é pessimista, mas é este que quer mudar o mundo” (Aguilera, 2010: 147).

Fernando Gómez Aguilera (2010), em *José Saramago nas suas palavras*, reflete sobre a visão que Saramago tem da vida e do destino da humanidade, bem como sobre a tónica que ele coloca na necessidade de o homem assentar a sua conduta em valores humanistas, a única forma de recompor um destino atual altamente marcado pela apatia e pelo egoísmo:

A partir do *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a literatura de Saramago assumiu como objetivo indagar a condição do ser humano contemporâneo. O seu ceticismo traduzia-se em desencanto quando se tratava de ajuizar a humanidade. Partindo da decadência em que a nossa civilização vive, Saramago insistia em assinalar a maldade – baseada no egoísmo, na crueldade, na intolerância e na violência exercida sobre os restantes congéneres – que caracteriza os nossos comportamentos, à margem de outras considerações. Se somos seres de procura, a verdade é que segundo o seu parecer, o caminho seguido na construção do destino coletivo projeta um balanço infeliz detetável nas páginas da História e confirmado pelo presente.

(Aguilera, 2010: 149)

⁶⁸ Em entrevista ao Jornal de Notícias, no Porto, a 5 de novembro de 2008, afirmava Saramago à jornalista Ana Vitória: “Como se pode ser otimista quando tudo isto é um estendal de sangue e lágrimas? Nem sequer vale a pena que nos ameacem com o inferno, porque inferno já o temos. O inferno é isto.” (Aguilera, 2010: 148)

O *Ensaio sobre a cegueira* é, de facto (juntamente com *Levantado do chão*), das obras de Saramago em que maior ênfase é dada a essa dimensão animalesca do ser humano, com personagens que levam ao extremo o individualismo e o desprezo do próximo, nas condições em que são forçadas a atuar (no espaço em que se movimentam), mas também é este o romance onde mais marcante é a regeneração que entre elas se anuncia, após a consciencialização de que a sobrevivência não é possível sem atitudes humanas de concertação, sem que o homem olhe para si próprio e se esforce por um melhor conhecimento de si e dos outros, que o leve a atitudes mais solidárias. Diz Saramago, a este respeito:

Eu acho que dentro de nós há um espesso sistema de corredores e de portas fechadas. Nós próprios não abrimos todas as portas, porque suspeitamos que o que há do outro lado não seja agradável de ver [...]. Vivemos numa espécie de alarme em relação a nós mesmos, que talvez seja não querermos saber quem somos na realidade.

(Aguilera, 2010: 155)

Por isso, as personagens do *Ensaio sobre a cegueira* e o espaço em que se movimentam procuram consciencializar o homem para a necessidade de mutação radical das atitudes relacionais com a espécie e da conseqüente mudança do paradigma social em que vivemos, simbolizado no espaço caótico e labiríntico da obra:

Há uma personagem [a rapariga dos óculos escuros] no meu livro [*Ensaio sobre a cegueira*] que pronuncia as palavras-chave: «Dentro de nós há uma coisa que não tem nome. É isso que somos.» O que precisamos é procurar dar um nome a essa coisa: talvez, simplesmente, lhe possamos chamar «humanidade».

(Aguilera, 2010: 154)

1.2. O manicómio: um não-lugar

Ainda na mesma linha de análise do espaço, consideramos, aqui, a visão de verticalidade e de horizontalidade do espaço, associadas, respetivamente, a personagens dinâmicas, por um lado, e estáticas ou planas, por outro. Parecendo dominar, no *Ensaio sobre a cegueira*, um elevado número de personagens tipo,

incluindo, numa análise menos aprofundada, as que compõem o núcleo restrito dos cegos em torno dos quais giram os acontecimentos narrados, concluímos, contudo, por admitir a verticalidade do espaço na obra, conforme se pode notar através da vinculação aos mesmos fundamentos teóricos que suportam a nossa tese: a evolução de que foram alvo as personagens com a tomada de consciência de si próprias, elevando-se verticalmente do caos em que caíram, torna-as, de facto, depois de experimentado o caos, em personagens dinâmicas.

Também não podemos deixar de retomar a conceção de Marc Augé (2003) sobre o espaço, pela distinção, facilmente aplicável ao *Ensaio sobre a cegueira*, entre lugar e não-lugar, correspondendo o lugar, segundo o autor, àquele espaço em que se desenvolve a vida de cada pessoa em família (a terra, a rua, a casa) e o não-lugar àquele por onde circunstancialmente se passa, sem vínculo de afetividade. Neste romance, ocorrem transmutações de lugar em não-lugar, uma vez que o espaço da vivência quotidiana das personagens (a casa, nomeadamente) se reveste de características que o tornam não-lugar, perdida que é a possibilidade de reconhecer esse espaço como seu, após a perda de visão (a não ser pela imaginação ou pelo tato), de que resulta a falta de afinidade quase total da personagem com o mesmo – ainda que, conforme refere Augé, “o lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente” (Augé, 2003: 74).

De todos os espaços do *Ensaio sobre a cegueira* a que já fizemos referência, o manicómio é aquele que maior relevância assume ao longo de todo o romance e é também o que maior carga emotiva exerce sobre as personagens e sobre o leitor. Na sequência da epidemia de cegueira a que se está a assistir na cidade, o governo decide, face a outras alternativas possíveis, optar pelo manicómio para colocar, inicialmente, os infetados e, depois, os que com eles tiveram contacto, numa espécie de quarentena, até se compreender a origem e a evolução do fenómeno. O manicómio é um espaço desativado, que, pelas dimensões, se revelou o mais indicado para a finalidade pretendida.

Temos um manicómio vazio, devoluto, à espera que se lhe dê destino [...] é o que apresenta melhores condições, porque, a par de estar murado em todo o seu perímetro, ainda tem a vantagem de se compor de duas alas, uma que destinaremos

aos cegos propriamente ditos, outra para os suspeitos, além de um corpo central que servirá, por assim dizer, de terra de ninguém, por onde os que cegarem transitarão para ir juntar-se aos que já estavam cegos.

(ES: 46)

Esta primeira referência ao espaço do manicómio gera, no espírito do leitor, uma duplicidade de sentimentos, primeiro pela associação que inevitavelmente se faz entre o nome do espaço e a sua relação com a loucura, e, depois, pela forma como é apresentada a sua descrição, onde se evidenciam as características labirínticas da sua planta arquitetónica.

Não é por acaso que os cegos vão para o manicómio. A palavra tem a sua força emotiva. Esse ato de nomear e as relações que se estabelecem com as palavras são explorados por Parra Bañón (2003), na obra *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago*, que assenta, precisamente, sobre a produção romanesca do autor aqui em estudo. Considera Bañón que:

*El espacio (el objeto, la cosa, la circunstancia) se muta en arquitectura por la intervención del verbo que lo nombra, que lo distingue, definiéndolo. [...] cuando a este lugar alguien lo llama desierto señalándole en el mapa, hallándolo con el dedo, está estableciendo unos límites, diferenciándolo de aquello que nombra como cueva o como bosque; cuando alguien entra y dice templo, o dice casa, al hacerlo de cada una de las maneras posibles está cambiando la luz, transformando el lugar, interviniendo sobre él arquitectónicamente.*⁶⁹

(Bañón, 2003: 22)

Ora, a escolha do espaço em si (o manicómio) e a referência a esse nome terão interferido negativamente na forma como o mesmo é aceite pelas personagens que o vão ocupar, agravando o sofrimento de que já são alvo devido à cegueira; mas é aos olhos do leitor que maior influência negativa tem essa nomeação: “*La escritura es, en consecuencia, un sistema de construcción de los espacios, una de las maneras de intervenir en (ante, con, desde, sobre, etc.) ellos,*

⁶⁹ Tradução livre do autor: “O espaço (o objeto, a coisa, a circunstância) é transformado em arquitetura a partir da palavra que o nomeia, que o distingue, definindo-o. [...] Quando alguém chama a um lugar deserto apontando-o no mapa, seguindo-o com o dedo, está definindo limites, diferenciando-o do que chama de caverna ou bosque; quando alguém chega e diz templo, ou diz casa, ao fazê-lo de cada uma das formas possíveis está mudando a luz, transformando o local, agindo sobre ele arquitetonicamente”. (Bañón, 2003: 22)

independiente de otros mecanismos posibles” (Bañón, 2003: 22).⁷⁰ Manicómio tem forte cunho negativo.

Em relação ao facto de se tratar de um ex-manicómio devoluto ao qual se pretende dar utilidade, refira-se que, no momento em que é tomada superiormente a decisão, já o leitor foi confrontado com a estranha realidade dos seres humanos privados de visão, através de situações por eles experimentadas, sendo que a atitude comportamental e ao nível, sobretudo, da locomoção, os faz parecerem, efetivamente, pessoas anormais. A reclusão num espaço de manicómio, edifício concebido para albergar pessoas com deficiências do foro psicológico e físico, vai contribuir para a sustentação da ideia de que aqueles seres, como consequência da cegueira de que foram vítimas, se apresentam desprovidos de racionalidade e representam uma ameaça para a sociedade, pelo que um lugar de isolamento é o único que lhes pode ser destinado. É estabelecida e confirmada, dessa forma, a relação estreita entre cegueira e loucura.

Além do mais - e ainda retomando a linha de Marc Augé -, o manicómio tem de ser considerado um não-lugar, uma vez que, ali, aos internados não é possível o estabelecimento de qualquer vínculo identitário e relacional com o espaço: a não identificação é constante e dela decorre uma maior predisposição para o conflito na relação de cada um consigo próprio e com os outros. Moles refere-se, a este propósito da (não) identificação do ocupante do espaço com o espaço ocupado, à apropriação do espaço, como sendo um mecanismo através do qual um ser se fixa num espaço que sente como seu, gerando entre esse indivíduo e o espaço adotado uma relação de valorização mental e de domínio: “*L’appropriation est donc un processus mental propre à un individu implanté dans un espace (poste de travail, appartement, ville) qu’il occupe et vit*” (Moles, 1998: 13).⁷¹ Ora, o

⁷⁰ Tradução livre do autor: “A escrita é, portanto, um sistema de construção de espaços, uma das formas de intervir (ante, com, de, ao longo, etc.) neles, independentemente de outros mecanismos possíveis”. (Bañón, 2003: 22)

⁷¹ Tradução livre do autor: “A apropriação é, pois, um processo mental próprio de um indivíduo implantado num espaço (posto de trabalho, apartamento, cidade) que ele ocupa e vive”. (Moles, 1998: 13)

manicómio não foi uma escolha das personagens, mas uma imposição, pelo que, desde o primeiro momento, se antevê que as possibilidades de estas virem a considerá-lo um lugar são praticamente nulas. Sendo um espaço não desejado e hostil, as relações humanas entre os ocupantes estão, à partida, também comprometidas.

Reforçando ainda mais essa ausência das relações humanas, sabemos que os cegos não têm maneira de comunicar com a instituição que os enclausurou naquele espaço, o que constitui uma outra das características que Augé considera definir o não-lugar: “Assim, são instaladas as condições de circulação em espaços onde se supõe que os indivíduos só interajam com textos, sem outros enunciadores que não pessoas “morais” ou instituições” (Augé, 2003: 89). De facto, no *Ensaio sobre a cegueira*, as comunicações com os cegos não consubstanciam qualquer relacionamento afetivo; elas são meramente assertivas ou diretivas e estabelecidas unilateralmente, sendo praticamente impedido o diálogo entre os guardas e os cegos. Apenas são transmitidas informações, exigidos comportamentos, e a simples aproximação física entre as partes é condicionada e restrita.

Em relação ao espaço do manicómio propriamente dito, quer o espaço físico interior quer o exterior, o leitor é convidado a uma reflexão que não deixa de o arrepiar: a estrutura labiríntica do espaço exterior, a qual multiplica as dificuldades dos invisuais que ali têm de se deslocar, e também a própria estrutura do edifício em si, onde facilmente se vislumbram os pavilhões usados nos campos de concentração nazis,⁷² são intencionalmente apresentadas como forma de

⁷² Primo Levi (1987), em *Si c'est un homme*, descreve a sensação ao chegar a um campo de concentração nazi, referindo precisamente a entrada num dos pavilhões com esta afirmação: “Nous sommes descendus, on nous a fait entrer dans une vaste pièce nue [...]. C'est cela l'enfer. Aujourd'hui, dans le monde actuel, l'enfer, ce doit être cela [...]” (Levi, 1987: 21). E, também após a entrada no pavilhão, muito à semelhança do que acontece no *Ensaio sobre a cegueira*, há os guardas a contribuir para o acentuar de uma atmosfera completamente desumana, pela atitude que revelam perante as pessoas. No romance de Saramago, há gritos e ordens; no de Primo Levi, há a postura de sarcasmo perante as vítimas, o que não deixa de equivaler em função dos objetivos pretendidos: “[...] un SS entre, la cigarette à la bouche. Il nous examine [...] fait un long discours [...] désormais, c'est fini, nous nous sentons hors du monde: il ne nous reste plus qu'à obéir”. (Levi, 1987: 21-22)

Tradução livre do autor das passagens aqui citadas do livro *Si c'est un homme*: “Descemos, mandaram-nos entrar para uma vasta sala nua [...]. É aquilo o inferno. Hoje, no mundo atual, o inferno deve ser aquilo[...] um SS entra, de cigarro na boca. Examina-nos [...] profere um longo

potenciar sensações de horror e de pânico. Contribui, para melhor criar essa atmosfera desumana, o procedimento dos guardas, como veremos.

As descrições que o *Ensaio sobre a cegueira* nos apresenta daquele espaço de negatividade que é o manicómio são hiperbólicas em negatividade, mas emblemáticas no concurso para a sua caracterização e para a afetação que o mesmo causa aos utilizadores. Da entrada, transposta em primeira mão pelo médico oftalmologista cego e pela sua mulher (falsa cega, que, como sabemos, só finge sê-lo para poder acompanhar o marido, vindo a assumir um papel determinante no romance e de extrema utilidade para a economia deste estudo sobre o espaço), diz-se:

O portão foi aberto à justa para eles passarem, e logo fechado. Servindo de corrimão, uma corda grossa ia do portão à porta principal do edifício, Andem um pouco para o lado direito, há aí uma corda, ponham-lhe a mão e sigam em frente, sempre em frente, até aos degraus, os degraus são seis, avisou um sargento. No interior, a corda abria-se em duas, um ramo para a esquerda, outro para a direita, o sargento gritara, Atenção, o vosso lado é o direito.

(ES: 47)

Esta transposição da entrada do espaço do manicómio introduz as personagens numa espécie de labirinto e anuncia as futuras dificuldades que serão sentidas para a movimentação no seu interior e para a saída dali. Esta realidade constitui mais um passo no sentido da desumanização e do caos interior vivido por todos os elementos do grupo, situação que os vai acompanhando ao longo de praticamente todo o romance.

1.3. O espaço e os comportamentos

Ao entrarem nas camaratas, as personagens deparam-se com um cenário ainda mais inóspito e, por via indireta, também o leitor se vê contagiado. Tudo começa

discurso [...] a partir de então, acabou-se, sentimo-nos fora do mundo: só nos resta obedecer". (Levi, 1987: 21-22)

pela predominância cromática do cinzento, que ajuda a intensificar a negatividade daquele espaço. “O cinzento é a cor da cinza e do nevoeiro” (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 487),⁷³ o que traz associada a função negativa do fogo com a destruição que este provoca e também a noção de vago e de indefinido, ligada ao nevoeiro. Ainda que, no romance, a cegueira das personagens seja apresentada como branca, o enfoque na cor cinzenta do espaço remete para a cegueira no geral, pois é a essa cor que ela, simbolicamente, está associada.

Diz o *Dicionário de Símbolos* (1997) que “*quand aux rêves qui apparaissent dans une sorte de brume grisâtre, ils se situent dans des couches reculées de l’inconscient qui demandent à être éclairées et clarifiées par la prise de l’inconscient*” (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 487),⁷⁴ o que parece poder relacionar-se com o cinzento do interior do edifício do manicómio para onde vão ser empurradas as personagens. Com efeito, não se tratando, no romance, de uma situação de sonho, mas antes de pesadelo, as personagens comportam-se como se estivessem ausentes do mundo real, numa dimensão onde não conseguem controlar nada do que lhes está a acontecer, num não-lugar físico e num caos emocional, onde uma réstia de esperança será o único suporte e motivação para a vida. Essa “camada recuada do inconsciente”, conforme as palavras de Chevalier e Gheerbrant atrás citadas, virá ajudar à libertação dos cegos daquele espaço.

Apresentamos o momento da entrada das personagens no novo espaço cinzento, o qual é determinante no processo de anulação da condição de ser humano de cada um dos elementos do grupo, ainda que, conforme acabamos de ver, persista no inconsciente essa réstia de vontade de superação:

Ao mesmo tempo que ia arrastando a mala, a mulher guiava o marido para a camarata que se encontrava mais perto da entrada. Era comprida como uma

⁷³ Tradução livre do autor. No original : “[gris] c’est la couleur du cendre et du brouillard”. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, é a primeira cor que o ser humano percebe, quando ainda não tem consciência de si e do mundo; é também a cor com que o percebemos quando fechamos os olhos, pelo que está intimamente relacionada com a cegueira.

⁷⁴ Tradução livre do autor: “Quanto aos sonhos que aparecem numa espécie de bruma acinzentada, situam-se numa camada recuada do inconsciente e precisam de ser iluminados e esclarecidos pela tomada do inconsciente”. (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 487)

enfermaria antiga, com duas filas de camas que tinham sido pintadas de cinzento, mas donde a tinta há já muito começara a cair. As cobertas, os lençóis e as mantas eram da mesma cor.

(ES: 47)

Espaço de isolamento, marcado pela tristeza associada à cor cinzenta, dele nos é dada uma imagem inóspita e repulsiva, pois, sempre que o autor se lhe refere, fá-lo de forma a ativar no leitor a sensação da violência que o mesmo transmite e que, de alguma forma, serve de justificação para os comportamentos, também repulsivos e inumanos, ali cometidos pelas personagens.⁷⁵

Havia mais camaratas, corredores longos e estreitos, gabinetes que deviam ter sido de médicos, sentinas encardidas, uma cozinha que ainda não perdera o cheiro de má comida, um grande refeitório com mesas de tampo forradas de zinco [...]. Por trás do edifício havia uma cerca abandonada, com árvores mal cuidadas, os troncos davam a ideia de terem sido esfolados. Por toda a parte se via lixo.

(ES: 47)

O espaço do manicómio vai, pois, transtornar ainda mais a debilidade física e psicológica em que se encontram as personagens vítimas da cegueira branca.

Naquele manicómio e naquelas condições, os comportamentos racionais dão lugar, muitas vezes, a atos eivados de irracionalidade, num crescendo que é consequência também da escalada do número de ocupantes do espaço. A luta por uma cama e a luta pela comida são praticamente os únicos atos que condicionam a vida das personagens, assistindo-se a um paulatino abandonar até das mais elementares regras de higiene. É a degradação da condição humana e a assunção de uma condição animalesca que vai tomando conta de personagens em movimento num espaço de completa imundície:

[...] há que reconhecer que os primeiros cegos trazidos a esta quarentena foram capazes, com maior ou menor consciência, de levar com dignidade a cruz da natureza eminentemente escatológica do ser humano. Mas agora, ocupados como se encontram todos os catres, duzentos e quarenta, sem contar os cegos que dormem

⁷⁵ Maria Alzira Seixo refere que “A estagnação física e moral em que vivem as personagens de *Ensaio sobre a cegueira* tem um nome: abjeção. E essa abjeção é-lhes antes de mais conferida pela posição de isolamento marginalizado em que se encontram, partindo portanto de uma determinação social, e reparte-se depois, durante a vida no manicómio, em dois tipos de motivação: objetiva e subjetiva. De facto, o meio em que vivem, e que ocupa todo o meio do romance [...], é um meio de imundície física e de miséria moral”. (Seixo, 1999: 112)

no chão, nenhuma imaginação, por mais fértil e criadora que fosse em comparações, imagens e metáforas, poderia descrever com propriedade o estendal de porcaria que por aqui vai. Não é só o estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, como deverão ser, no inferno, os desaguadoiros das almas condenadas, é também a falta de respeito de uns ou súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagem em retretes que começaram por ser de ocasião e se tornaram de costume.

(ES: 133)

Um outro fator também concorre para o estado caótico do espaço e não pode ser dissociado do que acontece com a dimensão interior das personagens: trata-se do tempo. De facto, tudo se precipita e as personagens perdem a capacidade de reflexão, de consciência de si, porque não lhes é permitida essa necessária adaptação à sua nova condição de cegos e aos novos espaços em que vão ser forçadas a permanecer. O extraordinário transtorno emocional causado pela cegueira mal tem tempo para ser interiorizado e já as personagens se encontram num espaço que desconhecem, tendo perdido todos os laços afetivos que as ligavam ao espaço íntimo dos seus lares e aos lugares familiares onde decorreram as suas vidas.

De não-lugar, usando sempre a terminologia proposta por Augé, o manicómio acaba por se tornar a residência permanente das personagens infetadas ou afetadas pela cegueira branca. Aquele espaço de clausura implica que os seus habitantes forcem uma convivência, dentro dos limites do que lhes é possível, em boa medida orientados pela mulher do médico, que tenta usar de bom senso, num espaço em que as tensões vão ao rubro com excessiva facilidade: “A discussão não resolve nada, disse a mulher do médico, [...] o melhor é fazerem as pazes, lembrem-se de que vamos viver aqui juntos” (ES: 54).

O não-lugar, por se tornar agora o local de permanência, deveria dar lugar a um lugar antropológico, aquele em que, segundo o mesmo autor, seriam criados laços de afinidade e relações de pertença, mas tal não se verifica. Efetivamente, não só os laços entre as personagens e o espaço nunca se estabelecem, como também entre as próprias personagens não é criado qualquer vínculo afetivo; pelo contrário, o caos começa a instalar-se, com o ambiente evoluindo em tensão sempre crescente, pelo que é preciso apelar a um raciocínio coerente, mesmo

que ele seja difícil de manter naquelas condições de violência psicológica. É nesse sentido que intervém também o médico: “Estão a comportar-se estupidamente, ralhou o médico, se a vossa ideia é fazer disto um inferno, continuem que vão por bom caminho, mas lembrem-se de que estamos entregues a nós próprios, socorros de fora, nenhuns, ouviram o que foi dito”. (ES: 54)

Várias são as situações em que as personagens manifestam momentos de insanidade ou de alteração dos valores morais, para o que contribui a conjugação do fator da cegueira com o do isolamento.

1.4. A perda de identidade

O tipo de isolamento a que foram forçadas as personagens - espécie de gueto dentro da cidade ou, como sugerimos já, espaço terrífico aparentando um campo de concentração de onde não parece possível sair-se mais, considerando que não se vislumbra qualquer cura para a cegueira -, gera uma dimensão de violência quase generalizada, não se distinguindo ali a hierarquia social das personagens, a qual tende, aliás, a anular-se, uma vez que apenas prevalece entre todas um espírito individualista de sobrevivência.

As personagens perdem a sua identidade perdendo o seu próprio nome. Ninguém tem nome, ainda que o leitor identifique todas as personagens pelos atributos que lhes são apontados. As próprias personagens assumem-se como se fossem animais, conforme sugere a mulher do médico quando refere que ali todos são como uma outra raça de cães, que se conhecem pelo ladrar, em clara alusão aos discursos nada racionais que proferem.

É neste completo estado de degradação da condição humana que surgem, para mais agravar a situação, as vozes dos guardas, que vão exercendo a sua excessiva e desadequada autoridade, gritando e ameaçando matar quem ousar desrespeitar os limites impostos. Em tudo semelhantes às descrições sobre a forma como os guardas dos campos de concentração se comportavam para com os deportados, estes guardas do manicómio, também sem nome e sem rosto, vão

agudizar o estado de angústia e desespero vivido pelos cegos, tratando-os de forma animalesca e impedindo o estabelecimento de qualquer diálogo que pudesse minimizar o seu sofrimento. A primeira vez que surge aquela “voz forte e seca” (ES: 49) é para gritar por três vezes a palavra “atenção” e, após isso, expor a situação de emergência que se vive e que obriga ao isolamento das pessoas cegas ou que com elas tenham contactado. Do discurso ressalta o anúncio de morte para quem abandonar o edifício sem autorização, bem como o facto de as refeições irem ser colocadas em caixas à entrada de cada uma das alas do pavilhão. É mais um contributo para o progressivo aumento da tensão psicológica a que são sujeitos os reclusos naquele espaço físico e para a sua desumanização: isolados do mundo exterior, são alimentados como se de animais se tratasse, humilhados e ameaçados.

Olhe lá, ó ceguinho, quem lhe vai comunicar uma coisa a si sou eu, ou você e essa voltam agora mesmo para donde vieram, ou levam um tiro, Vamos, disse a mulher, não há nada a fazer, eles não têm culpa, estão cheios de medo e obedecem a ordens, Não quero acreditar que isto esteja a acontecer, é contra todas as regras de humanidade.

(ES: 69)

Um culminar de tensão naquele espaço acaba por acontecer quando, na sequência dos atropelos na busca da comida, os soldados disparam, aleatoriamente, as armas⁷⁶, provocando uma autêntica chacina, imagem que é descrita num tom realístico revelador da violência física, mas também psicológica, gerada:

Dentro do edifício, o fragor dos disparos, atroadoramente repercutidos no espaço limitado do átrio, havia causado pavor. [...] Os primeiros a reagir foram os contagiados. Tinham começado por fugir quando se desatou a fuzilaria, mas depois o silêncio animou-os a voltar, e outra vez se aproximaram da porta que dava acesso ao

⁷⁶ Várias são as situações, no espaço do manicómio, quer exterior quer interior, em que são disparados tiros com consequências fatais, num clima de terror constante: o ladrão de automóveis acaba por ser morto por um dos guardas, quando procura auxílio para a ferida grave que tinha na perna; um grupo de cegos que pretende assumir a dianteira para receber os alimentos insuficientes para todos os ocupantes do espaço assusta os guardas e estes disparam: “Soltando berros de medo, largaram as caixas no chão e saíram como loucos pela porta afora. Os dois soldados da escolta, que esperavam no patamar, reagiram exemplarmente perante o perigo. Dominando, só Deus sabe como e porquê, um legítimo medo, avançaram até ao limiar da porta e despejaram os carregadores. Os cegos começaram a cair uns sobre os outros” (ES: 88).

átrio. Viram os corpos amontoados, o sangue sinuoso alastrando lentamente no chão lajeado, como se estivesse vivo [...].

(ES: 90)

Sem identidade, sem sentimentos, reduzidos a uma escala indigna de humanos, os cegos e os que os controlam tornam aquele espaço do manicómio num verdadeiro gueto de que não parece poder sair-se mais.

O manicómio apresenta-se também, como dissemos, como um espaço labiríntico propício à confusão das já de si débeis ou quase nulas capacidades de discernimento dos seus ocupantes.

Arnaut (2008) refere esta questão do labirinto na obra de Saramago, indicando dois procedimentos através dos quais é possível confirmar a sua presença. Um tem a ver com a forma como surge objetivamente presente nas descrições do espaço, “em romances como *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Todos os nomes* ou *O homem duplicado*” (Arnaut, 2008: 202),⁷⁷ a que julgamos poder acrescentar o romance aqui em análise, *Ensaio sobre a cegueira*, pelas razões a seguir explicitadas; o outro procedimento tem a ver com a “descontinuidade entrópica da narrativa (causada pelas constantes intromissões do narrador, pela ausência de indicação dos interlocutores ou por outras marcas de estilo)” (Arnaut, 2008: 202-203), que exige do leitor uma atenção redobrada para poder seguir a lógica do texto, obrigando-o, assim, a “uma demanda similar à que foi levada a cabo por Teseu” (Arnaut, 2008: 203).

De facto, pegando na imagem mitológica apresentada, a mulher do médico - qual Ariadne, auxiliadora de Teseu no labirinto de Creta - que foi poupada à cegueira, funciona no espaço como auxiliadora do grupo principal dos cegos. Elo de ligação entre duas realidades antagónicas, a mulher do médico vive, também ela, num

⁷⁷ São apresentados exemplos dessas referências ao labirinto nessas obras: Ricardo Reis atravessa o bairro Alto e desce pelo Bairro Alto até ao Camões “como se estivesse num labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar” (AMRR, 70); José, em *Todos os nomes*, percorre o labirinto que é a Conservatória, “uma rede complexa de carreiros e veredas, onde a cada momento surgem os obstáculos e os becos sem saída” (TN: 169); Tertuliano vive numa gigantesca metrópole, que “é uma sucessiva duplicação horizontal e vertical de um labirinto” (HD: 73). Cf. Arnaut, 2008: 202)

dilema constrangedor, pois não pode denunciar a sua situação, que é diferente da de todos os outros e, por conseguinte, vive o sofrimento que observa nos restantes membros do grupo, agravando o seu próprio sofrimento por ser aquela que vai mantendo o discernimento que a falta de visão impede os outros de ter.

Retomaremos a questão do labirinto e da sua simbologia quando, no final do capítulo e na esteira da tese aqui defendida, mostrarmos a importância de que se reveste esta passagem pelo espaço do manicómio para a purificação interior dos que ali estiveram de forma forçada. Mas adiantamos já uma reflexão sobre a relação do espaço labiríntico do manicómio com a própria sociedade, conforme Moles e Rohmer (1998) nos apresentam - “*la société comme labyrinthe*” (Moles & Rohmer, 1998: 16) -,⁷⁸ quando debatem “*la liberté de l’individu et les mécanismes par lesquels la société en limite l’exercice*” (Moles & Rohmer, 1998: 16).⁷⁹ Segundo os autores, a liberdade individual passa pela possibilidade de o indivíduo se deslocar, ir e vir, pelo que sempre que a sociedade impede, de alguma forma, esse direito, está a interferir com a mesma liberdade. Afirmam ainda que a organização social no espaço:

*permet la densité des individus sans pour autant créer des rencontres. Les êtres restent séparés les uns des autres par les murs et se déplacent (errent) comme dans le désert. Autrement dit, l’individu reste seul – ou se ressent comme tel – même dans la société de masse.*⁸⁰

(Moles & Rohmer, 1998: 17)

Já noutra das suas obras, *Labyrinthes du vécu*, Moles (1982), sempre a respeito da problemática da fenomenologia do espaço, considerando-o a matéria primeira da existência e uma categoria do nosso entendimento, vai refletir sobre o espaço enquanto matéria de ações e apresenta uma situação de alguma relação, ainda que antagónica, com a experiência vivida pelos cegos no *Ensaio sobre a*

⁷⁸ Tradução livre do autor: “a sociedade como labirinto”. (Moles & Rohmer, 1998: 16)

⁷⁹ Tradução livre do autor: “a liberdade do indivíduo e os mecanismos através dos quais a sociedade lhe limita o exercício”. (Moles & Rohmer, 1998: 16)

⁸⁰ Tradução livre do autor: “permite a densidade dos indivíduos sem que por isso se promovam encontros. Os seres são separados uns dos outros por muros e deslocam-se (erram), como no deserto. Por outras palavras, o indivíduo fica sozinho - ou sente-se como tal - mesmo na sociedade de massas”. (Moles & Rohmer, 1998: 17)

cegueira, que importa aqui comentar. A respeito do imaginário social como motivação para a errância, considera Moles que:

*Le départ de l'être de son point d'origine, de ce qu'on peut appeler sa résidence, affecte donc deux formes géométriques, l'une étant l'errance libre dans un volume plus ou moins illimité que lui est offert sans contrainte apparente autre que la conscience vague d'un rayon d'action, l'autre étant l'errance guidée dans les couloirs du labyrinthe, dans les rues de la ville, dans les rues du jardin.*⁸¹

(Moles, 1982: 21)

Efetivamente, Moles considera que a mobilidade é uma tendência primária no processo de evolução do ser humano, pelo que a saída simbólica do espaço da casa pode assumir duas vertentes, sendo uma delas o deambular pelos espaços labirínticos conhecidos, tal como as ruas da cidade. Ora, no romance de Saramago aqui em análise, a mobilidade dos cegos nos espaços labirínticos da cidade assume outros contornos, primeiramente, porque não foi voluntária a saída do “ponto de origem”, e, depois, porque a condição de cegueira faz com que o deambular pela cidade não constitua uma aprendizagem, uma vez que conhecemos o que se passa após a saída do manicómio, quando toda a gente se movimenta ao acaso pelas ruas e espaços interiores da cidade, sem qualquer propósito, em desnorte total. Poder-se-á dizer que se vive no *Ensaio sobre a cegueira* a situação de errância referida por Moles, mas, de certa forma, *à l'envers*, o que não deixa de ser consonante com a ação do romance, onde existe uma subversão da ordem. Ainda assim, confirmaremos que o caminhar pelo espaço da cidade vai permitir às personagens ir ativando as suas consciências, conforme pretendido no “ensaio” que o autor propõe no título do romance.

⁸¹ Tradução livre do autor: “A partida do ser do seu ponto de origem, do que pode ser chamado a sua residência, afeta, portanto, duas formas geométricas, sendo uma delas o vaguear livre num volume mais ou menos ilimitado que lhe é oferecido sem outro constrangimento aparente para além da consciência vaga de um raio de ação, e sendo a outra a errância guiada pelos corredores do labirinto, pelas ruas da cidade, pelas ruas do jardim”. (Moles, 1982: 21)

⁸² Tradução livre do autor: “a extensão de um controlo permitindo ao indivíduo dominar o seu meio, em vez de ser dominado por ele”. (Moles, 1998: 68)

1.5. O espaço infernal e o efeito catártico

No *Ensaio sobre a cegueira*, o enclausuramento das personagens no espaço do manicómio é a manifestação máxima da falta de liberdade, mas é também a hiperbolização da ausência de relações individuais, que faz sentirem-se perdidos todos os membros do grupo. O manicómio é ainda, além de um espaço labiríntico, um espaço infernal. Tal como Dante nos apresenta as várias divisões do inferno, em *A divina comédia*, também em Saramago o manicómio se apresenta como um espaço dividido em alas, cuja ocupação é feita em estreita relação com a intensidade do mal interior das personagens. É por isso que os cegos malvados, que a certo momento se revelam na sua total animalidade, se encontram no espaço mais profundo, escuro, frio e sem saída, à esquerda, na terceira camarata. O seu chefe é a figura do titânico, terrível, que vai ultrapassar todos os limites da uma autoridade que não lhe cabia, exigindo bens materiais e as mulheres para satisfação sexual, como moeda de troca para dispensar comida aos restantes elementos da camarata.

Esse cenário de violações das mulheres (em particular as do grupo) tem alguma relação com a peripécia das tragédias clássicas, na medida em que a sua violência vai determinar uma mudança de rumo nas atitudes das personagens, até então pouco ou nada reativas. Tendo sido, com o cenário da violação, atingido o clímax do sofrimento a todos os níveis, as saídas poderiam passar por uma catástrofe que viesse a destruir irremediavelmente todas as personagens ou, ao contrário, por uma qualquer ação capaz de alterar o estado das coisas – e esta última é, com o sabemos, a opção encontrada pelo autor (como se de uma equivalência à peripécia da tragédia clássica se tratasse).

Um outro aspeto pertinente ao nível do espaço no romance *Ensaio sobre a cegueira* prende-se com a sua estrutura, que podemos considerar circular. Com efeito, os cegos saem compulsivamente das suas casas para serem isolados num espaço comum que passa a ser o seu mundo – provisório ou definitivo, desconhecem-no na altura –, o manicómio, para virem, de novo, ocupar os seus espaços íntimos, as suas casas, no final da narrativa, ou seja, para retomarem os

lugares donde saíram. A passagem por aquele espaço terrífico do manicómio, de degradação e marginalidade, assume funções de iniciação, ensinando que é preciso superar obstáculos para se conseguir ver e compreender com clareza o mundo à volta. É o caminho para que cada um possa ver-se a si próprio, autoanalisar-se e refletir sobre a sua postura e o seu papel no mundo, para se tornar melhor pessoa.

O espaço no *Ensaio sobre a cegueira* vai, de alguma forma, produzir um efeito catártico, purificador, nas personagens, quando estas conseguem fazer o esforço de sobrevivência nas condições duplamente adversas, derivadas da sua condição de cegueira e do meio envolvente hostil onde se encontram. Cada dia em que ultrapassam as dificuldades, mobilizando sinergias nem sempre fáceis de reunir, os cegos alimentam a pequena força que lhes resta e caminham para uma regeneração. Na situação em que uma mulher deita fogo à camarata dos cegos malvados, acontece uma espécie de renovação do próprio espaço, através do poder regenerador do fogo, que acaba por ter um efeito catártico nas personagens. A determinada altura, a personagem que não consegue dormir (a cega das insónias, como é chamada pelo autor) toma a decisão que irá modificar a pseudo-organização do espaço do manicómio e possibilitar a saída dos cegos, vindo, com o seu gesto, purificar o espaço de corrupção e libertar os restantes do tormento físico e psicológico em que viviam.

A mulher está de joelhos à entrada da camarata, mesmo junto às camas, puxa devagar os cobertores para fora, depois levanta-se, faz o mesmo na que está por cima, ainda na terceira, à quarta não lhe alcança o braço, não importa, os rastilhos estão preparados, agora é só chegar-lhes o fogo. Ainda se recorda de como deverá regular o isqueiro para produzir uma chama comprida, já aí a tem, um pequeno punhal de lume, vibrante como a ponta duma tesoura. Começa pela cama de cima, a labareda lambe trabalhosamente a sujidade dos tecidos, enfim pega, agora a cama do meio, agora a cama de baixo, a mulher sentiu o cheiro dos próprios cabelos chamuscados, deve ter cuidado, ela é a que deita fogo à pira, não a que nela vai morrer, ouve os gritos dos malvados lá dentro.

(ES: 206)

Pelo desespero e pela fúria da mulher das insónias, uma secção do espaço do manicómio - a que mais sofrimento causou aos cegos, essa ala ocupada pelos malvados -, acaba de ser aniquilada, através do fogo, elemento simultaneamente

destruidor e regenerador, abrindo caminho a uma saída daquele espaço infernal. Mortos os malvados, a ação regeneradora do fogo vai libertar mais uma das amarras que aprisionam os demais cegos e preparar-lhes a saída rumo a um novo espaço, que será, neste processo circular, o do reencontro com o espaço inicial de cada um, aquele espaço próprio em que o indivíduo é capaz de exercer o seu domínio, de se afirmar como pessoa, ao invés de ser dominado e anulado por esse espaço, como vinha acontecendo no manicómio. A posse e domínio do espaço – apropriação, nas palavras de Moles - é *“l’extension d’un contrôle permettant à l’individu de dominer son environnement, au lieu d’être dominé par lui”* (Moles, 1998: 68).⁸² O fogo contribui, naquele momento, para a catarse necessária.

O narrador anuncia o final da reclusão no espaço do manicómio, mostrando que aquele não-lugar transtornou de tal maneira as personagens que já nem as apelida de cegas, mas sim de loucas – certamente não com sentido pejorativo, mas aludindo ao estado de loucura e excitação que a informação proferida pela mulher do médico anunciando a libertação terá gerado nelas.

Então para simplificar, aconteceu tudo ao mesmo tempo, a mulher do médico anunciou em altas vozes que estavam livres, o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrinhando labaredas por todos os lados, os cegos precipitaram-se para a cerca gritando, alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformarem numa massa informe e sanguinolenta, o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas. O portão está aberto de par em par, os loucos saem⁸³.

(ES: 210)

O espaço do manicómio funciona, durante a quarentena, como um estágio de vida necessário para que as personagens aprendam a conhecer melhor as suas limitações, mas também reconheçam as suas capacidades, e possam, depois, passar a um estágio mais elevado, não propriamente a um éden, mas a uma

⁸² Tradução livre do autor: “a extensão de um controlo permitindo ao indivíduo dominar o seu meio, em vez de ser dominado por ele”. (Moles, 1998: 68)

⁸³ Logo no momento da entrada no manicómio, quando comunica ao marido a decisão de ali ficar para o ajudar, a mulher do médico demonstra verdadeira consciência do que está a acontecer e do evoluir da situação de loucura em que todos acabarão por cair, usando de alguma ironia com o trocadilho: “[...] fico para te ajudar e aos outros que aí venham, mas não lhes digas que vejo, Quais outros, Com certeza não crês que vamos ser os únicos. Isto é uma loucura. Deve de ser, estamos num manicómio.” (ES: 48)

dimensão onde cada um se apresente mais conhecedor de si e dos outros e onde valorize mais as relações humanas.⁸⁴

1.6. Recuperação de identidade no espaço íntimo: a casa

Abandonado o manicómio, inicia-se todo um processo de recuperação dos espaços privados de cada personagem, um abandono dos não-lugares e uma procura dos lugares. Vai ter lugar todo um conjunto de rituais tendentes a celebrar a passagem do espaço de clausura para um espaço exterior, para um espaço aberto, de aparente liberdade, ainda que, como veremos, a situação caótica não se tenha alterado significativamente. Mesmo assim, após a saída do manicómio, a mulher do médico procura auxiliar no rejuvenescimento do aspeto exterior de cada cego, com banhos e roupas de tonalidades variadas: o cromático, em vez do tom de cinzento que caracteriza o manicómio, como vimos, é um primeiro sinal de alegria; é também sinal de esperança e de vontade de recuperar um passado anterior ao da cegueira; é o início da assunção de uma vida nova numa roupagem nova, se bem que se vá ainda manter, por mais algum tempo, a mesma violência sentida antes no espaço do manicómio. De facto, o espaço exterior não é, por enquanto, propenso a uma maior pacificação interior das personagens.

Para além das dificuldades em encontrar comida, que persistem e se agudizam a cada momento, pois agora os cegos estão entregues a si próprios e têm de encontrar pelos seus próprios meios – é um dos principais problemas que a aparente liberdade lhes apresenta -, os cegos vão também sentindo outra adversidade, ao procurarem recuperar as suas habitações, crendo encontrar nelas o que lá haviam deixado, *inclusive*, simbolicamente, pretendendo retomar nesses espaços físicos a tranquilidade da vida anterior à cegueira.

⁸⁴ A mulher do médico, que teve uma perspetiva privilegiada na observação das reações e das atitudes de todos os presentes no manicómio, afirma que “nunca se pode saber de antemão de que são capazes as pessoas” (ES: 302-303), significando que são capazes das piores atrocidades, como lhe foi permitido ver. No entanto, também ela, no final, se apercebe da força humanista de todos aqueles que ajuda a instalar nos seus espaços, onde recomeçarão a viver uma nova vida, uma vez que nem eles nem o que encontram são o que anteriormente eram – são-no, sim, agora, pessoas mais humanas num espaço diferente.

A habitação é o espaço do refúgio, da intimidade, do sagrado. Faz parte do que se diz serem “*les coquilles de l’homme*” (Moles e Rohmer, 1998: 83),⁸⁵ que ele constrói à sua volta para garantir a apropriação desse espaço. A casa é um espaço que não é neutro, é um “*champ de valeurs, transposition de l’imaginaire dans le réel*” (Moles & Rohmer, 1998: 53),⁸⁶ daí que cada um dos cegos que vai procurar o seu espaço íntimo o tenha, na sua mente, associado aos valores que para ele transpôs em pequenos gestos, como a escolha da cor das paredes ou dos objetos que o enfeitam, entre outros.

Para Bachelard (2012), “*il semble que l’image de la maison devienne la topographie de notre être intime*” (Bachelard, 2012: 18).⁸⁷ Casa implica intimidade e segurança. É o espaço onde nos abrigamos do exterior, onde nos sentimos protegidos, mas é também o espaço propício à interiorização, como se o nosso corpo fosse o edifício dentro do qual existe a nossa essência de humanos. Compreende-se, assim, que o espaço da casa seja tão paradigmático no *Ensaio sobre a cegueira*, num processo circular que leva as personagens a abandoná-lo sem vontade própria, para depois o pretenderem retomar voluntariamente.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997) apresentam a simbologia da casa, com a relação possível entre os diferentes espaços e os estados de alma:

*La maison signifie l’être intérieur, selon Bachelard; ses étages, sa cave et son grenier symbolisent divers états de l’âme. La cave correspond à l’inconscient, le grenier à l’élévation spirituelle. La maison est aussi un symbole féminin, avec le sens de refuge, de mère, de protection, de sein maternel.*⁸⁸

(Chevalier & Gheerbrant, 1997: 604)

⁸⁵ Tradução livre do autor: “as conchas do homem”. (Moles & Rohmer, 1998: 83)

⁸⁶ Tradução livre do autor: “campo de valores, transposição do imaginário para o real”. (Moles & Rohmer, 1998: 53)

⁸⁷ Tradução livre do autor: “parece que a imagem da casa se transforma na topografia do nosso ser íntimo”. (Bachelard, 2012: 18)

⁸⁸ Tradução livre do autor: “A casa significa o ser interior, de acordo com Bachelard; os seus andares, a sua cave e o seu sótão simbolizam diversos estados de alma. A cave corresponde ao inconsciente, o sótão à elevação espiritual. A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal”. (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 604)

Para além da noção simbólica de interior do ser, surge aqui também referência aos diferentes espaços da casa, entre os quais a cave, que remete para a noção de verticalidade do espaço, a que já fizemos referência. Com efeito, desde a saída do manicómio, a demanda de comida e a demanda da casa são uma constante, sendo possível estabelecer um paralelo entre a descida às caves horríficas do supermercado em busca de comida e, em trajetória oposta, a subida aos andares das personagens, como sinais da verticalidade associada a dois espaços opostos. A busca da casa é um sinal claro da rejeição do espaço aberto da rua e da ascensão simbólica a um lugar pacífico, mais elevado, logo, mais perto do ideal.

Também Bañón (2003) se refere à casa como algo que tem uma relação de extrema afinidade com o indivíduo, razão pela qual os cegos, mesmo permanecendo nessa condição, se esforçam no sentido de a reencontrar.

*Aquello que llamamos casa es el lugar que nos ha sido dado, o que, pudiendo, hemos elegido en el (del) mundo como nuestro. La casa es una propiedad, no sólo en el sentido legal o patrimonial, que tiene un alto grado en la jerarquía de las pertenencias, hasta el punto de que se habla de la casa propia como se del propio cuerpo se tratara: una gotera es como un derrame vascular, una herida una grieta. La casa es nuestro lugar en el mundo, independientemente de la arquitectura que lo limite.*⁸⁹

(Bañón, 2003: 37)

Privados compulsivamente da sua própria casa, as personagens vivem como que privadas de um membro do seu corpo, conforme sugere Bañón, o qual só recuperarão depois do reencontro com esse espaço central do mundo individual de cada um. De facto, “*Anthropologiquement, l’homme a besoin d’espace, mais plus encore d’un lieu (...), ce que nous appelons le Point Ici*” (Moles & Rohmer,

⁸⁹ Tradução livre do autor: “Aquilo a que chamamos lar é o lugar que nos foi dado, ou que, se pudemos, elegemos no (do) mundo como nosso. A casa é uma propriedade, não apenas no sentido legal ou patrimonial, que tem um alto grau na hierarquia dos pertences, chegando ao ponto que se fala da casa como se do próprio corpo se tratasse: uma goteira é como um derrame vascular, uma ferida uma fenda. A casa é o nosso lugar no mundo, independentemente da arquitetura que o limite. (Bañón, 2003: 37)

1998: 67).⁹⁰ Os cegos encontravam-se num espaço, mas não no seu espaço íntimo - por isso o buscam.

Na ótica de Bachelard, o espaço íntimo da casa alberga as nossas recordações, sustenta a nossa condição de ser, pelo que cada espaço dentro do espaço da casa pode ser objeto de uma análise que muito revelará da alma humana: “*Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont «logés». Notre inconscient est «logé». Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant des maisons, des chambres, nous apprenons à «demeurer» en nous-mêmes*” (Bachelard, 2012: 19).⁹¹ A necessidade dos cegos encontrarem a respetiva casa fundamenta-se nessa necessidade de reencontro, não apenas com o espaço físico, mas consigo próprios – “[...] *la maison est notre coin du monde. Elle est [...] notre premier univers*” (Bachelard, 2012: 24).⁹²

A primeira casa para onde se dirigem todos é a da rapariga de óculos escuros, por ser a mais próxima do sítio onde se encontram. As circunstâncias determinam que, antes de chegar ao seu apartamento, a rapariga passe pelo da sua vizinha de baixo. Destes dois espaços, designadamente da cozinha, é feita uma descrição que importa aqui relevar, pela oposição entre ambos e pela simbologia possível desses espaços. Do apartamento da vizinha de baixo, diz-se que: “Na cozinha, mal iluminada pela escassa luz de fora, havia peles de coelho no chão, penas de galinha, ossos, e, sobre a mesa, num prato sujo de sangue ressequido, pedaços de carne irreconhecíveis, como se tivessem sido mastigados muitas vezes”. (ES: 237)

Este tipo de espaço, imundo, coaduna-se com a generalidade dos espaços exteriores da cidade e até do próprio manicómio, dos quais nos é oferecida uma descrição detalhada, que apela, sobretudo, às sensibilidades visual e olfativa do

⁹⁰ Tradução livre do autor: “Antropologicamente, o homem tem necessidade de espaço, mas mais ainda de um lugar [...] a que chamamos ‘Este Ponto’”. (Moles & Rohmer, 1998: 67)

⁹¹ Tradução livre do autor: “Não só as nossas memórias, mas os nossos descuidos são «alojados». O nosso inconsciente está “alojado”. A nossa alma é uma casa. E lembrando-nos das casas, dos quartos, aprendemos a «permanecer» em nós”. (Bachelard, 2012: 19)

⁹² Tradução livre do autor: “[...] a casa é o nosso canto do mundo. É [...] o nosso primeiro universo”. (Bachelard, 2012: 24)

leitor. Curiosamente, a descrição do espaço da casa da rapariga – e se nos quisermos deter na mesma parte da casa, a cozinha – opõe-se à anterior, conforme é possível inferir: “[...] a cozinha estava limpa e arrumada, o pó sobre os móveis não era excessivo” (ES: 238). Mas do resto da casa também nos é dada uma imagem menos favorável: “No quarto da rapariga, sobre a cómoda, havia uma jarra de vidro com flores já secas, a água evaporara-se, foi para lá que as mãos cegas se dirigiram, os dedos roçaram as pétalas mortas, como a vida é frágil, se a abandonam”. (ES: 238)

Simbolicamente, os espaços apresentados (da casa da vizinha de baixo e da casa da rapariga de óculos escuros) têm uma relação estreita com o percurso das personagens. A vizinha, muito velha, nunca abandona a casa e sobrevive, de forma animalesca, naquele espaço, sempre isolada, regredindo nos seus comportamentos. Não percorre a iniciação que os outros conseguem superar. A rapariga dos óculos escuros e as demais personagens fazem todo um percurso evolutivo, estando agora pessoas diferentes, mais positivas (a rapariga perdoa ao homem que a tentou usar, valoriza o seu espaço, valoriza os seus pais, sente a felicidade ao relembrar a infância).

Simbolicamente ainda, o acesso àquele espaço de intimidade, que é a casa da rapariga, é antecedido pela procura das chaves – o que, aliás, acontece com as demais personagens que não as tinham levado consigo – e da subida de escadas, sendo claro o sentido ascensional para um novo espaço relacionado com uma nova vida, a que as chaves vão permitir o acesso. Lembremos que, por oposição, anteriormente, o percurso das personagens foi sempre de descida a partir do momento em que ficaram cegas – descida física (de escadas para a rua, às caves – caso da mulher do médico, que enfrenta o medo e o supera na descida à cave do supermercado), descida essa simbolicamente associada a uma descida aos infernos, o que correspondia, na realidade, à vida que estavam a viver. Neste momento, depois da libertação do manicómio e ao tentar recuperar a vida da forma tão normal quanto possível, cada personagem ascende ao seu espaço de refúgio, que é a sua casa.

Vamos fazer também aqui uma referência à segunda casa recuperada, a do médico. Diz o texto:

Ao vencer o último lanço de escada, antes mesmo de pousar o pé no patamar, já a mulher do médico anunciava, Está fechada. Havia indícios de tentativa de arrombamento, mas a porta resistira. O médico meteu a mão num bolso interior do seu casaco novo e tirou as chaves. Ficou com elas no ar, à espera, mas a mulher guiou-lhe suavemente a mão em direção à fechadura.

(ES: 256)

Este momento que antecede a entrada naquilo que se poderia considerar o paraíso reencontrado - Bachelard afirma que “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (Bachelard, 2002: 36) - mostra, também, que a aprendizagem da nova realidade tem de ser conseguida com o esforço comum e com o esforço individual.

1.7. Rituais na recuperação do espaço

Passada a provação que foi a vida no manicómio e na rua, o médico abre, simbolicamente, a entrada para uma nova vida, um renascer a partir do nada; é um regresso às origens, que se torna visível quando o grupo todo entra na casa e se senta em redor da mesa, à luz de uma candeia,⁹³ para partilhar os alimentos. É uma imagem muito próxima do que acontecia nos clãs das sociedades primitivas (sentados em redor da fogueira para se alimentarem), fazendo recordar, igualmente, a ceia de Cristo com os apóstolos, também esta antecedendo uma vida renovada. Por uns tempos, todos os elementos do grupo comungam da mesma necessidade básica que é a alimentação, deixando para segundo plano outras questões que terão de resolver. Mas este momento de comunhão no espaço da casa simboliza ainda um corte com a violência do espaço exterior e de

⁹³ A mulher do médico marca também uma nova fase na vida das personagens quando, junto do rapazinho estrábico, o ensina a tornar-se independente: “Dá-me cá as tuas mãos, disse ela ao rapazinho estrábico, depois guiou-lhas devagar, ao mesmo tempo que ia dizendo, isto é a base, redonda, como vês, e isto a coluna que sustenta a parte superior, o depósito do azeite, aqui, cuidado, não te queimes, estão os bicos, um, dois, três, deles saem as torcidas, umas tirinhas de pano que chupam o azeite de dentro, chega-se-lhes um fósforo e elas ficam a arder até o azeite acabar, são umas luzes fraquinhas, mas dá para vermos” (EC: 263).

todos os espaços anteriormente ocupados, nos quais as personagens se foram desumanizando. A casa representa, agora, o local do início de uma nova humanização, espaço de que todos necessitam para assentar ideias que levem cada um a assumir a nova vida que tem de enfrentar: “*la maison est une des plus grandes puissances d’intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l’homme*” (Bachelard, 2012: 26).⁹⁴

Numa espécie de ritualização no espaço sagrado que é a casa, os cegos comem e, depois do alimento, qual pão comungado, tomam a água purificadora. A mulher do médico e o médico foram sempre guias no grupo, embora nunca o médico se tivesse demarcado pelo seu estatuto; só que agora, no seu espaço, ele e a mulher assumem uma posição privilegiada: vão buscar os melhores copos e vão todos brindar com água pura à nova fase de vida que vão enfrentar.

Vamos todos beber água pura, ponho os nossos melhores copos na mesa e vamos beber água pura. Agarrou desta vez na candeia e foi à cozinha, voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a joia que tinha dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo, depois, lentamente, como se estivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim, disse, Bebamos. As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo. Bebamos, repetiu a mulher do médico. No centro da mesa, a candeia era como um sol rodeado de astros brilhantes. Quando os copos foram pousados, a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta estavam a chorar.

(ES: 264)

Bachelard refere que a água “se oferece, pois, como um símbolo natural da pureza; ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação” (Bachelard, 2002: 139); ou, conforme Chevalier e Gheerbrant, as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência (“*Enfin, l’eau symbolise la vie: l’eau de la vie que l’on découvre dans les ténèbres, et qui régénère*”) (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 379).⁹⁵ Assim, também a trovoada que, a dado momento, se abate sobre a cidade, vai permitir, para além da lavagem exterior das roupas e

⁹⁴ Tradução livre do autor: “a casa é um dos maiores potenciais de integração dos pensamentos, das recordações e dos sonhos do homem”. (Bachelard, 2012: 26)

⁹⁵ Tradução livre do autor: “Enfim, a água simboliza a vida: a água da vida que se descobre nas trevas, e que regenera”. (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 379)

dos corpos, iniciar esse ritual de purificação interior a estas pessoas que, conforme afirma a mulher do médico, haviam descido ao mais baixo nível de degradação moral durante a estadia na quarentena: “[...] não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o tempo que estivemos internados, descemos todos os degraus da indignidade, todos, todos, até atingirmos a abjeção” (ES: 262). A água exerce um poder mítico de regeneração e vai elevar os espíritos dos elementos do grupo dos cegos, dando-lhes uma nova força secreta e desconhecida para encarar a mudança: “*L’eau est le symbole des énergies inconscientes, des puissances informes de l’âme, des motivations secrètes et inconnues*” (Chevalier e Gheerbrant, 1997: 381).⁹⁶

1.8. Espaço e tempo: os cronotopos

Vamos, de seguida, introduzir um outro nível de reflexão sobre o espaço, retornando ao manicómio e estabelecendo relação entre espaço físico, espaço psicológico e a consciência das personagens. Quando, no início do capítulo, nos referimos ao espaço de tensão com que se inicia o *Ensaio sobre a cegueira*, o qual nos é dado pela imagem da cidade, que, de imediato, faz comungar o leitor da ansiedade vivida pelos condutores, está-nos a ser apresentado um quadro espacial cujo significado importa comentar. O narrador, extradiegético, fornece as indicações espaciais e temporais em que se está a desenrolar a situação anormal de engarrafamento do trânsito. Não sabendo nós em que cidade ocorre, pois ela nunca é nomeada (como o não são, também, nunca, as personagens), nem em que ano acontece a ação, o leitor é facilmente conduzido a um momento que se identifica com o seu tempo atual, pois, para além dos semáforos, dos automóveis, da pressa das pessoas e da agitação na cidade, há outras referências, como as caixas multibanco ou os hipermercados, que confirmam tratar-se da cidade dos dias de hoje. É, pois, uma cidade moderna, do nosso tempo, em que as pessoas são anónimas, distinguindo-se umas das outras não pelo nome, mas por características singulares identificadoras.

⁹⁶ Tradução livre do autor: “A água é o símbolo das energias inconscientes, dos poderes disformes da alma, das motivações secretas e desconhecidas”. (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 381)

Estas informações sobre o espaço e o tempo, a que Mikhail Bakhtin (1990), em *Questões de literatura e estética*, chama cronotopos são de extrema importância, uma vez que são os cronotopos que permitem a concretização dos acontecimentos numa obra. As ideias e as reflexões “gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e sangue, se iniciam no carácter imagístico da arte literária” (Bakhtin, 1990: 356). São os cronotopos que influenciam as ações das personagens e são eles, também, que impulsionam o enredo:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível, o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

(Bakhtin, 1990: 211)

Verificamos, ao longo da obra, como o percurso interior empreendido pelas personagens, as sete principais, durante o tempo em que se encontraram confinadas ao espaço do manicómio, sofre transformações que decorrem da progressiva tensão e degradação de que são alvo, mas que as leva a um crescente estado de comunhão de objetivos, com vista à saída daquela situação humilhante. Essa fúria crescente, motivada pelas condições degradantes do espaço, aguça todo um processo de autoconsciência das personagens, as quais, depois de terem excedido os limites da dignidade, ao invés de se darem por vencidas, vão encontrar formas de reverter aquele quadro adverso.

Efetivamente, passado pouco tempo depois do seu ingresso no manicómio, o número de cegos e de possíveis contaminados não para de aumentar, ultrapassando em muito as duas centenas. Se, por um lado, a alimentação escasseia e o acesso à diminuta dose diária é sempre alvo de elevada tensão, não obstante alguma organização que os ocupantes se esforçam por estabelecer, o facto é que a sobrelotação do espaço obriga a que as condições de higiene sejam descuradas (já não tomam banho), chegando ao ponto de se constatar que todo o dormitório se transforma numa espécie de latrina gigante, conforme nos é permitido saber através da focalização interna do narrador na personagem do médico:

O fedor asfixiava. Tinha a impressão de haver pisado uma pasta mole, os excrementos de alguém que não acertara nos buracos da retrete ou que resolvera aliviar-se sem querer saber mais de respeito. Tentou imaginar como seria o lugar onde se encontrava, para ele era tudo branco, luminoso, resplandecente, que o eram as paredes e o chão que não podia ver, e absurdamente achou-se a concluir que a luz e a brancura, ali, cheiravam mal. Vamos endoidecer de horror, pensou. Depois quis limpar-se, mas não havia papel.

(ES: 96-97)

Tendo em conta que o espaço do manicómio é útil para todas as (poucas) tarefas de rotina das personagens (nele comem, permanecem nos períodos em que se encontram acordados e nele dormem – a isto se resumem as suas vidas), e tendo em conta também que as personagens não distinguem o dia da noite e que, por conseguinte, podem dormir em qualquer momento – sabemos que as camas são praticamente o único mobiliário daquele espaço amplo –, diríamos estar perante um enorme dormitório, parte peculiar do espaço da casa que remete para uma ainda maior intimidade (seria o equivalente ao quarto de dormir, numa habitação), intimidade que acaba por ser bastante profanada a vários níveis. Efetivamente, segundo Bañón,

[...] la arquitectura defiende al ser humano de las violencias de la naturaleza porque el hombre se siente agredido y necesita protegerse, esta necesidad de protección será proporcional a la intensidad de las agresiones y al poder de los medios de defensa. [...] El dormitorio es el paraíso de la casa, no en sentido poético sino arqueológico.

El dormitorio es, además, el lugar de la mayor intimidad. El dormir en cama ajena es apropiarse de lo otro, profanar la intimidad, invadir lo privado. Puede ser un acto amoroso, si es consentido o, en caso contrario, bélico.⁹⁷

(Bañón, 2003: 103)

Ora, também as condições de salubridade naquele espaço se vão deteriorando e a forma realística como são descritas dá uma imagem perfeita das dificuldades sentidas pelas personagens em viver naquele ambiente. O convívio com o cheiro nauseabundo que por todo o lado se faz sentir perturba as consciências e

⁹⁷ Tradução livre do autor: “[...] a arquitetura defende o ser humano da violência da natureza porque o homem sente-se atacado e necessita de proteção; esta necessidade de proteção será proporcional à intensidade das agressões e ao poder dos meios de defesa. [...] O quarto é o refúgio da casa, não em sentido poético, mas arqueológico.

O quarto é, além disso, o local de privacidade. Dormir em cama alheia é apropriar-se do outro, profanar a intimidade, invadir o privado. Pode ser um ato de amor, se autorizado ou, caso contrário, bélico”. (Bañón, 2003: 103)

impossibilita qualquer tipo de pensamento lógico. Aliás, os diálogos das personagens não vão além dos essenciais à sobrevivência naquele manicômio, só extraordinariamente havendo lugar a alguma referência a detalhes da vida anterior à sua entrada ali e só excepcionalmente também sendo apresentadas situações de monólogo interior, que deem conta do sofrimento que cada uma vive. É através da descrição do espaço no qual se movimentam as personagens que nos apercebemos do seu mal-estar. Poder-se-á dizer que as condições do espaço tolhem, de algum modo, os pensamentos, já que ali não há lugar (ou só o haverá em situação limite) a uma tomada de consciência individual e coletiva que conduza a atitudes explícitas de revolta. E também parece não haver esperança numa saída, já que as personagens, ainda que desconheçam por quanto tempo ali terão de viver, pois não sabem a duração da epidemia, não fazem quaisquer planos para o futuro – é como se o mundo tivesse terminado no momento em que entraram naquele espaço. A insistência do narrador na descrição do ambiente nauseabundo em que se encontram é uma forma redundante de mostrar, o mais realisticamente possível, a degradação do espaço dos dormitórios:

Alguns cegos estavam a remexer-se nos catres, como todas as manhãs aliviavam-se dos gases, mas a atmosfera não se tornou por isso mais nauseabunda, o nível de saturação já deveria ter sido atingido. Não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exalações que davam vontade de vomitar, era também o odor acumulado de duzentas e cinquenta pessoas, cujos corpos, macerados no seu próprio suor, não podiam nem saberiam lavar-se, que vestiam roupas cada vez mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejeções.

(ES: 136)

É assim que, aos poucos, todas as personagens vão regredindo para um estado de quase loucura, dada a constante pressão que sobre elas é exercida com o desenrolar das peripécias constantes: quando se organizam e decidem sobre a melhor forma de ir recolher os alimentos, surge o grupo dos malvados que, na posse de uma arma, acaba por roubar as caixas da comida de boa parte dos ocupantes, condescendendo em ceder alguma a troco da entrega de pertences ou das violações das mulheres, ponto alto em que se conjuga a violência física e a violência psicológica e que, como vimos já, se revela crucial no despoletar da tomada de consciencialização das personagens, abrindo caminho à sua reação.

Como se tem repetida e intencionalmente afirmado, é a partir do caos geral instalado, tanto ao nível material (com a sobrelotação do espaço), como ao nível psicológico (com todo o tipo de humilhações), que começa a haver lugar a alguma reflexão individual, a qual conduzirá à consciência individual e coletiva de que é preciso alterar o estado das coisas. A situação dos cegos atinge uma dimensão, simultaneamente caricata e dramática, quando o grupo dos malvados, também eles cegos e a partilhar a mesma humilhação que os restantes ocupantes dos pavilhões, se rebela contra aqueles que são seus pares, pois estão nas mesmas circunstâncias. É a anarquia generalizada, onde a racionalidade deixou completamente de existir e os seres estão reduzidos à condição de animais em luta pela sobrevivência.

Mas a situação acaba por atingir um culminar com o episódio das violações das mulheres. É então que um certo estágio de letargia inicial dá lugar a formas de pensar, que culminarão em ações concretas das personagens. Constatam as personagens que todos os limites estão a ser ultrapassados e que é a hora de agir:

Estamos numa situação insustentável. É insustentável desde que aqui entramos, e apesar disso vamo-nos aguentando, O senhor doutor é otimista, otimista não sou, mas não posso imaginar nada pior do que o que estamos a viver, pois eu estou desconfiado de que não há limites para o mau, para o mal, Talvez tenha razão, disse o médico, e depois, como se estivesse a falar consigo mesmo, Alguma coisa vai ter de suceder aqui, conclusão essa que comporta uma certa contradição, ou há afinal algo pior do que isto, ou daqui para diante tudo vai melhorar, ainda que pela amostra não pareça.

(ES: 144-145)

É num quadro destes que a mulher do médico, a qual, pela sua capacidade de visão, não sofreu tão profundamente os distúrbios dos restantes, surge com a racionalidade possível e vislumbra uma forma de pôr cobro à situação concreta de abusos por parte do grupo dos malvados. Ela própria parece ter perdido, por momentos, a lucidez que sempre a caracterizou, entrando num estado de alguma alucinação. Sendo a sua proposta de solução algo que comporta, também, extrema violência, esta surge legitimada aos olhos do leitor face aos horrores que lhe foram apresentados nos relatos da atuação desse grupo dos cegos malvados:

A mulher do médico olhava a tesoura, tentava pensar por que razão a estaria olhando assim, assim como, assim, mas não encontrava nenhuma razão, realmente que razão poderia achar-se numa simples tesoura comprida, deitada nas mãos abertas, com as suas duas folhas niqueladas e as duas pontas agudas e brilhantes.

(ES: 142)

O ato irracional de matar o chefe dos malvados é tomado em consciência pela mulher do médico, que vê nisso a forma de libertar os restantes ocupantes. É, pois, uma das primeiras grandes manifestações do uso da racionalidade e da consciência, num espaço dominado pela loucura. Quando decide fazer uma excursão noturna ao pavilhão dos malvados, a mulher do médico, que parece não ter ainda consciência do que virá a ser a sua atuação futura, questiona-se mesmo sobre o que estará a pretender com aquela incursão num espaço alheio, como se estivesse movida por uma força exterior que àquilo a impelia. Fá-lo, aliás, de noite, como se pretendesse camuflar-se, quando, efetivamente, ela não podia ser vista por nenhum deles, pois eram todos cegos. Experimenta sensações estranhas, pois a sua penetração naquele espaço vai transtorná-la interiormente. É o processo da sua autoconsciência em desenvolvimento.

Com este são vinte, ao menos levava dali uma informação certa, não tinha sido inútil a excursão noturna, Mas terá sido apenas para isto que vim cá, perguntou a si mesma, e não quis procurar a resposta. [...] Pela primeira vez desde que saíra da camarata teve um arrepio de frio, parecia que as lajes do chão lhe estavam a gelar os pés, como se os queimassem, Oxalá não seja isto febre, pensou. Não seria, seria só uma fadiga infinita, uma vontade de enrolar-se sobre si mesma, os olhos, ah, sobretudo os olhos, virados para dentro, mais, mais, mais, até poderem observar o interior do próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista.

(ES: 157)

O espaço do manicómio começa, então, a ser cenário da progressiva consciencialização das personagens sobre a necessidade de alterar o seu estado psicológico. Vemo-lo nesta atitude tomada pela mulher do médico, atitude que o marido, *a anteriori*, admite que a mulher vai tomar, nada fazendo para impedir a sua consecução – ele que, como vimos, achava que se tinha descido ao mais profundo do sofrimento humano e, nessa medida, o eventual ato da mulher já não podia fazer baixar mais a fasquia do horrível. Também as outras personagens

experimentam o sofrimento elevado ao expoente máximo, entre elas a rapariga dos óculos escuros, conforme veremos, transitando, depois, para um estado de introspeção e de tomada de consciência da sua condição naquele momento presente, que a faz desenvolver um espírito humanista, notório na proteção maternal que passa a exercer sobre o rapazinho estrábico.

Como sabemos, antes da cegueira branca, a rapariga dos óculos escuros era prostituta. Encontrava-se, precisamente, com um cliente, num hotel, no momento em que cegou. A sua estadia no manicómio leva-a a um estado de reflexão, que a faz atribuir a sua cegueira a um castigo pelo seu anterior comportamento; por isso, canaliza as suas energias para uma vertente maternal, protegendo, cada vez de forma mais intensa, o rapazinho estrábico, que se via, ali, privado da presença dos pais. A propósito da rapariga, o narrador faz, a determinado momento, uma afirmação, cujo sentido pode ser interpretado como a descoberta da sua consciência: tendo estado no consultório do médico antes de ser atingida pela cegueira devido a uma conjuntivite, a rapariga transporta para o manicómio o frasco do remédio receitado pelo médico e, ciclicamente, ia pondo gotas nos olhos, ato que leva o narrador a comentar: “Os olhos já estavam curados, mas ela não o sabia” (ES: 158). Denotativamente, as palavras do narrador são uma referência à cura da conjuntivite, mas um sentido conotativo pode ser atribuído à expressão, pelo facto de a rapariga já não estar simbolicamente doente dos olhos e, por consequência, poder ver com a inteligência e a razão, poder interpretar e raciocinar: o espaço e as condições adversas levam mais uma personagem a um processo de consciencialização.

Este ciclo de consciencialização vai-se alargando, como referimos já, às restantes personagens, com exceção do rapazinho estrábico. Aquando da proposta apresentada pelo grupo dos malvados de troca de favores sexuais por comida, a mulher do primeiro cego admite a sua aceitação, mesmo quando o marido lhe diz tratar-se de uma indecência e pretende proibi-la de tomar aquela atitude. Apesar de ter mostrado sempre o seu respeito para com o marido, a mulher vai, desta vez, assumir uma posição discordante, baseada na racionalidade ou na consciência de que a fome mataria todos naquele espaço se as mulheres se

recusassem a entregar o seu corpo aos malvados. Por isso, dá uma “cruel resposta, inesperada em pessoa que até hoje se mostrara dócil e respeitadora do seu marido” (ES: 168) e decide fazer como as outras mulheres do grupo. Aquele espaço e aquelas condições vão propiciar uma espécie de autorrevelação, que faz com que as pessoas tomem atitudes que a sua condição anterior não lhes permitiria tomar. Efetivamente, depois da ida à camarata dos malvados, onde ocorre, depois da violação, a morte da mulher das insónias, a mulher do médico pronuncia uma frase de dupla interpretação, mas que pode ser lida como uma tomada de consciência coletiva por parte de todas as mulheres: “[...] nós já não somos as mesmas mulheres que daqui saímos” (ES: 179), ou porque o vexame foi extremo e irremediavelmente marcante, ou porque a sua postura se alterou, no sentido de não mais voltarem a aceitar tal condição de submissão.

O manicómio é, assim, durante a maior parte do *Ensaio sobre a cegueira*, um espaço que rebaixa as pessoas até ao limiar mais baixo da dignidade, anulando-as quase totalmente na sua condição humana. É uma unidade espaço-temporal completamente nova para as personagens - um “outro mundo” (ES: 168) – em que os padrões de dignidade e de moralidade a que estavam habituadas não podem ser considerados. No entanto, é nesse mesmo espaço que se opera uma metamorfose interior, procurando a recuperação dos princípios de humanidade e de solidariedade, através de um conjunto de decisões tomadas, mesmo que, *in extremis*, estas se traduzam no ato de matar, como foi o caso da mulher do médico. Não admira que, quando estabelece um diálogo com um cego que sempre foi cego e, por isso, tem uma outra noção da situação em que vive, e este lhe diz que ela não é cega, a mulher do médico responda, perplexa consigo própria: “Talvez eu seja mais cega de todos, já matei e tornarei a matar se for preciso” (ES: 188); e assume-o, mesmo consciente de que o que fez era o que tinha de ser feito - “quis matar e matei” (ES: 188). A mulher experimenta uma dicotomia de sentimentos antagónicos: um sofrimento profundo que a leva a chorar “lágrimas como nunca as tinha chorado em toda a sua vida” (ES: 188), mas, por outro lado, a considerar também que o dever foi cumprido e isso fá-la

sentir-se mais fortalecida.⁹⁸ A sua consciência do ato de matar provoca-lhe um abatimento psicológico e físico, mas dá-lhe a consciência de que um herói, mesmo vacilando, não pode abandonar o seu projeto, que será, no caso, o de libertar todos os cegos daquele espaço do manicómio: “Tinha sangue nas mãos e na roupa e subitamente o corpo exausto avisou-a de que estava velha, velha e assassina, pensou, mas sabia que se fosse preciso tornaria a matar” (ES: 189).

Procurando ainda mostrar de que forma a negatividade do espaço (em particular do manicómio, mas também de outros espaços exteriores) teve influência no despoletar da consciência das personagens, lembremos o que refere Bakhtin (1997) a propósito das situações limite. Elas são capazes de revelar “aquele novo aspeto integral do homem – “da personalidade” ou do “homem no homem” (Bakhtin, 1997: 57). Tal é o caso do velho da venda preta, que, a dado momento, assume uma postura inesperada de sabedoria e de lucidez, ao agarrar o braço da mulher do médico que estava prestes a denunciar-se como autora do crime cometido com o assassinato do chefe dos malvados:

[...] era o velho da venda preta, que disse, Mataria com as minhas mãos quem a si próprio se denunciasse, Porquê, perguntaram da roda, porque se a vergonha ainda tem algum significado neste inferno em que nos puseram a viver e que nós tornamos em inferno do inferno, é graças a essa pessoa que teve a coragem de ir matar a hiena ao covil da hiena, Pois sim, mas não será a vergonha que nos virá encher o prato, Quem quer que sejas, estás certo no que dizes, sempre houve quem enchesse a barriga com a falta de vergonha, mas nós, que já nada temos, a não ser esta última e não merecida dignidade, ao menos que ainda sejamos capazes de lutar pelo que de direito nos pertence, Que queres dizer com isso, Que tendo começado a mandar as mulheres e comido à custa delas como pequenos chulos de bairro, é agora altura de mandar os homens, se ainda os temos aqui, Explica-te, [...] É muito simples, vamos buscar a comida pelas nossas próprias mãos, Eles têm armas, Que se saiba só têm uma pistola, e os cartuchos não vão durar-lhe sempre, Com os que têm morrerão alguns de nós, Outros já morreram por menos, Não estou disposto a perder a vida para que os mais fiquem cá a gozar, Também estarás disposto a não comer se alguém vier a perder a vida para que tu comas, perguntou sarcástico o velho da venda preta, o outro não respondeu.

(ES: 191-192)

Confirmamos, mais uma vez, com este raciocínio lógico do velho, que o não-lugar do manicómio se vai transformando, ainda que a ritmo lento, num lugar

⁹⁸ Bakhtin explica que o herói toma consciência do seu papel de herói quando reflete sobre os acontecimentos pelos quais passou: é “Aquela ‘verdade’ a que o herói deve chegar e realmente acaba chegando, ao elucidar a si mesmo os acontecimentos”. (Bakhtin, 1997: 55)

antropológico, em que as personagens, como este velho da venda preta, vão vivenciando um tempo de transformação, estabelecendo as possíveis relações humanas através da dialogia. O velho rompe com a situação de passividade anterior e assume uma postura argumentativa lógica para defender a mulher do médico e implicar o seu interlocutor na reflexão sobre si próprio e sobre a vida.

1.9. A rua e a extensão do caos

Nesta nossa tentativa de exploração das várias dimensões do espaço no *Ensaio sobre a cegueira*, somos forçados a recuperar alguns dos já mencionados, deles procurando uma análise sob novas perspectivas (com o retomar dos espaços, também a diacronia das ações do romance se vê aqui, necessária e conscientemente, comprometida). Recuemos, pois, ao momento da saída “libertadora” do manicómio.

Sabemos que, após a saída do manicómio, graças às ações conscientes das duas mulheres (mesmo que, do ponto de vista ético, essas ações possam ser julgadas de outra forma), os cegos deparam-se com um outro espaço que é a rua. Esse novo espaço parece representar já uma viragem no percurso regressivo das personagens, pois, numa primeira instância, estar na rua significa que o espaço de clausura do manicómio ficou para trás e novas perspectivas se abrem, designadamente a procura da própria habitação, espaço íntimo de cada personagem. Não é, contudo, essa noção de liberdade que experimentam os cegos na nova dimensão espacial. Apesar do manicómio ser um espaço de confinamento onde todos passam as piores atrocidades e são reduzidos ao mais baixo patamar da dignidade humana, a verdade é que lá, de um ponto de vista mais pragmático e atendendo às limitações físicas de cada um, a locomoção e a orientação eram mais facilitadas pela existência de corredores e pela sequência das camaratas. Uma vez na rua, os cegos deparam-se com a vastidão do espaço da cidade e a total incapacidade de encontrarem o destino pretendido. A cidade é, assim, um novo labirinto. Acresce, como referimos, a questão da fome sempre

galopante e o facto de terem agora, pelos seus próprios meios, de encontrar comida.

Diferentemente do que acontecia no interior do manicómio, os cegos sabem que podem contar com alguém que vê – a mulher do médico -, que os poderá guiar pelas ruas da cidade. No entanto, a faculdade da visão dessa mulher pouco mais utilidade tem do que confirmar, junto dos demais, que a cidade se transformou numa cidade fantasma, onde rigorosamente nada funciona e onde todos os que circulam o fazem em bandos e estão, como eles, cegos. Assim, aquele grupo de personagens vai caindo (ou voltando a cair) em progressivo desespero, por aquela substituição do espaço do manicómio pela rua não representar a perspectivada melhoria da sua forma de vida em estado de cegueira. O manicómio, não obstante o caos em que viviam e a violência experimentada a vários níveis, ainda potenciou nos cegos a esperança e a força para lutarem por uma saída; a rua, da forma como lhes é apresentada pela mulher do médico, parece não deixar margem para qualquer esperança:

Diz-se a um cego, Estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicómio, e aventurar-se sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá.

(ES: 211)

Mesmo querendo empreender um processo de busca da antiga habitação, os cegos apresentam-se completamente desorientados, contando apenas com a ajuda da mulher do médico, que os vai conduzir a um lugar onde julgue seguro deixá-los por alguns momentos, pois ela tem uma tarefa inadiável em mãos. Precisa de se aventurar na busca de alimento para todos. Os cegos seguem-na.

Levantaram-se a custo, cambaleando, com vertigens, agarrando-se uns aos outros, depois dispuseram-se em fila, à frente a dos olhos que veem, logo os que tendo olhos não veem, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o rapazinho estrábico, a mulher do primeiro cego, o marido dela, o médico vai ao fim.

(ES: 214)

Esta descrição tem alguma similitude com um quadro “A parábola dos cegos”,⁹⁹ do pintor renascentista flamengo Brūghel, ao qual o próprio Saramago faz alusão, quando refere que “estava claro que não podiam esses cegos por muito, pai, mãe e filho, que fossem, cuidar uns dos outros, ou teria de suceder-lhes o mesmo que aos cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo” (ES: 125).

Na rua, os cegos deparam-se com o mesmo cenário de imundice que vivenciaram durante a quarentena no manicómio: cadáveres, lama, fezes, podridão e lixo estão por todo o lado. O cenário apresentado aquando da deslocação do grupo em direção à casa do médico mostra bem o horror extremo que eram as ruas da cidade:

O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarreicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. Numa praça rodeada de árvores, com uma estátua ao centro, uma matilha de cães devora um homem. Devia ter morrido há pouco tempo. Os membros não estão rígidos, nota-se quando os cães o sacodem para arrancar ao osso a carne filada pelos dentes. Um corvo saltita à procura de uma aberta para chegar-se também à pitança.

(ES: 251)

A rua acaba por constituir uma regressão, como dissemos. Mas acreditamos que essa reiteração da negatividade do espaço não é desprovida de um sentido. A rua vai, em breve, revelar-se um ponto de viragem para um processo evolutivo, a partir do momento em que todos insistem na decisão de reencontrar o seu espaço, a sua casa, mesmo que as probabilidades de a encontrarem ou de a encontrarem livre para poder ser habitada sejam remotas. São os cegos confrontados com essa possibilidade da eventual ocupação do seu espaço íntimo, interiorizam-na, mas não desistem. É por isso que operam mais um processo de

⁹⁹ O quadro “A parábola dos cegos” ilustra um texto bíblico homónimo presente no evangelho de S. Mateus, onde um grupo de cegos é guiado por um homem, também ele cego. Vê-se, no quadro, a aproximação e a queda desse guia numa ravina e, em consequência, o segundo (e subentende-se que os demais) também cairá. O quadro apresenta também uma igreja, ao fundo, que, simbolicamente, representa a visão da salvação, a fé, por oposição à queda no precipício, que poderá representar o caos, o Inferno.

transformação e de consciencialização também, mercê deste espaço negativo onde se encontram.

[...] vocês que estiveram em quarentena têm muito que aprender, não sabem como é fácil ficar sem casa, Não compreendo, os que andam em grupo, como nós, como quase toda a gente, quando temos de procurar comida somos obrigados a ir juntos, é a única maneira de não nos perdermos uns dos outros, e como vamos todos, como ninguém ficou a guardar a casa, o mais certo, supondo que tínhamos conseguido dar com ela, é estar já ocupada por outro grupo que também não tinha podido encontrar a sua casa, somos uma espécie de nora às voltas, ao princípio houve algumas lutas, mas não tardamos a perceber que nós, os cegos, por assim dizer, não temos praticamente nada a que possamos chamar de nosso, a não ser a roupa que levamos no corpo.

(ES: 216)

O caos das ruas e as situações degradantes que as personagens continuam a vivenciar passam a ser atenuados com os progressivos reencontros com o seu espaço íntimo. A rua potencia os encontros e alguma humanização, conforme acontece quando a mulher do médico se afasta demasiado em busca de comida e, ao tentar regressar para junto do grupo, se sente completamente perdida. Ela, que sempre se assumiu forte e determinada, experimenta um verdadeiro momento de fraqueza e de angústia, acabando por se sentar no chão e chorar. É então que surge um cão que lhe lambe as lágrimas e que não deixará mais de a seguir, conferindo à situação a dose de humanismo e a força necessária para a fazer levantar do chão e para a alentar no reencontro com os outros e no posterior rumo a esse novo espaço utópico de dignidade que é a casa. O cão funciona como o guia. Depois do aconchego que sentiu com o gesto do cão, a mulher, que antes não se conseguia orientar, vai dar de caras com um mapa da cidade, que lhe servirá de orientação. Reencontra o grupo, partilha a pouca comida encontrada. Ao chegar, o cão, de pelo encharcado, sacode-se e borrifa com a água todos os cegos do grupo, como se os estivesse a abençoar. A comida e aqueles borrifos de água aspergida sobre eles faz com que todos despertem da espécie de letargia que os vinha afetando e os dinamize para uma nova etapa da vida.

Percorremos dois espaços de violência, o manicómio e a rua, determinantes na influência que exercem diretamente sobre as personagens, arrastando-as à

degradação máxima da condição humana, mas atizando, também, o pequeno facho da esperança no encontro de outro espaço de não-violência, que lhes permita gozar de alguma dignidade de vida, após a enorme provação que experimentaram, decorrente da situação de cegueira. Outros espaços se vão seguir nesta diáspora dos cegos em busca do paraíso perdido que é o lar. Estes novos espaços possibilitarão às personagens uma nova e maior consciência da sua verdadeira situação e fá-las-á refletir, através de introspeção, sobre a transformação de que estão a ser alvo. Entre esses espaços, merecem particular referência a casa, a igreja e o consultório do médico oftalmologista, todos com a particularidade de serem espaços fechados, de interior, que permitirão também uma maior focalização das personagens no seu próprio mundo interior, com vista a um progressivo reencontro consigo mesmas. Continuamos, na mesma linha relacional do espaço físico com o espaço psicológico das personagens – confirmando a violência de ambos.

Ao aproximar-se de um espaço que é seu, a sua rua, a mulher do médico fica perplexa por também ele se apresentar imundo como as demais (“o que a chocou foi a decepção, inconscientemente acreditava que, por ser sua, encontraria a rua limpa, varrida, asseada, que os seus habitantes estariam cegos dos olhos, mas não do entendimento”) (ES: 255), tendo-se, por esse motivo, transformado aquele lugar anteriormente antropológico num não-lugar, dado haver desaparecido o vínculo emocional e de identidade que o ligava à mulher; a rua apresenta-se, agora, completamente descaracterizada. Efetivamente, a mulher parece esquecer a realidade que viveu junto dos cegos no manicómio e considera que a cegueira física não deveria ser impedimento para o uso da razão, pelo que, dialogando com o seu marido e concordando ambos que a sobrevivência naquele espaço caótico só será possível se houver coordenação, convergem para que se aja no sentido da criação de uma espécie de governo, entidade organizacional que ponha ordem no caos.

Não sei como poderemos continuar a viver se o calor apertar, disse o médico, todo este lixo a apodrecer por aí, os animais mortos, talvez mesmo pessoas mortas dentro das casas, o mal é não estarmos organizados, devia haver uma organização em cada prédio, em cada rua, em cada bairro, Um governo, disse a mulher, Uma organização, o corpo também é um corpo organizado, está vivo enquanto se mantém organizado, e a morte não é mais que o efeito de uma desorganização, E como poderá uma

sociedade de cegos organizar-se para que viva, Organizando-se, organizar-se já é, de certa maneira, começar a ter olhos.

(ES: 281)

A expressão metafórica usada “ter olhos” aponta no sentido da necessária solidariedade e cooperação entre os cegos, como forma de atenuar as consequências da cegueira física e como condição para a sobrevivência. No espaço do caos, como vamos demonstrando neste estudo, a marca de negatividade não submerge totalmente o espaço e, por contiguidade, as personagens, havendo sempre uma réstia de esperança que induz as personagens à recuperação ou recriação do espaço, com o objetivo de o tornar, ainda que utopicamente, mais humano. A reflexão sobre a necessidade de uma organização sustentada pelo médico e pela sua mulher vai ser retomada quando, no percurso pela cidade, numa certa praça, encontram uma espécie de manifestação de cegos, uns discursando e outros ouvindo, tendo por tema base, precisamente, entre outros, “os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados” (ES: 295). O excerto a seguir apresentado desse discurso não se coaduna, na teoria proposta, com o tipo de organização de que carecem aqueles cegos que se veem forçados a conviver num sistema (que é, afinal, um não-sistema) a que foram forçados pela cegueira:

Proclamavam-se ali os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre câmbio, o mercado, a bolsa, a taxaçoão fiscal, o juro, a apropriação, a desapropriação, a produção, a distribuição, o consumo, o abastecimento e o desabastecimento, a riqueza e a pobreza, a comunicação, a repressão e a delinquência, as lotarias, os edifícios prisionais, o código penal, o código civil, o código de estradas, o dicionário, a lista de telefones, as redes de prostituição, as fábricas de material de guerra, as forças armadas, os cemitérios, a polícia, o contrabando, as drogas, os tráficos ilícitos permitidos, a investigação farmacêutica, o jogo, o preço das curas e dos funerais, a justiça, o empréstimo, os partidos políticos, as eleições, os parlamentos, os governos, o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugidio, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra. Aqui fala-se de organização, disse a mulher do médico ao marido, já reparei, respondeu ele, e calou-se. Continuaram a andar [...].

(ES: 295-296)

Efetivamente, o novo mundo em que vivem todos aqueles cegos carece de normas organizacionais, do ponto de vista do médico e da mulher, mas não são

as teorizadas nos discursos dos cegos, que apontam para uma sociedade que nada tem a ver com a realidade vivida por eles.¹⁰⁰ Daí que, conscientes da necessidade de ordenar o caos, estas personagens tenham prosseguido o seu caminho em busca de uma outra forma que agilizasse a sobrevivência do grupo.

Nesta deambulação pela cidade, são importantes, como referimos, entre outros, os espaços do consultório, da igreja e do supermercado. Vejamos de que forma cada um deles funciona como um ritual iniciático para as personagens, no seu processo de consciencialização.

O reencontro com um desses espaços (de intimidade) acontece com o médico no seu consultório. Trata-se de um espaço que vai permitir uma autoconsciência da personagem do médico, que nunca havia perdido a lucidez, mas que se vê agora confrontado com um dilema que o abala. A razoabilidade e a ponderação com que sempre foi aconselhando os outros são agora, de algum modo, abaladas. Naquele espaço do consultório, o médico estava habituado a lidar com as situações de cegueira ou a ela associadas nos seus pacientes. Ali, anteriormente, ele exercia a força transformadora de conseguir recuperar da cegueira os doentes. Desta vez, é o próprio médico que se encontra num espaço que conhece, que reconhece seu, mas onde é ele próprio também cego. A fragilidade e o desespero apoderam-se de tal forma da personagem, que é a própria esposa que fica incomodada e perplexa perante o que vê. Mas, indubitavelmente, o espaço do consultório opera, também, uma transformação importante no médico, pois é necessária a assunção da fragilidade para se operar no indivíduo um percurso ascendente que o leve a superar as adversidades. E o médico assume essa fragilidade, quando se comporta como impotente e verdadeiramente cego, como é a sua condição:

Avançou sozinho com os braços estendidos, tocou a caixa das lentes, o oftalmoscópio, a secretária, depois disse, dirigindo-se à rapariga de óculos escuros, Compreendo o que queres dizer quando falas de estares a viver um sonho. Sentou-se à secretária, pousou as mãos no tampo de vidro coberto de pó, depois disse, com um sorriso triste e irónico, como se dirigisse a alguém que estivesse na sua frente, Pois não, senhor doutor, tenho muita pena, mas o seu caso não tem remédio, se quer

¹⁰⁰ É forte a intenção crítica do autor ao enumerar os tópicos do discurso dos cegos. Sem dúvida que tem em mente os discursos dos “cegos” homens políticos, que de tudo falam, mas que, em matéria de consequência prática, nenhuma mais-valia acabam por trazer aos cidadãos.

que lhe dê um último conselho aconselha-se ao dito antigo, tinham razão os que diziam que a paciência é boa para a vista, Não nos faças sofrer, disse a mulher, Desculpa-me, desculpa-me tu também, estamos no lugar onde dantes se faziam os milagres, agora nem sequer tenho as provas dos meus poderes mágicos, levaramas todas.

(ES: 283)

Esta exposição do médico relativamente à sua verdadeira condição acontece tardiamente. De facto, há muito que as demais personagens se deram conta e assumiram a sua cegueira e a própria mulher do médico também a reconheceu igual às demais no seu marido. Mas este parece nunca ter reconhecido plenamente, durante toda a estadia no manicómio, que o seu estado era em tudo igual ao dos restantes e vê-se confrontado com essa nova consciência, perdidos que estão os seus “poderes mágicos”. A mulher, perante esse desespero, procura avivar-lhe a consciência e anuncia o que poderá constituir uma viragem na fragilidade que abala o marido: “O único milagre que podemos fazer será o de continuar a viver, disse a mulher, amparar a fragilidade da vida um dia após outro dia, como se fosse ela a cega, a que não sabe para onde ir” (ES: 283). E é assim que ambos ganham forças para resolver, logo a seguir, a situação mais imediata com que todos estão confrontados – a fome.

Na segunda ida ao supermercado, agora que já estão instalados na sua casa, o médico acompanha a mulher e vive com ela, naquele espaço, mais uma situação limite. Como atrás vimos, a mulher já tinha encontrado o supermercado com alguma comida. Vai, desta vez, acompanhada, para poder transportar maior quantidade para os demais elementos do grupo. É então que se vê confrontada com o terrível episódio do fogo-fátuo motivado pelos corpos em decomposição no interior da cave, que funciona como armazém:

Confundida pela náusea, não notara antes que havia ao fundo uma claridade difusa, muito leve. Agora sabia o que era aquilo. Pequenas chamas palpitavam nos interstícios das duas portas, a da escada e a do monta-cargas. Um novo vómito retorceu-lhe o estômago, tão violento que a atirou ao chão. O cão das lágrimas uivou longamente, lançou um grito que parecia não acabar mais, um lamento que ressoou no corredor como a última voz dos mortos que se encontravam na cave. O médico ouviu os vómitos, os arrancos, a tosse, correu conforme pôde, tropeçou e caiu, levantou-se e caiu, enfim apertou a mulher nos braços, Que aconteceu, perguntou, trémulo, ela só dizia, Leva-me daqui.

(ES: 297-298)

Esta descrição concorre também para a construção da negatividade do espaço no *Ensaio sobre a cegueira*. Tal como o espaço do manicómio e a agressividade psicológica e física que o caracterizam, também este momento do romance ilustra um espaço carregado de uma negatividade intensa que afeta a personagem - e o próprio leitor, como se pretende sempre. Este espaço da cave do supermercado é mais um cronotopo, usando o conceito de Bakhtin, em que há indissociabilidade ente o tempo e o espaço e em que as duas noções afetam as personagens. Podemos aqui verificar, como também o temos já constatado em situações anteriores, que a ida do casal ao supermercado constitui mais um ponto de viragem na autoconsciencialização destas personagens.

Na verdade, depois do embate com o fogo-fátuo, que desfaz os intentos daquelas duas personagens, a mulher do médico (a única que pode observar a estranha luminosidade), fica num estado de abatimento total e é, desta vez, ela própria que solicita ao marido o seu apoio para a conduzir a um lugar onde pudesse retemperar-se do abatimento total em que se encontra. Não desiste, contudo; não se deixa ficar prostrada; apenas precisa de uma força que a leve a um lugar onde julga poder encontrar apoio. E sugere a igreja, que fica nas imediações, como último (ou único) recurso – e para lá se dirigem.

A igreja vai tornar-se em mais um espaço de grande influência no processo de autoconhecimento. Depois de vencer um conjunto de seis degraus, amparada pelo marido e ambos num estado de igual dependência um do outro, a mulher do médico sente-se perplexa e julga mesmo ter enlouquecido, pois o que se lhe depara é completamente paradoxal. Não identificando as imagens sagradas, a sua descrição sumária é suficiente para que o leitor as reconheça:

[...] aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados com uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados, as esculturas com um pano branco atado ao redor das cabeças, as pinturas com uma grossa pincelada de tinta branca.

(ES: 301)

A mulher do médico não consegue ficar sozinha a meditar sobre a estranha visão colhida no interior daquele espaço da igreja, onde as figuras se encontram de olhos tapados, e partilha os seus sentimentos com o marido, vindo depois a gerar-se entre ambos um momento de reflexão sobre o sentido de ver, a cegueira dos homens e a cegueira de Deus.

Não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão de olhos vendados, Que estranho, porque será, Como hei de eu saber, pode ter sido obra de algum desesperado da fé quando compreendeu que teria de cegar como os outros, pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos.

(ES: 301-302)

Os explicações apontadas por cada um dos membros do casal para o facto de as imagens se encontrarem de olhos vendados divergem.¹⁰¹ A mulher do médico considera que as imagens “veem com os olhos que as veem”, ou seja, a partir do momento em que a cegueira se foi generalizando, deixaram de poder ser vistas pelos frequentadores da igreja e, por conseguinte, os seus olhos perderam utilidade, o que justificaria a suposta atitude do padre ao ter colocado as vendas sobre os seus olhos. A própria mulher confirma em si própria a teoria, quando afirma que, apesar da sua condição não ser de cegueira como os demais, tende a ser de uma outra cegueira não menos comprometedora: “cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista, tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja” (ES: 302). Mas o marido tem uma visão mais radical e afirma que, a ter sido decisão do padre o tapar dos olhos das imagens, ele terá pretendido “declarar finalmente que Deus não merece ver” (ES: 302). Um Deus que foi capaz de deixar todos aqueles seres humanos no estado de

¹⁰¹ Esta confrontação de pontos de vista a respeito de situações excepcionais ocorridas é designada de síncrese e anácrise por Mikhail Bakhtin em *Questões de literatura e de estética* (1997), com base nos diálogos socráticos. Existe uma procura da verdade, a qual, segundo Sócrates, só poderia surgir confrontando ideias dentro de um grupo. Com efeito, não apenas neste caso do médico e da sua mulher, mas também noutras situações, particularmente quando ainda se encontram dentro do manicómio (veja-se, a título de exemplo, a discussão sobre quem devia ir recolher a comida ou sobre se as mulheres deviam ceder ou não ao pedido dos malvados), as discussões geram reflexões pertinentes sobre a consciência que cada um tinha de si próprio e do outro. A síncrese é, pois, a confrontação desses diferentes pontos de vista, enquanto que a anácrise se refere aos métodos pelos quais se provocam as palavras do interlocutor e que levam este a exteriorizar a sua opinião completa.

cegueira absoluta em que se encontram deve e merece estar cego. Na perspectiva do médico, aquele padre terá usado de uma atitude punitiva perante um Deus insensível ao sofrimento humano e por isso considera que “esse padre deve ter sido o maior sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano” (ES: 302).

Este episódio no espaço da igreja constitui outro momento de reflexão importante sobre a fé e a condição humana. Mais uma vez, o espaço vai permitir um reencontro das personagens consigo próprias, já que vai possibilitar a reflexão, neste caso concreto sobre matéria divina, evidenciando-se duas linhas de força no diálogo das personagens: por um lado, cada pessoa encara o divino consoante a sua forma de o sentir, consoante a interpretação que dele pretende fazer; por outro, Deus, enquanto entidade suprema e, na concepção católica, enquanto representação da bondade e do amor absolutos, revela-se insensível perante o sofrimento humano e deveria ser rebaixado à condição humana para poder ser punido por aquela manifesta insensibilidade.

No seu conjunto, estes três últimos espaços a que fizemos referência (o consultório, o supermercado e a igreja) inserem-se no cronotopo da estrada, usando a terminologia de Bakhtin, pois são espaços que possibilitam um percurso no sentido da autoconsciencialização das personagens. Sendo espaços que potenciam vivências emocionais intensas, todos são marcados por subidas e descidas – no plano físico (basta lembrar que em todos existem escadas a vencer) – mas também, como se pretende, no plano emocional, nessa constante batalha travada pelas personagens com a sua própria condição de cegos, que ora as faz descer ao desespero total, ora as eleva na vontade de superar aquela condição.

A relação espacial com a transformação das personagens é inequívoca e os cronotopos que poderíamos associar às escadas, são, na teoria de Bakhtin, designados por cronotopos da soleira, ou seja, marcam um limiar, uma passagem de um espaço para outro e implicam crise e mudança importante na vida das personagens.

Qualificaremos ainda um cronotopo carregado de intensidade, com forte valor emocional, como cronotopo da soleira; ele pode associar-se ao tema do encontro, porém é substancialmente mais completo: é o cronotopo da crise e da mudança de vida. A própria palavra “soleira” já adquiriu, na vida da linguagem (juntamente com o seu sentido real), um sentido metafórico, uniu-se ao momento de mudança da vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar). Na literatura, o cronotopo da “soleira” é sempre metafórico e simbólico, às vezes sob uma forma aberta, mas, com mais frequência, implícita. Em Dostoiévski, por exemplo, o limiar e os cronotopo da escada, da antessala, do corredor, que lhes são contíguos, e também os cronotopos da rua e das praças, que lhes seguem, são os principais lugares da ação nas suas obras, são os lugares onde se realizam os acontecimentos das crises, das quedas, das ressurreições, dos renascimentos, das clarividências, das decisões que determinam toda uma vida.

(Bakhtin, 1997: 354)

O espaço, no *Ensaio sobre a cegueira*, vai permitir que as personagens, conhecedoras do mundo anterior à cegueira e da nova realidade que o mal branco lhes impõe para viverem, lutem pela sobrevivência e pela dignidade. De forma consciente ou parecendo muitas vezes ser uma atitude interior espontânea, as personagens buscam o que é essencial nas relações humanas, através do confronto de pontos de vista no interior do grupo. “A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que, juntos, a procuram no processo da sua comunicação dialógica” (Bakhtin, 1997: 111). Por isso, no romance em questão, ainda que praticamente todos tenham sido atingidos pela cegueira, a focalização do narrador circunscreveu-se a um grupo e é nesse grupo que se operam as transformações individuais. Primeiro há todo um processo de degradação, que começa na degradação do espaço físico e se estende à degradação física e mental das personagens, para depois se operar um processo de recuperação de identidade.

Estruturalmente, o romance evolui, portanto, de uma situação de normalidade, num espaço e num tempo não identificados mas facilmente reconhecíveis – uma cidade no tempo atual da escrita -, situação essa que se vê marcada por um fenómeno despoletador de tragédia, que começa num indivíduo apenas, a cegueira do homem que guiava o automóvel parado no semáforo, e se estende a toda a cidade. O primeiro confronto ocorre da personagem consigo própria, quando sente a crise existencial motivada pela rotura com o mundo convencional e a constatação da realidade da cegueira. Esse confronto acaba por ser similar ao

das restantes personagens, quando, em série, vão ficando também cegas. Mas é no enclausuramento forçado no manicômio que as maiores reflexões se operam, tanto entre as personagens - que são, como dissemos, obrigadas ao estabelecimento de princípios de sobrevivência e, por conseguinte, ao cumprimento de regras básicas de interação -, como, de novo, em monólogos interiores (também estes considerados espaços), de que é exemplo significativo o da mulher do médico, que a seguir transcrevemos:

Ouvia a respiração profunda do marido na cama ao lado, o ressonar de alguém, Como estaria a perna daquele, perguntou-se, mas sabia que neste momento não se tratava de compaixão verdadeira, o que queria era fingir outra preocupação, o que queria era não ter de abrir os olhos. Abriram-se no instante seguinte, simplesmente, não porque tivesse decidido. Pelas janelas, que começavam a meia altura da parede e terminavam a um palmo do teto, entrava a luz baça e azulada do amanhecer. Não estou cega, murmurou, e logo alarmada se soergueu da cama, podia tê-la ouvido a rapariga dos óculos escuros que ocupava o catre defronte. Dormia. Na cama ao lado, a que se encostava à parede, o rapazinho dormia também, Fez como eu, pensou a mulher do médico, deu-lhe o lugar mais protegido, bem fracas muralhas seríamos, só uma pedra no meio do caminho, sem outra esperança que a de tropeçar nela o inimigo, inimigo, que inimigo, aqui ninguém nos virá atacar, podíamos ter roubado e assassinado lá fora que não nos viriam prender.

(ES: 63-64)

As reflexões das personagens, como é o caso deste monólogo interior da mulher do médico, são a confirmação de que a metamorfose ocorrida nas suas vidas não destruiu a capacidade de introspeção e de autoconhecimento, antes a tornou mais presente, vindo algumas personagens a surpreender-se com a própria mudança comportamental operada em si (tal é, por exemplo, o caso do ladrão de automóveis, que mostra arrependimento, ou da rapariga de óculos escuros, que se revela maternal para com a rapazinho estrábico).

1.10. O narrador e os jogos com o espaço: ironia e carnavaização

A análise que temos vindo a desenvolver ao longo deste capítulo tem procurado confirmar a violência latente no espaço do *Ensaio sobre a cegueira*, evidenciando a forma como o espaço físico na obra surge carregado de elementos que lhe conferem agressividade e tonalidades sinistras. A imagem da cidade em ebulição

apresentada nos primeiros parágrafos cede rapidamente lugar a um espaço negativo, visto pelos olhares das personagens e do próprio narrador, que nos apresenta a visão da cidade que os cegos não podem ter, mas que imaginam.

Este papel do narrador é de crucial importância na construção da imagem do espaço no romance. Se, muitas vezes, ele assume uma focalização interna que permite ao leitor conhecer os pensamentos das personagens e a forma como estas percebem o espaço onde se movimentam, ele assume maioritariamente a posição de observador e relator externo dos acontecimentos, exercendo sobre o narrado um elevado poder de crítica ou de ironia, que muito contribuem para a imagem do espaço que se pretende dar. O excerto que a seguir transcrevemos está carregado de um sentido trágico mas cómico, que parece tentar contrariar o tom grave e negativo da situação narrada; não obstante esse registo, o episódio em questão é mais uma peça na construção do *topos* de negatividade na obra.

Agarrado à barriga, amparado pela mulher do médico, o rapazito estrábico desceu as escadas em ânsias, muito conseguiu ele aguentar até aqui, coitado, não se lhe peça mais, nos últimos degraus já o esfíncter tinha desistido de resistir à pressão interna, imaginem-se as consequências. Entretanto os outros cinco vinham descendo conforme podiam a escada de salvação, nome a propósito, se algum pudor ainda lhes tinha ficado do tempo que tinham vivido em quarentena, era hora de perdê-lo. Espalhados pelo quintal, gemendo de esforço, sofrendo de um resto de inútil vergonha, fizeram o que tinha de ser feito, também a mulher do médico, mas essa chorava olhando-os, chorava por todos eles, que nem parece que isso podem já, [...] via-os acorados sobre as ervas, entre os caules nodosos das couves, com as galinhas à espreita, o cão das lágrimas também descera, era mais um. Limparam-se como puderam, pouco e mal, a uns punhados de ervas, a uns cacos de tijolo, aonde o braço conseguia alcançar, em algum caso foi pior a emenda.

(ES: 243)

O misto de cómico e ridículo desta situação vivenciada pelas personagens, num momento em que parece haver já um sinal positivo na recuperação do sentido a dar à existência, depois da saída do manicómio e do reencontro com os espaços das casas, reforça uma tonalidade, de novo, negativa, uma vez que ali são expostos atos que, fazendo parte da biologia humana, são apresentados de forma a mostrar a degradação a que chegam as personagens, sem qualquer pudor umas das outras perante a situação que experimentam. Poder-se-á dizer, assim, que o percurso de ascensão das personagens não se opera de forma linear, antes é frequentemente interrompido por pequenos episódios que as obrigam a

refletir sobre a sua condição e, como num processo iniciático, as fazem vacilar, antes de superar essas adversidades.

Ensaio sobre a cegueira apresenta-nos as personagens a vencer obstáculos e provações, tanto no espaço confinado do manicómio, como no espaço exterior àquele, movidas por um impulso que as leva a levantar a cabeça e agir, não por força de um destino, mas por vontade de assumir a sua condição de homens e mulheres que rejeitam a degradação. As personagens são os agentes das metamorfoses por que vão passando, num trajeto que poderíamos identificar em três fases: de provação, de degradação e de autoconsciência. A provação inicial acontece com a situação absurda que é a perda de visão, a que se segue toda a degradação da vida, levando as personagens a um abatimento quase total. Lembremo-nos do caso atrás referido da mulher do médico, que, apesar de ver, chega a um estado de desânimo tal que é o próprio marido que a ajuda a entrar na igreja para se retemperar. A mulher atinge um estado limite, na sua reflexão sobre as imagens e Deus, sobre o sentido da vida e a morte, situação a que Bakhtin chama de “últimas questões” (Bakhtin, 1997: 114-15) e que diz acontecer regularmente no que designa de sátira menipeia, subgénero literário cujas características podemos, em parte, observar neste romance. Na verdade, acontece com os protagonistas do *Ensaio sobre a cegueira*, tal como Bakhtin refere, uma oscilação entre posições extremas (“os heróis da menipeia sobem aos céus, descem ao inferno [...] são colocados em situações extraordinárias reais”) (Bakhtin, 1997: 117), tudo na busca de um sentido para a vida, que na sátira menipeia é uma busca da verdade.

Em relação às “últimas questões”, acontecem no *Ensaio sobre a cegueira* em situações de grande perigo, de medo ou de desalento, quando as personagens são confrontadas com situações limite que as impelem à reflexão sobre a vida. Veja-se a seguinte passagem, quando a mulher do médico vai ao armazém do supermercado e, mercê da escuridão e do pânico em que se encontra, se sente tão cega como os demais, ela que não tinha sido afetada pelo mal branco:

Fechou-a agora cuidadosamente atrás de si, para achar-se mergulhada numa escuridão total, tão cega como os cegos que estavam lá fora, a diferença era só na cor, se efetivamente são cores o branco e o negro. Roçando-se pela parede,

começou a descer a escada, se este lugar não fosse o segredo que é, e alguém viesse a subir do fundo, teriam de proceder como tinha visto na rua, despegar-se um deles da segurança do encosto, avançar roçando-se pela imprecisa substância do outro, talvez por um instante temer absurdamente que a parede não continuasse do lado de lá, Estou a perder o juízo, pensou.

(ES: 221)

Naquele contexto, a personagem, como se estivesse cega, avança, tenta vencer o pânico que se apodera dela, pode experimentar ali a sensação negativa que os companheiros vêm sentindo desde há algum tempo e que ela tem acompanhado e ajudado a minimizar. Mas aquele espaço em que se encontra é demasiado assustador e a perda de consciência está tão eminente que acaba por a forçar a baixar-se. É então que, reduzida à condição de bicho pela própria postura física, a sua consciência é despertada - “lembrou-se que estava tão cega como os cegos, melhor seria fazer como eles, avançar de gatas até encontrar algo pela frente” (ES: 222) -, pensa na morte, naquele espaço em tudo associado ao inferno, e vem-lhe igualmente a ideia de ressurreição:

O medo voltou, sub-reptício, mal ela avançou alguns metros, talvez ela estivesse enganada, talvez ali mesmo à sua frente, invisível, um dragão a esperasse de boca aberta. Ou um fantasma de mão estendida, para levá-la ao mundo terrível dos mortos que nunca acabam de morrer porque sempre vem alguém ressuscitá-los.

(ES: 222)

O elemento cómico e a carnavalização são elementos importantes na sátira menipeia e estão presentes no romance de Saramago aqui em análise, mas há um outro elemento da sátira que ali pode ser encontrado: a ironia. O narrador agarra situações do romance para, através da sua posição pessoal, criticar, ironicamente, as atitudes das pessoas na sociedade. É o que acontece, por exemplo, no comentário à atitude do ladrão de automóveis, quando este se aproveita da cegueira daquele que pretende ajudar e acaba por o roubar:

No fim de contas, estas ou as outras, não é assim tão grande a diferença entre ajudar um cego para depois o roubar e cuidar de uma velhice caduca e tatibitate com o olho posto na herança. Foi só quando já estava perto da casa que a ideia se lhe apresentou com toda a naturalidade, exatamente, assim se pode dizer, como se tivesse decidido comprar um bilhete de lotarias por ter visto o cauteleiro, não teve nenhum palpite, comprou a ver o que dali saía, confortado de antemão com o que a volúvel fortuna lhe trouxesse, algo ou coisa nenhuma, outros diriam que agiu segundo

um reflexo condicionado da sua personalidade. Os céticos acerca da natureza humana, que são muitos e teimosos, vêm sustentando que se é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que também o ajuda muito.

(ES: 25)

O narrador aproveita uma focalização interna para mostrar que a atitude do ladrão de automóveis nem sequer foi premeditada, para tecer, depois, uma reflexão sobre o provérbio popular, segundo o qual a ocasião faz o ladrão.

Outras situações de ironia, de cómico ou de ridículo abundam no romance, acreditamos que com o intuito de quebrar a intensidade dramática que percorre quase toda a ação narrativa, num espaço em que todos os atores se veem privados da visão; mas surgem também como pretexto para o autor (o escritor Saramago) introduzir algumas críticas à sociedade e aos comportamentos humanos. Apresentamos uma dessas situações pautadas pelo cómico e pelo ridículo, que pretenderá, como adiante veremos, mais do que expor as personagens pelas opções que tomam, induzir o leitor a refletir sobre o ridículo de muitos dos seus comportamentos quando decide não pensar, tornando-se tão cego como as personagens da obra:

Quanto ao calçado, todos concordaram que a comodidade deveria passar à frente da beleza, nada de tirinhas ou tacões altos, nada de calfes ou polimentos, com o estado em que as ruas estão seria um disparate, o que vai bem são umas botas de borracha, totalmente impermeáveis, de cano pelo meio da perna, fáceis de enfiar e desenfiar, não há melhor para andar nos lamaçais. Infelizmente não se encontraram botas deste modelo para todos, o rapazinho estrábico, por exemplo, não havia tamanho que lhe servisse, ficavam-lhe os pés a nadar lá dentro, por isso teve de contentar-se com uns sapatos de desporto sem finalidade definida [...]. O velho da venda preta, que tinha os pés mais para o grande do que para o pequeno, resolveu o problema pondo-se uns sapatos de basquetebol, dos especiais, para jogadores de dois metros e extremidades na proporção. É verdade que vai agora um tanto ridículo, parece que leva umas pantufas brancas, mas estes ridículos são dos que duram pouco, em menos de dez minutos os sapatos já estarão sujíssimos, é como tudo na vida, deem tempo ao tempo, e ele se encarrega de resolver.

(ES: 231-232)

Esta passagem mostra o cómico e o ridículo de algumas opções tomadas, neste caso numa situação pontual, mas que poderão ser alargadas à escala da vida real, evidenciando as fragilidades do ser humano em muitas das situações que lhe são apresentadas. No espaço – físico e psicológico – que vai da constatação

da cegueira, passando pela degradação física e moral que as personagens experimentaram, até se reencontrarem numa vontade coletiva de purificação e à posterior cura, o narrador encontra vários momentos para importantes reflexões sobre a condição humana.

Um aspeto a que já fizemos referência merece, contudo, uma abordagem mais dilatada. É a questão da carnavalização, que nos mostra um mundo invertido, às avessas, e que está bem patente no *Ensaio sobre a cegueira*: no mundo real, a situação de cegueira física atinge uma reduzidíssima percentagem da população, constatando-se, no romance, a situação inversa, porquanto todos ficam cegos na cidade, à exceção de uma pessoa. Bakhtin trata da carnavalização da literatura em termos que muito se podem aplicar a este romance, bastando recordar as suas palavras, segundo as quais essa carnavalização implica “a vida às avessas, num mundo invertido” (Bakhtin, 1997: 123), num espaço temporal delimitado como o é o carnaval (“vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigorarem”) (Bakhtin, 1997: 122-123).

No romance *Ensaio sobre a cegueira* verifica-se que, tal como Bakhtin afirma, a vida das personagens é marcada por um período de cegueira, que ocupa praticamente toda a narrativa, mas que pode ser entendida como um período de carnavalização, uma vez que as personagens vivem aquele período de forma diversa daquela que foi o seu modo de vida antes do mal branco e do que será depois de recuperada a visão. Pouco sabemos da vida das personagens anteriormente à doença e quase nada do que será a sua vida posterior, mas é possível verificar que, tal como acontece no carnaval, em que as pessoas subvertem o mundo da ordem e o transformam num caos, rompendo relações hierárquicas, de etiqueta, ou a própria condição sexual, estas personagens do romance também revogam o seu estatuto pessoal e social anterior, enquadrando-se numa personalidade nova, impulsionada pela cegueira. O convívio forçado no espaço de enorme força simbólica que é o manicómio faz desaparecer hierarquias e determina que todos tenham de se orientar por uma necessidade premente de sobrevivência. O médico, por exemplo, não assume um estatuto

superior ao ladrão de automóveis, ainda que a sua atitude ponderada leve a que as demais personagens o escutem nas decisões que têm de tomar.

Tal como acontece no carnaval, em que surgem personagens excêntricas cujo comportamento se pretende fazer aceitar como normal – comportamento que é muitas vezes revelador de uma dimensão da personalidade humana que a vida em sociedade reprimiu e impossibilita que seja exteriorizada no quotidiano—, também no *Ensaio sobre a cegueira* se verifica a presença dessas personagens excêntricas, que fazem uso de práticas que lhes são vedadas no mundo convencional. Veja-se o caso dos cegos malvados e do abuso que perpetraram sobre as mulheres do grupo dentro do manicómio. Esse espaço do manicómio (e o da própria cidade, juntamente com os espaços de menor dimensão já anteriormente referidos) é, ele próprio, um espaço carnavalizado, na medida em que passou a habitáculo do grupo dos cegos em substituição do espaço normal das respetivas casas. E essa mudança dos espaços, como já também anteriormente referimos, opera nas personagens transformações profundas e propicia ações que não teriam aceitação no mundo real.

Subversão do espaço, carnavalização, período transitório de excentricidades, descida degradante visando uma ascensão purificadora, uma renovação, possibilitada pela autoconsciencialização das personagens - é o que encontramos no romance de Saramago. O próprio manicómio, que associamos por defeito a um espaço de provação e de negatividade, também se pode dizer que é um espaço ambivalente, na medida em que, como vimos, é nele que se inicia o processo de reação das personagens que as impele e estimula à mudança regeneradora.

Quando, como leitores, perspetivamos o *Ensaio sobre a cegueira*, lançando sobre o romance um olhar globalizante, emergem dele sobretudo duas das categorias da narrativa - o espaço e as personagens – mesmo que o narrador se assumia frequentemente presente e seja de grande utilidade, como demonstramos. São, contudo, as personagens, enclausuradas num espaço de maior ou menor dimensão, e a forma como esse espaço as oprime tanto ou mais do que a cegueira que as invade, o que sobressai no romance.

Passamos, de seguida, a uma análise sobre a forma como o espaço na obra atua simbolicamente como metáfora da sociedade contemporânea e, nessa medida, como a obra pode ser entendida como um ensaio onde o autor procura discorrer sobre os comportamentos humanos.

Massaud Moisés (2003) considera que

[...] o ensaísta transita espontaneamente do estudo do “eu” para o estudo do Homem, quer porque se sabe integrante da espécie humana, quer porque as descobertas nos labirintos do seu ego se confirmam, pela observação e a experiência, nos infinitos “eus” alheios: descobre-se igual a toda a gente, igual pela essência, no processo de autodesvendar-se.

(Moisés, 2003: 88)

O que se verifica em Saramago e no *Ensaio sobre a cegueira* – e estamos aqui a fazer uso do próprio termo ‘ensaio’ contido no título –, é uma reflexão amadurecida sobre o estado de cegueira intelectual em que vive a generalidade das pessoas, reflexão conseguida num texto híbrido, que assume as características de romance, mas que contém também a essência do ensaio crítico, conforme Massaud Moisés o entende. Poder-se-á considerá-lo um romance-ensaio. Com a sua visão pessoal, Saramago vai atingir as consciências de todos os leitores, pretendendo que, tal como a cegueira foi atingindo progressivamente cada personagem, também cada um de nós se reveja na sua cegueira pessoal e, com o contributo individual e o esforço pessoal para ver, altere a sua postura de ser humano e de cidadão e, tendo alterado a sua consciência individual venha, por osmose, alterar também as relações humanas e contribua para um mundo mais fraterno e justo. Tal como a mulher do médico diz ao marido a respeito do manicómio, “O mundo está todo aqui dentro” (ES: 102), referindo-se à variedade de pessoas que estão naquele espaço e que representam metaforicamente a sociedade: desde o médico ao ladrão, ao velho, à prostituta, à secretária, para citar apenas alguns elementos do grupo que acompanhamos na obra. O espaço do manicómio é uma réplica da própria sociedade, onde todos são forçados a conviver, mau grado as diferenças, e onde todos, a maior parte do tempo, estão cegos. Isso no-lo mostra José Saramago, através da visão do seu narrador, que mais não é, como sabemos, do que a sua própria visão mundo atual.

No questionamento que amiúde as personagens se fazem sobre o que é a cegueira branca que as invade e a forma como cegaram, surgem explicações que apontam para o caráter simbólico da cegueira, podendo associar-se-lhe a falta de capacidade de cada um na valorização da dimensão humana da vida. A mulher do médico, que foi observando o comportamento dos cegos, diz, a dado passo, em diálogo com o marido: “Tu não sabes o que é ver dois cegos a lutarem, Lutar foi sempre, mais ou menos, uma forma de cegueira” (ES: 135). Enquanto que a mulher faz referência à cegueira real, o médico responde-lhe num sentido conotativo, apontando para essa dimensão simbólica da cegueira. Acrescenta a mesma mulher, quando o marido lhe diz que ali todos são cegos, num mundo que é aquele espaço do manicómio onde se encontram, impiedoso, cruel e duro: “Se tu pudesses ver o que eu sou obrigada a ver, quererias estar cego [...] se tu soubesses” (ES: 135). Parece tentar mostrar ao marido que a violência a que se assiste naquele espaço é demasiado intensa para ser suportada. Mas se essa violência é perpetrada por cegos, é a visão da mulher que melhor a percebe. Ora, a mulher, por ter visão, está numa posição diferente, privilegiada em termos de análise, ainda que habitando o mesmo espaço. A sua visão está viciada por esse facto, pois ela pretenderia que os cegos não apresentassem comportamentos que ela conhece do mundo real. O marido ajuda-a a entender aqueles comportamentos, quando, mais uma vez simbolicamente, vai referir que passou a sua vida a “olhar para dentro dos olhos das pessoas” e que esse “é o último lugar do mundo onde talvez exista uma alma, e se eles se perderam” (ES:135), isto é, se se perderam os olhos, ter-se-á perdido a alma com eles e, conseqüentemente, as pessoas ter-se-ão tornado animais.

O ajudante de farmácia narra a forma como tudo se passou com ele, havendo uma voz – a voz do narrador ou do próprio Saramago - que introduz uma reflexão sobre a situação: “foi muito simples, ouvi dizer que havia pessoas a cegarem, então pensei como seria se eu cegasse também, fechei os olhos a experimentar e quando os abro estava cego. Parece outra parábola, falou a voz desconhecida, se queres ser cego, sê-lo-ás.” (ES: 129)

Além da associação entre cegueira e ignorância, também a associação da cegueira com o medo acontece na obra. A repariga dos óculos escuros diz que “O medo cega” (ES: 238). E, no seguimento,

São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. Então perguntou o velho da venda preta, Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira. Ninguém lhe soube responder.

(ES: 131)

Nestes diálogos que concorrem para o processo de consciencialização, nota-se a forma como os próprios cegos conseguem extrapolar a reflexão sobre a cegueira objetiva, indo para além do domínio físico e passando para o plano da subjetividade, ao considerar que mesmo quando viam foram cegos pelo medo, o que poderá significar que terão deixado de tomar atitudes que os teriam tornado pessoas diferentes e melhores.

Explorando ainda aspetos simbólicos ligados ao espaço no *Ensaio sobre a cegueira* e orientando-nos para a tese que aqui defendemos, segundo a qual o espaço negativo é pretexto para idealizarmos um outro espaço mais positivo porque mais humano, reparemos no seguinte excerto, que descreve a visão que a mulher do médico tem sobre as ruas por onde circula, quando, juntamente com o seu marido, se dirige à cave do supermercado, na qual, tempos antes, havia encontrado comida:

O lixo parecia multiplicar-se durante as horas noturnas, era como se do exterior, de algum país desconhecido onde ainda houvesse uma vida normal, viessem pela calada despejar aqui os contentores, não fosse estarmos em terra de cegos, veríamos avançar pelo meio desta branca escuridão as carroças e os camiões fantasmas carregados de detritos, sobras, destroços, depósitos químicos, cinzas, óleos queimados, ossos, garrafas, vísceras, pilhas cansadas, plásticos, montanhas de papel, só não nos trazem restos de comida, nem sequer umas cascas de frutos com que pudéssemos ir enganando a fome, à espera daqueles dias melhores que sempre estão para chegar.

(ES: 294)

A referência a um espaço exterior ao nosso, a um país que não Portugal, que usaria este nosso espaço como depósito de lixo, porque somos “uma terra de

cegos” pode ser entendida como metáfora da sociedade em que vivemos, na qual os países mais ricos usam da sua hegemonia para subestimar os mais pobres, que exploram. Conhecedores da ideologia de Saramago, será mais fácil entender que, também com o *Ensaio sobre a cegueira*, se mostra de que forma Portugal aceita ser dominado por potências ou interesses económicos – ou, mais precisamente, é dominado sem disso se dar conta, fruto da sua incapacidade de reflexão e análise sobre a conjuntura económica – tudo motivado pela sua cegueira.¹⁰²

A ironia e a crítica estão presentes tanto em referências como a que transcrevemos sobre o lixo hipoteticamente descarregado por outros países no nosso, como em referências à forma como a classe política dirigente resolve as questões nacionais. Tal é o nosso entendimento quando, por exemplo, é relatada a forma desumana como são tratados os cegos no espaço do manicómio, mesmo (ou sobretudo) aqueles que se encontram já em sofrimento profundo devido a doenças incuráveis. O médico, na sua capacidade avaliativa decorrente da sua experiência profissional, já havia exteriorizado a ideia de que a situação no manicómio tenderia a agravar-se e que atingiria o limite humanamente insuportável. São, precisamente, situações que ultrapassam esse limite do razoável que encontramos nestes dois excertos, os quais ilustram também, como dissemos, a ironia do autor sobre as instituições, na forma como usam a autoridade ou como lidam com princípios nobres como a democracia, respetivamente:

O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, etc.. etc. Quando a voz se calou, levantou-se um coro indignado de protestos, Estamos fechados, vamos morrer todos aqui, Não há direito, Onde estão

¹⁰² Na sua obra *Identidade*, Zygmunt Bauman (2005) dá conta da forma como a sociedade de finais do século XX, subjugada a interesses de grupos económicos, vai gerar o que denomina de “lixo humano”, pessoas que são privadas dos direitos básicos de habitação, saúde e alimentação, mas também aqueles que são vítimas indiretas do mesmo modo de funcionamento capitalista das sociedades modernas e que perdem a sua identidade, tais como os refugiados, os emigrantes, os “sans-papiers”, forçados a viver em não-lugares, à margem da sociedade (em guetos ou campos de refugiados, por exemplo, para os distinguir “do espaço em que os outros, as pessoas ‘normais’, ‘perfeitas’, vivem e se movimentam” (Bauman, 2005: 46). Segundo este autor, se, no início do século XX, Marx discutia a exploração do homem pelo homem, uma exploração que se baseava no trabalho, no final do século ele refere a exclusão do homem através do capital: “O ‘lixo humano’ tem sido despejado desde o início em todos os lugares nos quais essa economia foi praticada.

os médicos que nos tinham prometido, isto era novidade, as autoridades tinham prometido médicos, assistência [...].

(ES: 73-74)

Renunciaria o cronista, por circunspeção, a fazer um relato descritivo de outros males que estão afligindo muitas das quase trezentas pessoas postas em tão desumana quarentena, mas não poderia deixar de mencionar, pelo menos, dois casos de cancro bastante adiantados, que não quiseram as autoridades ter contemplações humanitárias na hora de caçar os cegos e trazê-los para aqui, disseram mesmo que a lei quando nasce é igual para todos e que a democracia é incompatível com tratamentos de favor [...].

(ES: 160)

Neste último excerto, a voz da autoridade entra num jogo duplo e paradoxal, já que, se, por um lado, é assertiva a noção de que a lei quando nasce é para todos, já a referência a que não há tratamentos de favor só tem validade porquanto é do interesse das autoridades não prestar qualquer serviço especial aos doentes com cancro ali presentes no manicómio. Não temos dúvidas da extensão destas críticas do autor-narrador à realidade não ficcionada da nossa sociedade.

Retomamos a questão da importância do espaço e da sua dialética na perspectiva sob a qual o temos considerado – como elemento de violência que se apresenta envolto em negatividade para, a partir dele, se equacionar um outro espaço de maior harmonia para o ser humano. Cremos ter mostrado de que forma espaços como o manicómio, as ruas ou o supermercado se apresentam carregados de uma violência extrema que se abate sobre os elementos do grupo que os “habitam” ou que os percorrem. Poderíamos ser induzidos a concluir que esses espaços associados à cegueira das personagens são os únicos responsáveis pela tensão em que estas vivem. No entanto, nos momentos que antecedem a cegueira, verificamos também a existência de violência nalguns dos espaços referidos, violência que não é física, mas que, tal como se o fosse, marca as personagens. É possível encontrar essa violência logo no início do romance, quando, como já referimos, a cegueira atinge o primeiro cego e este se encontra ameaçado pela reação dos automobilistas que pretendem seguir normalmente o seu trajeto, sem ter de se sujeitar aos constrangimentos que o carro parado no meio do trânsito acaba por implicar. É um dos primeiros sinais de violência na

obra, associada à tensão que o espaço da cidade gera nas pessoas, obrigadas a uma vida demasiado cronometrada, em que cada minuto perdido leva a reações desumanas (lembramos a tensão de Marçal Gacho para não chegar atrasado ao emprego, em *A caverna*).

Mas não é apenas este tipo de espaço violento que o romance apresenta. Também ao nível das relações entre as pessoas, podemos afirmar que o macroespaço, entendido aqui como o meio social em que agem os diversos atores da sociedade, apresenta sinais de violência, que, de alguma forma, legitimarão as atitudes individualistas das personagens no momento em que cegam e entram para o manicómio. Vejamos, a este propósito, a tensão afetiva no diálogo da mulher do primeiro cego, quando este faz tombar uma jarra de flores, que se quebra e que acaba por o ferir. Num enorme desespero, por ter tomado consciência prática das limitações da cegueira, o homem deita-se num sofá, mas a mulher, sem qualquer tipo de compaixão, acusa-o de negligente e agride-o verbalmente, denotando a inexistência de uma relação amorosa suposta entre elementos de um casal e, mais ainda, desejável quando o incidente tem a sua explicação:

Que fazes tu aí a dormir com essas flores em cima das pernas, perguntava-lhe a mulher. Não esperara pela resposta. Ostensivamente pusera-se a recolher os restos da jarra e a enxugar o soalho, enquanto ia resmungando, com uma irritação que não procurava dissimular, Bem o poderias ter feito tu, em lugar de te deitares para aí a dormir, como se não fosse nada contigo.

(ES: 17)

A casa é, assim e também, um espaço onde reina alguma desumanização, quando deveria representar, enquanto lar, a harmonia e a partilha. É, no entanto, o individualismo o aspeto mais marcante nas atitudes de algumas personagens, mesmo ainda antes da cegueira e da entrada no manicómio – e esse individualismo compromete, depois, a convivência social durante uma parte da quarentena, situação que se vai, paulatinamente, alterando, à medida que as personagens se consciencializam de quão mais frágeis são se não se organizarem. Sucedem-se exemplos no romance: o ladrão de automóveis, que começa com uma atitude nobre ao procurar ajudar o primeiro homem cego ao

volante da sua viatura, acaba por lhe roubar, depois, o automóvel, não sem que tenha, depois, já no manicómio, um rebate de consciência sobre aquela sua atitude negativa; a rapariga de óculos escuros, que vive uma vida dupla de filha bem comportada e de prostituta, com os dilemas que isso lhe causa, acaba por se revelar de extrema humanidade ao proteger a personagem mais frágil do grupo, o rapazinho estrábico. Há, pois, um processo de consciencialização e de valorização humana, sobre o qual já nos detivemos suficientemente, que é um processo necessário face a uma situação de impotência generalizada provocada pela cegueira. No mundo às avessas que nos é apresentado, Saramago vai criar personagens que, com o seu excesso de individualismo (que já constituía uma realidade anterior à epidemia e que vai ser, depois, transposta para o espaço do manicómio), vão progressivamente percebendo que é necessário algum tipo de organização, sob pena de não conseguirem sobreviver. São mesmo a isso forçadas, se bem que o processo de adaptação a uma vivência mais solidária seja, de início, difícil de encetar:

Como eu entendo, a melhor solução seria dividir em partes iguais a comida por camaratas, depois cada um governava-se com o que tivesse recebido. Quem é que falou, Fui eu, Eu, que eu, De que camarata é você, Da segunda, estava-se mesmo a ver, como têm menos gente convinha-lhes, passavam a comer mais do que nós, que temos a camarata completa, Só disse por ser mais fácil, O outro também dizia que quem parte e reparte e não fica com a melhor parte, ou é tolo, ou no partir não tem arte, Merda, acabe lá com o que diz o outro, os ditados põem-me nervoso, O que devíamos fazer era levar a comida toda para o refeitório, cada camarata eleger três para fazer a divisão, com seis pessoas a contar não haveria perigo de engano nem trafulhices, E como vamos nós saber se estão a falar a verdade quando os outros disserem na nossa camarata somos tantos, Estamos a lidar com gente honesta, E isso, também foi dito pelo outro, Não, isto digo eu, Ó cavalheiro, o que nós somos de verdade aqui é pessoas com fome.

(ES: 103)

Esta passagem tem grande relevância para a confirmação do individualismo das personagens, que será do mesmo tipo do experimentado no mundo anterior à cegueira, mas que ali, numa situação concreta de recém-chegada ao manicómio, se torna mais evidente. Aquele espaço físico para o qual foram atirados os cegos é também um espaço de desordem psicológica das personagens, diminuídas na sua capacidade de racionalidade e transformadas em bichos, cujo único objetivo é encontrar comida. Como tal, há uma rejeição da lógica, do raciocínio, e a tensão é

elevada, revelando as personagens uma total desconfiança em relação ao outro, pelo que se poderá dizer que colocam no outro a possibilidade de ele praticar atos de desonestidade que elas próprias seriam capazes de cometer. Como sabemos, na sequência da discussão havida, acaba por resultar algum tipo de organização, mesmo precária, na forma como vai ser distribuída a comida, pois todos percebem que de nada adianta a manutenção daquele tipo de atitudes. O problema nunca, porém, é totalmente resolvido e poderá ter estado na génese do comportamento do grupo dos malvados, que reclama para si o direito de hegemonia sobre os demais.

A cegueira e o comportamento humano são dois eixos explorados por Saramago ao longo do *Ensaio sobre a cegueira*: “[...] fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, como resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca” (ES: 26). A obra é, assim, uma forma de colocar o leitor perante uma situação em que ele, não sendo participante da ação narrada, se sente familiarizado com os comportamentos das personagens, que são, afinal, os comportamentos que ele próprio tem consciência de exibir em muitas situações da sua vida, não obstante, em teoria, toda a sociedade atual (que é a mesma em que vivem as personagens deste romance) ter conhecimento dos valores da solidariedade e da fraternidade - só que é um conhecimento passivo, o qual não se atualiza nas situações do quotidiano.

1.11. Conclusão sobre o *Ensaio sobre a cegueira*

O romance *Ensaio sobre a cegueira* – e não podemos aqui deixar de reforçar a primazia que o espaço nele assume, conforme salientamos, por ser explorado desde uma dimensão mais genérica como a cidade (metáfora do país ou de toda a sociedade moderna) até uma dimensão mais restrita como o manicómio ou os restantes microespaços referidos – explora a representação da necessária relação que o homem necessita de estabelecer com o seu espaço, com o seu tempo e com os demais seres humanos.

A fragilidade das relações humanas enquanto as personagens não tinham ainda cegado é apenas de um aparente equilíbrio, facilmente perturbado quando essa cegueira acontece. Significa que os verdadeiros valores que deviam nortear os comportamentos humanos são apenas uma aparência, nada tendo de verdadeiramente interiorizado e, como tal, facilmente são esquecidos em situações de adversidade. Por isso, retratando, metaforicamente, o mundo atual, é recriado pelo autor um outro mundo, uma outra hipotética realidade, um outro espaço, onde, por força das provações, as personagens são obrigadas a uma consciencialização que as leve a admitir a fragilidade das relações com o próximo e de que forma elas são necessárias e imprescindíveis. Não tendo sido encontrado um espaço de utopia onde essa humanização se consubstancie em plenitude, acreditamos que há uma sugestão desse espaço, quando, na casa do médico, já no final do romance, nos é apresentado um cenário que evidencia, com os pequenos rituais da comida e da bebida, a união de todas as personagens, preconizada como modelo para uma renovação social e humana à escala global: naquele novo espaço, conversa-se, contam-se histórias e oficia-se, com a refeição e a bebida, um hino à felicidade do momento. Esse ritual acontece à luz da candeia, em total afastamento das inovações tecnológicas,¹⁰³ que, no caso e dadas as circunstâncias, ficaram inoperacionais – e as personagens experimentam ali, pela primeira vez depois de muito tempo, não propriamente momentos de felicidade extrema, mas uma certa ataraxia que as faz encarar o futuro de uma forma menos angustiante. Depois de terem saído do manicómio, onde, como vimos, a principal (se não a única) motivação dos cegos era apoderar-se da pequena dose de comida diária, a vida no exterior não deixou de

¹⁰³ Note-se que a falta de eletricidade, entre outras falhas do sistema, impedia o funcionamento de muitos equipamentos e serviços, que em nada perturbaram aquele momento de estabilidade e harmonia que se viveu na casa do médico. Já anteriormente o autor tinha feito referência à inutilidade de produtos da sociedade de consumo vulgarmente tidos como imprescindíveis, mas que de nada servem se faltar o essencial à vida: “O recheio do estabelecimento estava intacto, a mercadoria não era das de comer ou de vestir, havia frigoríficos, máquinas de lavar, tanto as de roupa quanto as de louça, fogões comuns e de micro-ondas, batedores e espremedores, aspiradores, varinhas mágicas, as mil e uma invenções eletrodomésticas destinadas a tornar mais fácil a vida. A atmosfera estava carregada de maus cheiros, tornando absurda a brancura invariável dos objetos” (ES: 217). O paradoxo entre a brancura dos objetos e a sujidade do espaço é o mesmo paradoxo entre a posse desses objetos e a inexistência das relações humanas de que a contemporaneidade é exemplo. A valorização do ter sobre o ser não tem conduzido o homem a uma maior felicidade, como se infere da passagem transcrita.

ser movida pelo mesmo instinto básico de procura de comida para sobrevivência, pelo que só a reunião em casa do médico vem pôr termo a essa busca diária. De facto, antes, os cegos (os cidadãos em geral, se quisermos entender a crítica expressa no final do excerto que vamos transcrever à sociedade em que todos vivemos), viviam alheados de tudo; em casa do médico, adquirem motivação para encarar o futuro.

Andam por aí, não sabem o que hão de fazer, vagueiam pelas ruas, mas nunca por muito tempo, andar ou estar quieto vem a dar no mesmo para eles, tirando procurar comida, não têm outros objetivos, a música acabou, nunca houve tanto silêncio no mundo, os cinemas e os teatros só servem a quem ficou sem casa ou já desistiu de a procurar [...] Quanto aos museus, é uma autêntica dor de alma, de cortar o coração, toda aquela gente, gente, digo bem, todas aquelas pinturas, todas aquelas esculturas sem terem diante de si uma pessoa a quem olhar.

(ES: 232)

Na casa do médico, a deambulação por nenhures cede lugar ao encontro, o silêncio torna-se voz e, mesmo sem se verem, os cegos podem experimentar a sensação de contemplação do outro e de si próprio, como se verifica na forma como procuram vestir-se e arranjar-se. Na subida para a casa do primeiro cego, nesta fase que se pode considerar um caminho ascensional rumo à purificação, depois da descida aos limites do insuportável, as personagens vão “pisando os degraus invisíveis duma escada que é ao mesmo tempo escura e luminosa” (ES: 274), oxímoro adjetival, em que o conceito luminoso remete para a luz e o conhecimento rumo ao qual as personagens se orientam. A chegada à casa do primeiro cego, ocupada por um escritor e a sua família, apresenta um comportamento das personagens que em nada se pode comparar com o comportamento individualista que anteriormente cada uma tinha. Num diálogo afável com o escritor, o primeiro cego e a mulher aceitam deixar o escritor na casa que era deles e o escritor também revela toda a compreensão, aceitando que, caso lhe ordenem, sairá da casa que ocupa e que não é sua - comportamentos reveladores de uma maturidade adquirida com as provações, para os quais contribuíram as diferentes vivências nos diferentes espaços por que passaram.

Metáfora da sociedade, o *Ensaio sobre a cegueira* mostra a fragilidade da aparente organização social contemporânea, que pode, como referimos, ser

facilmente abalada com a ocorrência de um acontecimento que venha perturbar esse equilíbrio aparentemente estável, mas extremamente frágil, das relações humanas. O filósofo francês Georges Gusdorf (1980), na sua obra *Mito e metafísica*, tece críticas severas ao modelo de vida seguido por muitos grupos sociais da sociedade atual, que leva a uma alienação das consciências, por não serem capazes de equilibrar a existência mítica com a racionalidade favorecida nos tempos de hoje. Afirma:

A demitização da existência define um segundo tipo de alienação intelectual do cientista, do técnico, do filósofo, nos quais os valores fundamentais ficam como que esterilizados ou pelo menos afetados de anestesia. O espetáculo do mundo presente, com as suas incoerências, dificuldades que o devoram, mostra suficientemente que o imperialismo do intelecto e das suas técnicas, se bem que fundado num inegável progresso do poder humano, destrói toda a comunidade, reduz o universo a um estado selvagem. Esta nova barbárie testemunha um retorno à idade primitiva – muito mais desumana do que as idades pré-históricas quando a consciência mítica fazia reinar pelo menos uma ordem e uma medida que parece estar faltando completamente no homem de hoje.

(Gusdorf, 1980: 210)

Creemos poder confirmar no *Ensaio sobre a cegueira* as palavras de Gusdorf a respeito dessa falta de consciência num mundo fortemente marcado pelo progresso tecnológico e por um conhecimento que não deveria permitir, *a priori*, a “barbárie” que as personagens foram obrigadas a viver durante a sua quarentena no manicómio e nos momentos subsequentes,¹⁰⁴ ou – alargando a interpretação pretendida pelo autor - as barbáries a que assistimos diariamente no mundo real. Efetivamente, se fossem sólidos os valores que orientam as pessoas no mundo dito normal, nada justificaria os desrespeitos e as atrocidades cometidas no manicómio. Quer dizer que a sociedade civilizada o é apenas em aparência, não

¹⁰⁴ A consciência de que o progresso tecnológico e científico não acompanharam a necessária humanização do homem é tónica constante de muitas reflexões de Saramago. Daí que a imagem da sociedade atual surja, com frequência, projetada em elementos que a caracterizam e que são reveladores de um inegável progresso material, mas acompanhado de uma perda significativa dos valores humanos. Veja-se, a título de exemplo, a personagem do oleiro, em *A caverna*, que, ao ser deslocado do seu espaço e movido para o centro comercial, não encontra ali as relações humanas de que carecia, o que o faz abandonar tudo e rumar em direção a um espaço utópico onde encontre as boas relações humanas. Conforme diz Saramago: “Deveríamos pensar que cada conquista do progresso não pode ir contra as vidas humanas. Não há muitos anos falava-se do progresso científico e da moral. Dizia-se que era preciso desenvolver um sem deixar a outra para trás. Não sei muito bem o que se entende por progresso moral. Mas se lhe chamássemos respeito humano, talvez pudéssemos resolver o problema colocado pelo progresso científico. O progresso beneficia só uma minoria”. (Aguilera, 2003: 157)

em essência. Podemos, assim, considerar que Saramago pretende apresentar, neste seu romance, uma nova ordem que seja capaz de conjugar progresso com valores humanos: um mundo novo – um novo espaço - em que o diálogo prevaleça e as relações entre as pessoas sejam fomentadas por uma vontade comum de cooperação e de aceitação do outro. Esta é uma das falhas da sociedade pós-moderna, virada para valores materiais, fomentadora de egoísmo.

A mulher do médico, quando deambula pela rua com os demais do grupo e vê (ela apenas) cadáveres de cegos mortos sendo devorados pelos cães famintos, comenta que “É um velho costume da humanidade, esse de passar ao lado dos mortos e não os ver” (ES: 284). Dir-se-ia que a humanidade se mostra cega para com os mortos, mas também para com os vivos, que, indiferentemente, vivem a sua vida à margem da convivência solidária. É o que confirma a passagem seguinte, quando a mulher fala metaforicamente da cegueira:

O tempo está-se a acabar, a podridão alastra, as doenças encontram as portas abertas, a água esgota-se, a comida tornou-se veneno, seria esta a minha primeira declaração, E a segunda, perguntou a rapariga de óculos escuros, Abram os olhos, Não podemos, estamos cegos, disse o médico, é uma grande verdade a que diz que o pior cego foi o que não quis ver, Mas eu quero ver, disse a rapariga dos óculos escuros, Não será por isso que verás, a única diferença é que deixarias de ser a pior cega, e agora vamo-nos, não há mais a ver aqui, disse o médico.

(ES: 283-284)

Cego não é o que não vê, mas o que não quer ver, o que não quer abrir os olhos. É interessante verificar que, num dos últimos encontros antes de se iniciar a recuperação da visão, as personagens, reunidas num espaço que lhes conferia alguma tranquilidade, espaço casa, tenham anuído à proposta de irem viver para o campo, onde uma nova vida poderia ser encetada, no meio de um bucolismo que lhes tranquilizasse os espíritos e lhes proporcionasse formas de vencer a fome que grassava. Como atrás já referimos, a experiência dolorosa da cegueira e das provações faz as personagens abrirem os olhos e verem, mesmo continuando fisiologicamente cegas. Admitem, dessa forma, a sugestão da mulher do médico:

[...] talvez deversem sair da cidade e ir viver no campo, ali, pelo menos, os alimentos que apanhassem seriam mais sãos, e deve haver cabras e vacas à solta, podemos

ordenhá-las, teremos leite, e há água dos poços, podemos cozer o que quisermos, a questão está em encontrar um bom sítio, cada um deu depois a sua opinião, umas mais entusiastas do que outras, mas para todos era claro que a oportunidade apertava e obrigava.

(ES: 305)

Sabemos, no entanto, que antes que se concretize esse desiderato, os cegos vão retomando a visão, o que, simbolicamente, pode significar que poderão estar aptos a criar uma outra forma de vida - uma nova forma de organização social, no futuro.

Mesmo não fornecendo o romance informações sobre o futuro das personagens após a recuperação da visão, pode ficar a visão utópica do leitor a imaginar que um novo espaço social será gerado com as personagens purificadas, depois de ultrapassadas as provas do percurso iniciático que tiveram de vencer enquanto cegas e enclausuradas nos espaços de que aqui demos conta.

Saramago começa por apresentar a sua visão sobre o mundo em que vivemos, para nos deixar a sua visão sobre o mundo em que, numa visão utópica, o homem será capaz de se integrar no seu espaço e no seu tempo, não de uma forma passiva, “cega”, perdida que está a sua capacidade de reação e de intervenção, mas antes com uma valorização das relações humanas, possíveis mesmo quando os equipamentos tecnológicos e os bens de consumo abundantes na nossa sociedade deixam de funcionar, de existir, de ser imprescindíveis. E não queremos deixar de comentar algumas das palavras finais do médico (já em posse da visão) e da sua mulher, para as confrontar com afirmações do narrador, nos últimos parágrafos do romance. Diz-se, entre o casal: “Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que vendo, não veem” (EC: 310). Retomada a visão, as personagens tomam consciência de que, efetivamente, estão ainda cegas, por se voltarem a ver envolvidas no mesmo ritual quotidiano em que consistem as suas vidas (o médico, por exemplo, já se preocupa com a operação que terá de fazer ao velho da venda preta). Mesmo acrescentada esta constatação à afirmação do narrador que encerra o romance - “A cidade ainda lá estava” (ES: 310) -, não

podemos concluir que seja de impossível concretização esse novo espaço de utopia, cuja busca afirmamos ser uma das linhas de força deste romance. Até porque, correlacionado com o *Ensaio sobre a cegueira*, surge o *Ensaio sobre a lucidez*, onde são retomadas algumas linhas e algumas personagens do romance que aqui nos ocupou. E, nesse outro romance, o voto em branco nas eleições é revelador da consciência, da lucidez das pessoas, que, desta feita, se habituaram a ver, que perderam a sua cegueira intelectual.

O espaço do manicómio e os demais espaços da cidade são a alegoria do espaço social em que, no mundo atual, os homens gerem as suas vidas. Metaforicamente, parece ser possível ver naqueles espaços a representação do nosso país e dos sistemas político e económico que o orientam. De facto, a decisão inicial dos governantes de enclausurar as pessoas no manicómio, decisão tomada, aparentemente, em nome de uma segurança geral para evitar a contaminação da cegueira, é reveladora, também, extrapolando para a atualidade real, da intenção de manter preservados os próprios governantes e do abuso e desrespeito destes perante os mais frágeis. Conforme diz Zygmunt Bauman, “Segurança sem liberdade equivale a escravidão; [...] a segurança sacrificada em nome da liberdade tende a ser a segurança dos outros; e a liberdade sacrificada em nome da segurança tende a ser a liberdade dos outros” (Bauman, 2003: 24).¹⁰⁵ Abuso de poder, camuflado sob princípios de segurança, a verdade é que a quarentena introduziu as personagens num estado de devastação humana, só possível de ser revertido com o esforço e a revolta para a saída daquele espaço.

¹⁰⁵ Noutra das suas obras, *Modernidade e holocausto*, o sociólogo Zygmunt Bauman (1998) explora um outro aspeto que também pode ser relacionado com o *Ensaio sobre a cegueira*, quando refere a questão da sobreposição da tecnologia ao respeito do ser humano. Como também referimos neste estudo, a situação de dependência em que se encontram todos os cegos do grupo fá-los desvalorizar por completo as tecnologias, que deixaram de funcionar na cidade, e ir construindo, mesmo com alguma dificuldade, laços que os unam entre si e que, com a união, os ajudem a ultrapassar a situação de debilidade em que se encontram. Diz Bauman, num texto em anexo à referida obra: “Disseram-nos e acabamos por acreditar que emancipação e liberdade significam o direito de reduzir o Outro, junto com o resto do mundo, a um objeto cuja utilidade começa e termina com a sua capacidade de nos dar satisfação. De modo mais completo que qualquer outra forma de organização social, a sociedade que se rende à regra irrestrita e não mais desafiada da tecnologia, apagou a face humana do Outro e levou assim a adiaforização da sociabilidade humana a uma profundidade ainda insondada”. (Bauman, 1998: 250-251).

A epígrafe deste romance de Saramago sobre a cegueira humana, “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”, contém em si o sentido que o autor pretende avivar em cada um dos seus leitores, habitantes deste mundo pós-moderno, globalizado e carente de humanidade, tal como o é o espaço em que se movimentam os cegos durante a epidemia. Não podemos deixar de notar que o *Ensaio sobre a cegueira* parece assumir uma aparente estrutura circular, em que, partindo de uma cidade “normal”, se entra numa dimensão caótica, para terminar com a perspectiva de retomar a cidade inicial tal como era, sem que, aparentemente, o estágio da cegueira tenha servido para algo. De facto, o médico, mesmo no final do romance, refere o que se passará “logo que a vida estiver normalizada” (ES: 310), deixando a ideia de que tudo assumirá, num futuro próximo, o ritmo de vida anterior à cegueira, valorizando de novo a tecnologia (a vida normalizada significa, para ele, voltar a ter energia elétrica, água e esgotos), o individualismo (cada personagem seguirá o seu percurso próprio) e esquecendo a consciencialização construída durante a experiência do mal branco. É, contudo, diversa a visão que temos do “ensaio” apresentado pelo autor, como, aliás, procuramos sustentar. Não desvalorizando o comodismo que, após as provações e o caos, o retorno ao espaço aparentemente organizado faz sentir às personagens, entendemos que o autor tem precisamente o objetivo de fazer notar que as experiências vividas constituem aprendizagens importantes que não podem, de forma alguma, ser olvidadas. Conforme refere Ana Paula Arnaut (2008),

Não poderemos afirmar, com isto, o carácter inteiramente pessimista que, de quando em quando, tem sido atribuído ao autor. Pelo contrário, apesar de tudo (na produção romanesca de ambos os ciclos literários), é sempre possível vislumbrar uma nota de esperança na redenção do Homem e da Humanidade. Não por acaso há sempre personagens dispostas a ousar lutar e a tentar olhar e ver as realidades circundantes; não por acaso, pois, as personagens de *Ensaio sobre a cegueira* começam a recuperar a visão (a física, esperando-se, eventualmente, que, a seguir, recuperem da outra.

(Arnaud, 2008: 48)

O espaço neste romance, nas diferentes aceções com que foi encarado na nossa análise, prova essa nota de otimismo do autor, na vontade de que a sociedade

humana recupere da cegueira e se organize num espaço de maior respeito pelo outro, vendo (sobretudo, reparando) o que lhe é prioritário.

2. Levantado do chão

Para além das razões já invocadas, no início do capítulo, como justificativas da seleção deste romance no contexto da exploração do espaço de violência em Saramago, vamos recuperar alguma reflexão quanto à nova postura de Saramago iniciada com esta sua obra. De facto, *Levantado do chão* marca o início de uma fase diferenciada na produção literária de Saramago. Esta é, também, a posição de Horácio Costa (1997), que considera toda a produção literária anterior como fazendo parte de um período que denomina de formativo, após o qual o escritor encontra aquele que será o estilo que virá a marcar a sua vasta produção romanesca posterior. Efetivamente, *Levantado do chão* é o primeiro romance de Saramago que lhe confere prestígio junto do grande público e o primeiro também a merecer a atenção valorativa da crítica aquando do seu lançamento. Entre a produção literária anterior, durante a qual “o escritor se dedicou a explorar os mais diversos terrenos da expressão literária” (Costa, 1997: 17), e o estilo próprio que o virá consagrar como romancista surgido com *Levantado do chão*, existe um marco bastante nítido que os separa. E se é facto que a sua produção literária do período “formativo” (Costa, 1997) conta também com um romance, o seu primeiro, *Terra do pecado*¹⁰⁶, nem o nível da escrita nem a aceitação por parte dos leitores se podem comparar com o sucesso de *Levantado do chão*. Parece que o autor vagueou ou hesitou entre diferentes estilos antes de se decidir pela melhor forma de cativar o leitor e de lhe passar a sua mensagem. A poesia e as crónicas do período inicial, a par do primeiro romance, constituem bons exemplos de escrita,

¹⁰⁶ Este primeiro romance do autor foi editado em 1947, tinha Saramago vinte e cinco anos. Na linha do pensamento de Horácio Costa sobre o período formativo, parece ser o próprio Saramago a separar este romance dos restantes, pois o votou sempre a algum ostracismo: não o voltou a reimprimir e sempre se lhe referiu de forma tangencial, o que pode significar que o autor não lhe reconhece a qualidade que virá a certificar os seus trabalhos posteriores.

Deixamos aqui uma referência que se configura apropriada ao nosso estudo. Na defesa que temos mantido sobre a importância do espaço para o autor, porventura mais relevante do que outras categorias, será de realçar o título final do seu primeiro romance que, tal como *Levantado do chão*, contém um elemento que aponta para o universo do espaço: “terra”.

que possibilitam a Saramago o desvendar de uma faceta biográfica, muito relevante ao nível pessoal e político, e a abordagem de temas diversificados, alguns que servirão de base para os seus romances futuros, mas não foram suficientes para revelar a qualidade que viria a surgir com *Levantado do chão* e toda a escrita subsequente.

De facto, o escritor premido pela necessidade de expressar-se através da linguagem do romance desde tenra idade parece ter diminuído em favor do escritor que, mesmo sem se referir explicitamente à noção de crise na sua obra, de um modo ou de outro a atravessa antes de encontrar o que considera ser a sua forma mais adequada de expressão através da escrita da prosa de ficção. Ao romancista nato, ao «autor totalizador», seguiu o ficcionista que discute não apenas o estatuto do género literário que termina por abraçar como também a si mesmo enquanto autor.

(Costa, 1997: 12)

É *Levantado do chão* a “sua primeira obra de inegável sucesso de público e crítica” (Costa, 1997: 17) e isso explica também que a maior parte dos estudos levados a cabo sobre a obra de Saramago incidam sobre este romance e toda a produção literária que se lhe seguiu, sendo residuais os trabalhos de crítica, reflexão ou comentário sobre o período anterior. De Teresa Cristina Cerdeira da Silva, por exemplo, foi editado, em 1989, *José Saramago, entre a História e a Ficção: uma Saga de Portugueses*, um trabalho que se debruça, precisamente, sobre a produção literária do autor até então conhecida, tendo como ponto de partida o romance que aqui vamos analisar. Não cabe neste estudo o escalpelizar aprofundado daquilo que diferencia, na ótica de Horácio Costa, o período formativo do período de maior maturidade do autor. Mas importa referir que a maturidade que o romance saramaguiano começa a atingir com *Levantado do chão* se faz sentir no próprio tratamento que é dado ao espaço e, conseqüentemente, essa é mais uma razão para que o analisemos, de seguida, de forma mais incisiva.

2.1. O grande espaço do latifúndio

Nem todos os títulos dos romances de Saramago transmitem, como este *Levantado do Chão*, uma imagem cinematográfica dinâmica. Títulos como *O*

Homem Duplicado, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* ou *Ensaio sobre a Cegueira*, entre muitos outros, são essencialmente estáticos. Outros, como *Viagem do Elefante*, remetendo para algum movimento, estão longe do pulsar que, mesmo não enveredando pelos sentido conotativos que sabemos conter, este *Levantado do Chão* deixa adivinhar. Cada leitor criará uma imagem mental única a partir do título, mas é possível idealizar, a partir deste, que, em comum, nela estará representada uma figura humana em condições físicas e psicológicas desfavoráveis e um espaço, um chão, do qual a figura humana se ergue.

O espaço está contido no título deste romance. Não fosse dar-se o caso de esse facto não ser perfeitamente apreendido pelo leitor, o autor faz questão de o revelar, na contracapa da edição, quando diz que foi sua intenção poder dizer desta sua obra: "Isto é o Alentejo" – esse chão de que se levantam os homens como uma bandeira, um sinal, "um sonho" (LC: contracapa).

Não será, pois, por acaso, que o primeiro capítulo da obra assenta numa metalinguagem que pretende explicitar, em jeito de reflexão, o que é a paisagem, omnipresente desde que o homem a pode observar: "O que mais há na terra, é paisagem" (LC: 11). Paisagem é, na descrição do autor, um espaço povoado de cores e cheiros, mas também, de pessoas. Só que, ao invés da nota positiva que se poderia recolher desta dimensão de espaço que o leitor há de reconhecer como sendo alentejano, o autor quebra a nota idílica e, em tom realista, dá conta das condições climatéricas adversas de que é alvo aquela paisagem - "dias tão duros como o frio deles, outros em que se não sabe de ar para tanto calor" (LC: 11) -, descreve o cheiro putrefacto de um animal em decomposição, ou ainda, como que em prolepse a preparar sofrimentos humanos adiante descritos, fala do sofrimento do trigo e do sobreiro, precocemente morto ou pelado, respetivamente, ambos, tal como os homens, depositados naquele espaço de latifúndio para fazer, ou desfazer, as suas vidas.

O primeiro capítulo do romance é, poder-se-á dizer, uma espécie de prólogo, que anuncia algo associado àquele espaço alentejano, mas algo que irá "ser contado doutra maneira" (LC: 14) - expressão que conclui o último parágrafo do capítulo e que, no contexto, pretende reinterpretar a expressão bíblica citada "crescei e

multiplicai-vos" aplicada ao espaço do latifúndio, palco do ceifar de vidas, qual trigo cortado em plena vitalidade. Este capítulo, de teor descritivo, reveste-se ainda de extrema pertinência como alerta para o leitor, que deverá centrar a sua atenção em torno de dois eixos fundamentais: o espaço e as personagens, o mesmo será dizer, o latifúndio e o homem.

Moles e Rohmer (1998) dedicam uma parte da sua obra *Psychologie de l'espace* à análise da proxémica, ou seja, à interação dos indivíduos com o espaço, referindo uma situação que consideramos relacionável com o espaço do Alentejo e a posição que o homem nele ocupa:

*Situons l'homme debout dans l'étendue illimitée: il perçoit cette étendue, il se situe dans celle-ci. Mais, en même temps, l'homme valorise les divers points de l'étendue par une pondération de l'ensemble des événements ou des stimuli en fonction de la distance à laquelle il les situe. L'espace n'est ni isotrope, ni neutre, il est un champ de valeurs, transposition de l'imaginaire dans le réel plus que du réel dans l'imaginaire.*¹⁰⁷

(Moles & Rohmer; 1998: 53)

Pelo facto de o espaço não ser isotrópico, ele vai projetar os valores do imaginário individual ou coletivo do homem. Há, assim, pelo menos, duas visões do espaço do latifúndio que nos importam, consoante o agente que processa o olhar (estamos a excluir, intencionalmente, a visão comprometida do narrador sobre o mesmo): uma é a do latifundiário, que interage positivamente com o espaço, porque ele é sinal da sua grandeza, poder e riqueza; outra é a do trabalhador, que não consegue abstrair-se da sua relação de sofrimento continuamente experimentada naquele espaço, pelo que com ele tem uma interação quase sempre negativa.

Mas o papel do narrador (e do autor – já foi suficientemente explicada a difícil separação destas categorias em Saramago) e o seu comprometimento com a realidade dos trabalhadores não podem ser descurados. Num trabalho de análise

¹⁰⁷ Tradução livre do autor: "Situemos o homem de pé na planície ilimitada: ele percebe essa planície, está nela. Mas, ao mesmo tempo, o homem valoriza os vários pontos da planície por uma ponderação do conjunto dos acontecimentos ou dos estímulos em função da distância à qual os situa. O espaço não é nem isotrópico, nem neutro, é um campo de valores, transposição do imaginário para o real, mais do que do real para o imaginário". (Moles & Rohmer; 1998: 53)

a três romances de Saramago, entre os quais *Levantado do chão*, Teresa Cristina Cerdeira da Silva dá conta da forma como o autor reescreve a história, sendo outra a sua preocupação que a de relatar apenas o que efetivamente aconteceu. Assim o confirma também o mesmo Saramago, pela voz do narrador, quando, no final do primeiro capítulo, diz ser sua intenção contar de outra forma a história dos camponeses alentejanos, desconstruindo a ideologia do poder instituído e afirmando a voz deles e a respetiva força. Tal como vimos ter acontecido com os trabalhadores da construção do convento de Mafra, em *Memorial do convento*, também aqui há que escrever a história ainda não escrita destes trabalhadores do latifúndio alentejano.

A propósito do espaço em *Levantado do chão*, pode ler-se:

‘Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades’. Mudou-se também o projeto do homem. ‘Cumriu-se o mar’, falta cumprir-se a terra. Os marinheiros garantiram para Portugal um passado glorioso que ofuscou por séculos a degradação do presente, saudosista e messiânico, vivendo de espetáculos da glória de ontem e da utopia do milagre futuro. Na descoberta de que o hoje era simplesmente escamoteado por essas duas falsas sombras desfigurantes, está toda a aventura do livro. Acordar para o presente foi, enfim, acordar para a terra, para esse ‘mar interior’ do latifúndio onde os homens sofrem e lutam sem os padrões do passado, sem o nevoeiro luminoso do eterno porvir. O movimento novo faz-se do mar para a terra [...]. Em *Levantado do chão* essa terra conquistada o seu contorno no tempo, faz-se digna de história, terreno dos sonhos dos homens.

(Silva, 1989: 194)

O espaço físico do Alentejo surge, desta forma, como um macroespaço que vai servir de cenário para a elevação do homem da terra, daquele que trabalha a seara, que vive miseravelmente e é explorado ao longo de toda a sua vida, como o foram já as gerações que o antecederam. Num confronto latente com o outro (o dono do latifúndio), este trabalhador, homem anónimo no sentido em que representa todos os que naqueles campos trabalham, mas que Saramago faz questão de nomear ao dar a conhecer a sua família,¹⁰⁸ vai afirmar-se com toda a

¹⁰⁸ A questão de nomear o cidadão anónimo que constrói a história constitui uma linha de força no pensamento de Saramago. É possível estabelecer um paralelo entre *Memorial do convento* e *Levantado do chão*, na medida em que as personagens de ambos os romances podem ser, genericamente, agrupadas em dois polos opostos, dados os interesses divergentes que as movem (rei versus povo, em *Memorial do convento* / patrões versus trabalhadores, em *Levantado do chão*). Em *Memorial do convento*, Saramago vai dar voz àqueles que, anonimamente, participam nas obras de construção do convento de Mafra, monumento cuja construção é vulgarmente

sua força interior e telúrica, procurando reverter a situação em que vive e abrir caminho a um futuro em que os vindouros venham a ser poupados à exploração e ao sofrimento.

Estamos em condições de poder afirmar que Saramago confere, neste romance, uma atenção especial ao espaço. À medida que vamos avançando ao longo de *Levantado do chão*, o espaço físico do latifúndio vai-se esvanecendo, ganhando, progressivamente, contornos humanos. As descrições já não servem apenas para a consolidação de um espaço que se assume palco da movimentação de personagens, mas começam a servir também, simultaneamente, para que esse espaço se transfigure metaforicamente em personagem do mesmo espaço, incorporando em si as personagens. O latifúndio é mais que terra, é uma força quase humana que se sobrepõe aos trabalhadores e os obriga.

O latifúndio ordena a capatazes e feitores que sejam firmes, a linguagem é guerreira, Nem um passo atrás, a guarda imperial morre mas não se rende, era o que faltava morrerem estes, mas andam por aqui ressonâncias de clarins, se não são apenas nostalgias de batalhas que agora mesmo se perderam. Começam a abrir-se os casulos desta guarda, vêm os cabos e os sargentos à janela do posto para ver como estão os ares, e em lugares oleiam-se as espingardas e dá-se ração dobrada aos cavalos pelo orçamento extraordinário.

(LC: 139)

O latifúndio é, assim, uma personagem humanizada, juntamente com as outras personagens em cena. Poderíamos questionar-nos acerca do tipo de personagem com que é conotado, mas sabemos que, intencionalmente, o autor o vai aproximar das figuras que exercem sobre os trabalhadores o mesmo tipo de agressividade que o espaço físico exerce.

Este macroespaço do Alentejo é, contudo, segundo o propósito deste nosso estudo, mais do que um espaço físico em que se movem as personagens. O autor

atribuída ao rei D. João V. Ora, não tendo este rei tido qualquer intervenção física na dita construção, o autor vai homenagear todos aqueles que, trabalhadores e pobres, contribuíram com a força do seu braço para a tornar possível. No entanto, em *Levantado do chão*, com a nomeação dos Mau-Tempo, o narrador não pretende homenagear apenas aquela família, mas todas as que cumpriram os desígnios a que foram destinadas: “Quem diz Mau-Tempo diz outro nome qualquer” (LC: 75). Esses desígnios eram conhecidos. Logo no início do romance, o narrador assume a voz do latifúndio e, usando uma linguagem próxima do texto bíblico, afirma, sobre aquele espaço: “esta é a minha terra, tomai-a, povoai-a para meu serviço e vosso pro!” (LC: 13).

descreve-nos o espaço físico, mas a ele estão associados sinais de violência que vão criar no leitor a adesão a uma causa, que é a pretendida pelo autor. Tal como afirma Beatriz Berrini (1999), na sua obra *Ler Saramago*, é importante atender às intenções que estão por detrás da descrição do espaço.

[...] refletir sobre a questão do espaço na ficção. Nos romances, não se constitui somente numa determinada realidade geográfica, com suas peculiaridades, por vezes minuciosamente descritas, outras mais sugeridas que expressas, com maior ou menos rigor. A tal espaço incorpora-se o ambiente social e intelectual, no qual os protagonistas se movem e atuam, assim caracterizando uma época, maneiras de sentir e pensar, e de agir [...]. Em *Levantado do chão* o espaço é o Alentejo. Vemo-lo e vemo-nos nele, a viver a saga dos camponeses.

(Berrini, 1999: 79)

Também Maria Alzira Seixo (1986) enfatiza a dimensão do espaço no romance português contemporâneo, afirmando que “Homem ou sociedade, psicologismo ou circunstância epocal, interior anímico ou exterior mundano, o lugar é o centro motor do universo romanesco” (Seixo, 1986: 71). Referindo-se concretamente a *Levantado do chão*, a mesma autora mostra o macroespaço do Alentejo como um mar seco, espaço de carências, privações e torturas, transfigurando, dessa forma, a dimensão física do espaço numa dimensão psicológica marcada pela violência presente na negatividade que é transmitida por carências, por privações (aqui num domínio psicológico) e torturas (no domínio físico e psicológico). É o próprio Saramago que, indiretamente, também nos dá conta dessa mesma violência contida nas histórias que lhe contaram e que estiveram na génese do que viria a ser este seu romance, o qual, num estilo de escrita peculiar, ele vai pretender deixar registado:

Eu tinha uma história para contar, a história dessa gente, de três gerações de uma família de camponeses do Alentejo, com tudo: a fome, o desemprego, o latifúndio, a polícia, a igreja, tudo. Mas faltava-me uma coisa, faltava-me saber como contar isso. Então eu descobri que o como tem tanta importância como o quê. [...] O tema que eu tinha estava claríssimo, era um romance neorrealista, bastavam camponeses, fome, desemprego, luta, tudo isso. [...] Mas, não, algo dentro de mim dizia: não, não e não; enquanto você não encontrar a sua própria forma, não poderá escrever. [...] E sem perceber, sem parar para pensar, comecei a escrever como todos os meus leitores hoje sabem que eu escrevo: sem pontuação. [...] Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles.

(Reis, 1998: 22-23)

O macroespaço do Alentejo assume na obra, o que se pode considerar uma distopia, na medida em que promove a vivência de uma utopia negativa, de tal forma são enfatizadas a tensão e a violência sofridas pelas personagens que ali se movimentam. Veremos, contudo, depois de uma análise detalhada deste espaço distópico, a existência de uma utopia ligada ao mesmo espaço, depois de retirada dele toda a negatividade que o envolve.

O macroespaço do Alentejo surge reiteradamente descrito. Mas, à medida que se avança no romance, a descrição torna-se, paulatinamente, mais metafórica e simbólica, impregnada de uma expressividade tão sentida que leva o leitor a vivenciar interiormente a paisagem e o que a ela se encontra associado:

O latifúndio é um mar interior. Tem seus cardumes de peixe miúdo e comestível, suas barracudas e piranhas de má sorte, seus animais pelágicos, leviatãs ou mantas gelatinosas, uma bicheza cega que arrasta a barriga no lodo e morre sobre ele, e também grandes anéis serpentinos de estrangulação. É mediterrâneo mar, mas tem marés e ressacas, correntes macias que levam tempo a dar a volta inteira, e às vezes rápidos surtos que sacodem a superfície, são rajadas de vento que vem de fora ou desaguamentos de inesperados fluxos, enquanto na escura profundidade se enrolam lentamente as vagas, arrastando a turvidão da nutriente vaga, há quanto tempo isso dura.

(LC: 319)

Na caracterização do latifúndio, que o autor vai construindo com várias referências, evidencia-se a dureza de um sol escaldante e, no excerto atrás citado, metaforicamente, ele é comparado a um mar interior. Se procurarmos alguma simbologia nesta relação latifúndio-mar, temos que, para além da noção de grandeza, de um espaço quase infinito, tanto ao mar como ao latifúndio estão associadas dicotomias de vida e morte: o mar produz vida e alimento, do mesmo modo que o latifúndio também produz o pão, mas ambos podem ser, igualmente, associados à morte. Se, no mar, essa morte está presente no imaginário do homem português, por tanta tormenta e tanto dano ali passados, como refere Camões, sendo as suas águas tão salgadas à custa do sal das lágrimas derramadas pelos portugueses, como refere Pessoa, também o latifúndio é tido como cenário de morte daqueles que ousam “agitar as águas”, ou seja, daqueles que arriscam levantar a voz contra as injustiças sociais ali praticadas. Daí que, na expressão usada pelo autor, “mar interior”, o adjetivo possa ser também

interpretado com um duplo sentido e, simbolicamente, represente o mundo interior de cada camponês alentejano sedento de justiça social: “[...] se esta água agitarmos, toda a outra em redor se move, às vezes de tão longe que os olhos o negam, por isso chamaríamos enganadamente pântano a esse mar, e que o fosse, muito enganado vive quem de aparências se fia, sejam elas de morte” (LC: 319).

Estas duas passagens caracterizadoras do espaço são de grande relevância, porquanto, através da metáfora do mar, dos peixes e das águas revoltas, se pode conhecer o Alentejo, o homem e o ambiente: o peixe miúdo, comestível, em cardumes, representa os milhares de trabalhadores da planície alentejana que são “comidos”, isto é, explorados por outros “peixes”; mas sobretudo ressalta destas passagens um ambiente social desfavorável, uma vez que há ondas que turvam as águas – uma alusão clara à situação de revolta dos trabalhadores que agita a paz social pretendida pelos patrões: são evidentes sinais de violência associados ao espaço.

De facto, e não obstante tentarmos focalizar a nossa análise em torno do espaço e da simbologia do mesmo, num percurso ascendente que parte da negatividade para sugerir utopicamente um outro espaço renovado - sendo esse, pois, do nosso ponto de vista, um dos propósitos de Saramago, como temos afirmado e, assim o julgamos também, confirmado -, não podemos ficar alheios ao contexto histórico retratado na obra, o qual o autor vivenciou.

Abrangendo um tempo histórico que remonta aos princípios do século XX e se estende até depois da Revolução de Abril de 1974, *Levantado do chão*, editado já em plena democracia, em 1980, constitui-se como um importante documento, ainda que ficcionado, para dar a conhecer o contexto social e político que conduziu à queda da ditadura salazarista. Apresentamos, de seguida, uma brevíssima síntese, que pretende contextualizar o assunto tratado em *Levantado do chão*.

O Alentejo era a zona de Portugal continental que mais sofria o peso da exploração no setor primário. Ao contrário do resto do país onde predominam as

pequenas parcelas de terreno, ali a propriedade é de grande dimensão. Centenas de hectares são propriedade de uma só pessoa e, por isso, ranchos de trabalhadores são contratados para a realização dos trabalhos agrícolas. Desses trabalhos, o mais duro é, porventura, o da seara, sobretudo na altura da ceifa, uma tarefa realizada de sol a sol, debaixo de temperaturas elevadíssimas, numa posição anatómica muito difícil de suportar. Patrões, por intermédio dos capatazes, obrigam a um trabalho de perfeita escravatura, exercendo sobre os trabalhadores todo o tipo de violência psicológica e, não raras vezes, física. O pagamento pelo trabalho é reduzidíssimo, o que determina uma vida inteira de pobreza extrema. Tudo isto leva à revolta dos mais destemidos, ainda que o descontentamento seja generalizado.

O Alentejo é conotado, no período salazarista, com a esquerda revolucionária e o comunismo, o que explica todas as manobras de repressão que as forças do poder instituído exercem sobre os trabalhadores revoltosos. O símbolo dessas forças é a Guarda Nacional Republicana, força militar que opera nas sedes de concelho e facilmente conhece, por esquemas de denúncia montados, tudo o que os trabalhadores programam levar a cabo no sentido de afirmar o seu descontentamento. É este o cenário real - o espaço, nas diferentes aceções em que o podemos interpretar, conforme ficou definido na introdução deste trabalho, à luz da teoria literária - em que decorre a ficção do romance *Levantado do chão*.

2.2. Microespaços

Não é nossa intenção comentar o romance em questão ao longo dos diferentes capítulos que o constituem, mas parece útil mostrar de que forma, no segundo capítulo (que é o primeiro de efetiva ação, se atendermos à sugestão de prólogo por nós apontada para o primeiro), no mesmo espaço amplo do Alentejo, espaço esse identificado com precisão como o caminho que liga o Lavre a São Cristóvão, surgem as primeiras personagens, uma masculina e outra feminina, ambas só tardiamente nomeadas. São o homem e a mulher (um homem e uma mulher iguais a tantos outros naquele espaço imenso), que acompanham uma carroça

sobre a qual se empilham os poucos haveres do casal Mau-Tempo, assim é o apelido do homem, que muda de casa, com a mulher e filho, em busca de uma vida melhor. A viagem dos Mau-Tempo, atribulada por via da trovoada que sobre eles se abateu, inesperado mau-tempo num espaço inóspito em início de noite, é o *incipit* de um drama representado num palco que é o latifúndio, espaço de vida e de morte, paradoxalmente amplo e constrangedor, onde as dificuldades da vida, o amor e o ódio, a submissão e a revolta vão coabitar.

Levantado do chão inicia-se com a caracterização de um macroespaço aberto, conforme vimos, mas a chegada dos Mau-Tempo a São Cristóvão permite ao leitor conhecer alguns microespaços de extrema importância na linha de análise espacial que aqui pretendemos. Trata-se da taberna, o primeiro deles, que referiremos mais sumariamente, e da casa que o casal e a criança vão habitar, o segundo, que nos merece maior atenção.

A taberna é um espaço masculino, frequentada apenas por homens, onde estes operam uma espécie de catarse, bebendo e convivendo, para aquecer nas noites duras de inverno e para esquecer as agruras da vida. Domingos Mau-Tempo entra na taberna antes mesmo de ir procurar a sua nova casa na terra onde acaba de chegar e, num gesto de sociabilidade que aquele espaço também propicia, paga “um copo a todos”, uma rodada, na linguagem dos trabalhadores, espécie de ritual dionisíaco que “inicia” a nova vida do sapateiro Domingos naquele novo lugar (LC: 21). A taberna é um espaço reservado à masculinidade: ali não há lugar à entrada de mulheres. Por isso, a mulher de Domingos Mau-Tempo fica no exterior com a criança; mas, cansada da dura viagem, acaba por se chegar à porta e, indiretamente, chama o marido, alegando que “o menino está inquieto e as coisas tudo molhado, tem que se descarregar” (LC: 21). É então que aquele espaço físico se converte em espaço psicológico, pois Domingos sente-se humilhado ao receber ordens da mulher num espaço social público: “não gostou de ser chamado pela mulher à frente de homens, o que é que vão pensar, e enquanto atravessa o largo vai ralhando.” (LC: 21) – gesto de assunção da virilidade, próprio naqueles tempos e naquele espaço.

A taberna não volta a ser explicitamente descrita como espaço na obra, mas surge indiretamente associada ao ato de beber álcool, o que acontece frequentemente, sobretudo associado a Domingos e à sua degradação psicológica: em Ciborro, recomeça a beber (parece “excomungado” (LC: 43), maltrata mulher e filhos.¹⁰⁹

Quanto à casa que o casal vai habitar, ela surge, depois, descrita num breve parágrafo. Não o tendo Saramago referido em *As pequenas memórias* (como o fez para outros romances), não temos dúvidas ao verificar nesta descrição da casa aquilo que são as memórias do escritor sobre a casa dos seus avós na Azinhaga, que atrás foi já referida:

Com a grande chave, Domingos Mau-Tempo abriu a porta. Para entrar, tiveram de curvar-se, isto não é nenhum palácio de portões altos. A casa não tinha janela. À esquerda era a chaminé, de lareira rente ao chão. Domingos Mau-Tempo petiscou lume, soprou um punhado de palha e pôs-se a girar o fugaz archote para que a mulher visse a nova habitação. Havia lenha ao canto da chaminé. Isso bastava. Em poucos minutos a mulher deitou o filho a um canto, juntou gravetos e achas, e o lume estalou, abriu-se sobre a parede de cal. A casa então ficou habitada.

(LC: 22)

A descrição deste espaço não é extensa, mas é de crucial importância no contexto do macroespaço onde se desenvolve a maior parte da ação do romance. Lembramos José Joaquín Parra Bañón (2003) e o seu estudo sobre o pensamento arquitetónico em Saramago, já várias vezes citado. Ainda que este autor não tenha dedicado nenhum capítulo do seu livro à casa de *Levantado do chão*, como o fez para a maior parte das obras até então editadas de Saramago, as considerações que teceu sobre a casa em geral são aplicáveis a este romance ou são importantes como pretexto para uma reflexão sobre o espaço. Assim, para além do já mencionado anteriormente sobre a casa como espaço de intimidade, de aconchego, de segurança, de união, centremo-nos agora na reflexão em torno

¹⁰⁹ O consumo do álcool, particularmente de vinho, faz parte da cultura portuguesa. *Levantado do chão* evidencia esse consumo excessivo e as respetivas consequências, não deixando de mostrar como o próprio padre Agamedes também tem a sua “tenda” onde vende vinho e procura uma aproximação aos trabalhadores, mesmo que fingida, pois sabemos que não se liga a eles - habitualmente bebe com os latifundiários nas suas casas. Saramago aproveita essa tenda do padre Agamedes essencialmente para o caracterizar negativamente, mais que para explorar a questão do alcoolismo quase generalizado entre as gentes do mundo rural.

da porta e da janela, elementos que a descrição de Saramago refere sobre a casa de Domingos Mau-Tempo e que merecem a nossa reflexão, de acordo com Bañón.

A porta sempre foi objeto de uma particular atenção de Saramago: “Uma porta é, ao mesmo tempo, uma abertura e aquilo que a fecha. Nos romances e na vida, pessoas e personagens gastam algum do seu tempo a entrar e a sair de casas ou de outros lugares. É um ato banal, pensa-se, um movimento que não costuma merecer reparo ou registo particular” (MPC: 205). Se é indiferente ao olhar comum, não é indiferente ao autor, que sempre refletiu sobre a função da porta e a sua representatividade nos mais diversos contextos – na casa, nas repartições, mesmo imaginando a porta do céu e do inferno. A porta é uma parte imprescindível da casa, é o ponto de transição entre o espaço exterior e o interior, linha de fronteira entre dois mundos.

*La porte, paroi mobile qui change la topologie de l'accessible et de l'inaccessible, qui modifie d'un instant à l'autre l'idée de dedans et de dehors, [...] est un système dépendant du temps. [...] elle introduit une nouvelle dimension de l'espace, elle propose nécessairement l'expérience d'un espace-temps.*¹¹⁰

(Moles & Rohmer, 1998: 62)

Conforme os autores citados, a noção de porta como “parede” móvel é inerente à ideia de apropriação do espaço, para que o homem não se sinta “*perdu dans une étendue illimitée*” (Moles & Rohmer, 1998: 62).¹¹¹

A porta, ou se abre de par em par quando há uma relação de confiança com quem pretende entrar na casa, ou dela se abre uma greta ou se espreita pela fechadura se houver alguma desconfiança. A porta diz muito sobre a casa e sobre quem nela habita. Pode ser precisamente este o interesse da descrição da porta da futura habitação dos Mau-Tempo, que Saramago faz sucintamente, mas a que

¹¹⁰ Tradução livre do autor: “A porta, parede móvel que muda a topologia do acessível e do inacessível, que modifica, de um instante para outro, a ideia de dentro e de fora, [...] é um sistema que depende do tempo. [...] Ela introduz uma nova dimensão do espaço, propõe necessariamente a experiência de um espaço-tempo”. (Moles & Rohmer, 1998: 62)

¹¹¹ Tradução livre do autor: “perdido numa planície ilimitada”. (Moles & Rohmer, 1998: 62)

acrescenta comentários elucidativos. A chave é grande, mas a porta é pequena, tão pequena que tiveram os membros do casal de curvar-se ao entrar. Um e outro pormenor apontam para uma habitação pobre, de extrema modéstia. Caso dúvidas houvesse sobre o tipo de habitação, o narrador faz questão de o esclarecer, bastando, para isso, o seu relato cinematográfico sobre a abertura da porta e a entrada. Entraram na casa e “então a casa ficou habitada” (LC: 22). E nesse processo de entrar ou de sair, explica Bañón, tem-se em conta a perspetiva do narrador, a sua posição estratégica. Deduzimos que o narrador está no exterior a narrar a situação, mas que depois entra com o casal Mau-Tempo e o filho.

É então que a habitação no seu interior nos é descrita. “*L’homme ne conquiert l’espace qu’en le divisant, en l’organisant et en le ramenant à lui-même, en matérialisant ses subdivisions*” (Moles & Rohmer, 1998: 62).¹¹² Em frases muito curtas, o narrador começa por salientar o facto de não haver janela. Ora, essa ausência de janela prova, uma vez mais, que a casa é de extrema humildade, pois mesmo as casas pobres tinham normalmente uma janela na frontaria, sendo normal que nas traseiras houvesse um quarto dito “escuro” (sem janela, portanto). Esta casa de Domingos Mau-Tempo parece constituída por uma única divisão, uma cozinha, escura, onde apenas se pode ver a cal branca das paredes depois de ter sido aceso o lume da lareira, precisamente porque a falta da janela impede a entrada de qualquer claridade exterior. Bañón (2003) dedica parte de um capítulo do seu livro à janela da casa, intitulando-a “La ventana: *el ánimo de la casa*” (Bañón, 2003: 138).¹¹³ Reflete sobre a importância da janela como orifício para ver e para se ver – para se poder observar, através dela, do interior para o exterior e vice-versa, e para permitir a entrada de luz no interior do espaço e, assim, haver claridade e “ánimo”. Estas são as funções básicas da janela que aqui mais importam, pois a casa que a personagem Mau-Tempo vai habitar com a mulher e o filho não tem janela e, por conseguinte, o interior da casa, uma vez

¹¹² Tradução livre do autor: “O homem só conquista o espaço dividindo-o, organizando-o e trazendo-o a si, materializando as suas subdivisões”. (Moles & Rohmer, 1998: 62)

¹¹³ Tradução livre do autor: “A janela: a alma da casa”. (Bañón: 2003: 138) A palavra “ánimo” apresenta, na língua castelhana, outros sentidos interessantes, que poderiam ter sido usados na tradução: “ánimo”, “força”.

cerrada a porta, transforma-se num espaço escuro, que nem as paredes caiadas ajudavam a alegrar. O narrador não se detém com a descrição dos sentimentos que aquele espaço desperta nas personagens. Toda a sua atenção parece concentrar-se no espaço. Não obstante, deduzimos esses sentimentos, que não terão sido de entusiasmo como seria de supor face à ocupação de uma nova casa: com aquelas características, o casal Mau-Tempo não vislumbra qualquer mudança significativa operada pelo espaço físico e isso parece ter implicado negativamente o ânimo das personagens. Para quebrar aquela disforia do impacto inicial, Domingos Mau-Tempo acende o lume e substitui com ele, por assim dizer, a janela em falta. Simbolicamente, o fogo, como sabemos, tem conotações com destruição, mas é encarado positivamente como elemento regenerador – reduz a cinzas, mas das cinzas sairá nova vida; o fogo surge associado à luz, ao conhecimento e ao amor, e assim se explica que, só após o ato de Mau-Tempo com o acender da fogueira, a casa tenha ficado, finalmente, “habitada”.

Não permanecerá, porém, a família Mau-Tempo, naquela habitação, por uma vida. O espírito de Domingos é peregrino (ou a isso o obriga o seu temperamento e as circunstâncias da vida) e em breve estará mudado para novos espaços (Torre da Gadanha, primeiro, Landeira depois; mas também Monte Lavre, Cortiçadas de Monte Lavre e Ciborro). A personagem é, como atrás vimos noutro contexto, um, *homo viator*, que deambula pelo espaço e pelo tempo, em busca de uma vida melhor.

2.3. Do espaço físico ao espaço social

É no quinto capítulo do livro que se introduz um dado novo, uma referência histórica e, conseqüentemente, temporal, que vai ser relevante em termos da configuração do espaço, não que fisicamente tenha havido mudança do latifúndio alentejano para outro lugar, mas porque a chegada da república e a força política repressiva que a ela surge associada vão ensombrar o espaço inicial, já antes lugar de sofrimento e miséria, mas agora acrescentado de mais uma força

negativa de repressão, que vai determinar todo um despoletar de sentimentos de raiva e de revolta nas gentes. A referência à notícia da chegada da república ao Alentejo surge num tom de euforia "Viva a república, Viva" (LC: 33), entrecortado de imediato com um diálogo entre patrão e trabalhador sobre o valor do "jornal", ou seja, do salário - miserável, conforme ajuíza o trabalhador. Desse sentimento generalizado de exploração no latifúndio e da fome que cada vez mais alastra entre os trabalhadores nascem ecos de revolta. A guarda nacional republicana, "amorosa filha desta república" (LC: 35), como o texto refere, ironicamente, tem, então, motivos acrescidos para exercer a sua força poderosa e repressiva sobre os trabalhadores. O espaço da herdade transforma-se num verdadeiro campo de batalha, com as tropas, agindo sob o comando do tenente Contente, a deixar "os camponeses estendidos naquele chão" (LC: 35) – cenário de violência a vários níveis naquele espaço do latifúndio.

Todo o ambiente do romance é determinado, fundamentalmente, como referimos, por dois eixos que se entrecruzam: espaço e personagens. À medida que se avança na ação, vão-se conhecendo mais a fundo as personagens e toda a atmosfera se vai, paulatinamente, tornando mais densa, uma vez que a instabilidade emocional das personagens está intimamente relacionada com o espaço social que vai sendo transmitido pelo narrador. Mau-Tempo acaba por se enforcar, a mulher e os filhos ficam a viver em condições ainda mais miseráveis. O trabalho é duro e mal pago. Esta família é sinédoque daquilo que se passa no macroespaço do Alentejo, onde decorre a ação. A tradução desta simbiose entre espaço e personagens e o peso negativo que aquele exerce sobre estas pode avaliar-se nesta passagem do romance:

Não haverá mais vida que este arrastamento, bicho que ao cimo da terra compadreia com os outros bichos, os domésticos e os ariscos, os úteis e os nocivos, e ele próprio, com seus semelhantes humanos, tratado como nocivo ou útil, consoante as necessidades do latifúndio, agora te quero, agora te aborreço.

(LC: 56)

É neste espaço de negatividade, onde a fome e a canseira são uma constante e onde mesmo os dias de suposto lazer nos surgem referidos com igual carga negativa (se não trabalham para o patrão, fazem-no na sua horta, onde vão

“castigar os corpos em domingos e dias santos” (LC: 60), que vivem as personagens. Trabalham seis dias por semana em condições de elevada tensão física e psicológica, e trabalham ao domingo, suplementarmente, como única forma de conseguir equilibrar o mísero sustento de que dispõem para alimentar os corpos, enquanto não chega a morte, que o narrador compara metaforicamente a “uma grande rasoira que passa sobre o alqueire da vida e põe para fora o que está a mais” (LC: 61). Ou seja, o espaço da existência humana traduz-se numa medida de volume que se vai enchendo – como se fosse a mesma medida que é usada para medir o grão que o trabalhador produz e pelo qual é miseravelmente pago; a mesma com que o patrão enche as tulhas que lhe garantirão um farto sustento. Neste contexto, a vida humana dos trabalhadores deste espaço do latifúndio é, aos olhos dos patrões, totalmente desvalorizada, coisificada até, o que redundava numa violência psicológica latente e sempre em crescendo por parte dos trabalhadores.

O espaço de *Levantado do chão*, para além desta relação com a fome e a miséria, é também, como vimos, um espaço de repressão, que levará os homens ao chão, vergados sob o peso do trabalho ou a pancada das forças de segurança. Este clima torna-se propício ao germinar de uma vontade: a de que se unam e venham a erguer-se em sinal de revolta.

Uma das primeiras passagens do romance em que se dá conta dessa repressão surge na sequência de João Mau-Tempo ficar livre da tropa. Ser apurado para o serviço militar representa muito para um jovem naquele tempo, mais ainda para um que vive nas condições deste Mau-Tempo. Para além da assunção de homem, qual ritual iniciático a que os jovens se submetiam nus diante uns dos outros e do médico, para João Mau-Tempo a tropa representava a porta de saída daquele espaço do Alentejo para outro, Lisboa – um mundo para este jovem.¹¹⁴ A sua ligação telúrica ao Alentejo não assume qualquer relevância, uma vez que ali a vida está sempre marcada por fatores negativos, insuperáveis, *a priori*. Daí a

¹¹⁴ As memórias de Saramago, a que demos atenção neste estudo, poderiam ser aqui evocadas. O pai do escritor também vivia do duro trabalho agrícola no Ribatejo, mas, depois da tropa, ingressa na polícia e desloca-se para Lisboa, o que representava o concretizar do sonho da maioria dos jovens na época. A personagem João Mau-Tempo não terá sido criada por Saramago sem esse referencial do seu pai.

vontade de sair, para a tropa e, depois, para um emprego. Contrariada que foi a possibilidade de ir trabalhar e refazer a vida em Lisboa, pelo facto de não ter sido apurado nas “sortes”, João Mau-Tempo experimenta mais uma desilusão na sua ainda curta existência, mas, paradoxalmente, aceita-a sem resignação: ir para Lisboa poderia representar o sonho de uma vida - ser guiador de carros elétricos ou ser polícia -, mas algo mais o perturba. É ao pensar nesta última profissão que João Mau-Tempo se conforma com a revolta inicialmente experimentada pelo facto de não ter ficado apurado. Ser polícia leva-o, de imediato, a fazer uma associação mental com a realidade que ele conhece ligada às forças de segurança, no caso concreto, à guarda republicana. As cargas repressivas de que são alvo os trabalhadores do latifúndio por parte dessa guarda fazem-no imaginar a posição dicotómica em que viria a encontrar-se, caso também tivesse de exercer a força e a repressão sobre aqueles que, em geral, são pessoas iguais a si, trabalhadores e inocentes.

A nuvem negra que constitui a guarda republicana aos olhos dos trabalhadores alentejanos nunca se dissipa. Amiúde, a ela é feita referência – ela é, aliás, uma força necessária e útil na estrutura desta narrativa, como veremos -, tanto nas palavras de adultos como nas das crianças, que usam, estas últimas, de um raciocínio lógico face à realidade que lhes é dado observar:

Mas diga-me, senhora mãe, bate também a guarda nos donos do latifúndio, Credo, que esta criança não regula bem da cabeça, onde é que tal se viu, a guarda, meu filho, foi criada e sustentada para bater no povo, Como é possível, mãe, então faz-se uma guarda só para bater no povo, e que faz o povo, O povo não tem quem bata no dono do latifúndio que manda a guarda bater no povo, Mas eu acho que o povo podia pedir à guarda que batesse no dono do latifúndio, Bem digo eu, Maria, que esta criança não está em seu juízo, não a deixes andar por aí a dizer estas coisas, que ainda temos trabalhos com a guarda.”

(LC: 73)

A atitude dos pais face às observações da criança é a possível, no contexto de opressão em que se vive na época; mas subentende-se que esse fosse também o ponto de vista dos pais, pois uma força policial tem por princípios a defesa da legalidade e da justiça, valores que estes trabalhadores do povo veem continuamente desrespeitados.

As situações de violência física exercida pelas forças de segurança sobre os trabalhadores são frequentemente narradas em *Levantado do chão*. Quase no final da obra, num momento que se pode considerar de viragem, dado que espelha o clímax da revolta por parte dos trabalhadores, assiste-se ao relatar de um verdadeiro cenário de guerra, expressão máxima de violência, sendo que esta congrega, da parte dos trabalhadores, o resultado do avolumar de violência psicológica acumulado ao longo de muito tempo:

Rompem os cavalos a trote, que o espaço não dá para cavalarias mais arrebatadas, e logo ali vai ao chão um magote de gente que tenta escapar-se por entre as patas e as sabradas. Pode um homem ficar-se com este vexame, mas às vezes não quer, ou de repente cega, e então o mar levanta-se, levantam-se os braços, as mãos travam as rédeas ou trazem pedras apanhadas do chão, ou nos bolsos vieram, é o direito de quem outras armas não tem, e lá de trás voaram [...] lá vai a primeira rajada de metralhadora, e outra.

(LC: 313-314)

A ação dos trabalhadores, já manifestada em momentos anteriores a este quadro violento, na sequência da sua progressiva consciência na necessidade de intervenção, faz com que, aos poucos, o espaço físico do Alentejo se vá esvanecendo, relevando um espaço social carregado de sentimentos e forças negativas, com este propósito que acreditamos ter estado na mente do autor (já referido e que continua a ser confirmado, não só em *Levantado do chão*, como aqui estamos a verificar, mas noutras obras cronologicamente posteriores, caso do já analisado *Ensaio sobre a cegueira*): a consciencialização, ou seja, o *ver*, com o objetivo de agir e alterar o estado das coisas.

Maria Alzira Seixo dá conta do que é possível encontrar em *Levantado do chão*, de forma sintetizada, referindo que:

Levantado do Chão é, antes de mais, a epopeia dos trabalhadores alentejanos, a elucidação da reforma agrária, a narrativa dos casos, conhecidos ou não, que fizeram do Alentejo um mar seco de carências, privações, torturas, sangue e uma impossibilidade de viver

(Seixo, 1987:42)

Outros acontecimentos históricos e a forma como foram sentidos no Alentejo vão acentuar a progressiva relevância que o espaço social vai ganhando sobre o espaço físico. O excerto de Seixo (1987), que arriscamos transcrever, apesar de longo, apresenta uma síntese perfeita de toda a conjuntura interior e exterior ao latifúndio, da qual ressalta o que entendemos chamar neste estudo um espaço de violência, abarcando pessoas e situações. Essa violência poderia ter tido um final, não plenamente alcançado, de acordo com Seixo, que seria a Revolução de Abril.

O romance é, assim, a história de um fatalismo desenganado, constantemente combatido pelo apontar da esperança dificilmente feita luta: os primeiros lampejos de ilusão surgindo com a República (e as poucas letras que a João Mau-Tempo ela dá - o único que saberá ler, antes da neta Gracinda, que aprenderá do namorado), logo esmagados pela justaposição idêntica de um patronato de linhagem que a GNR tem por missão apoiar; as perplexidades da guerra - a primeira, a de Espanha, a libertação da Europa e o recrudescimento da repressão policial em função da organização de uma consciência política a cimentar-se -, as reivindicações do pós-guerra, as prisões brutais, os assassinatos, a inquietação dos anos sessenta e o advento do 25 de Abril (narrativamente marginalizado, significativo máximo de uma centralização cultural e política que deixa os escusos recantos do País no costumado abandono), o despertar final das consciências, empurrado pelo sofrimento, pela vontade e por uma informação inevitável - os jornais, a rádio - culminando no ponto máximo desta gesta que é o da ocupação das terras, a constituição das cooperativas, esse «dia levantado e principal».

(Seixo, 1987: 40)

2.4. A metaficção historiográfica

Os acontecimentos históricos e políticos e as condições de vida dos trabalhadores do latifúndio alentejano fazem de *Levantado do chão* um romance com muita afinidade com a estética do neorrealismo, ainda que tenha sido escrito fora desse período convencional. Alexandre Pinheiro Torres (1997) caracteriza o neorrealismo português como o movimento que trata as questões sociais com especial enfoque naquelas figuras da sociedade que são vítimas do sistema social e económico. Também Carlos Reis (1983), na mesma linha, considera que o neorrealismo português é um movimento multifacetado, em que é possível encontrar três características fundamentais, que são o privilégio de temas contemporâneos do autor, a valorização de uma representação dinâmica que sugira a transformação do homem e do seu futuro, e a subordinação da representação a procedimentos

de natureza dialética. Ainda que *Levantado do chão*, mais do que qualquer outro romance de Saramago, apresente característica neorrealistas (entre elas, a caracterização do espaço social, que contribui para esse retrato da sociedade), o romance rompe as fronteiras do neorrealismo quando se sente, da parte do autor, um comprometimento mais abrangente do que o que assumiram os escritores daquele período. Basta ver que o romance não foi escrito no período da ditadura, conseqüentemente, da censura à imprensa, que limitava a forma como podia ser apresentada a realidade social. Saramago pretende, à maneira brechtiana, implicar o leitor com o seu discurso: “O relato do narrador (que não se dá na primeira pessoa narrativa mas curiosamente se trata a si próprio como «o narrador», na terceira pessoa – o que implica desde logo um efeito de sobredistanciação em relação ao modo brechtiano de implicação do leitor”) Seixo: 1987:40). Assim, apresenta-lhe conhecimentos sobre um período histórico preciso e matéria de reflexão, predominantemente sobre a Revolução do 25 de Abril de 1974. A frequente incursão do narrador que comenta o próprio ato de escrever e a mistura de dados históricos com dados ficcionais é uma estratégia de metaficção historiográfica própria, não do neorrealismo, mas do pós-modernismo.¹¹⁵ Questionar o que era tomado como inquestionável em relação ao período em que decorre a ação da obra é um dos propósitos do autor e insere-se nessa visão pós-moderna da literatura.

O que faz Saramago é questionar o passado através de um jogo, por vezes irónico, mas sobretudo crítico, oferecendo ao leitor a visão da história como lugar construtivo de hipóteses e não como verdade absoluta. Dessa forma, o romance *Levantado do chão* apresenta um sentido didático, pois dialoga com a história e vai despertar nos leitores o seu sentido crítico, recuperando discursos que a

¹¹⁵ “A expressão ‘metaficção historiográfica’ (do inglês historiographic metafiction) surge com Linda Hutcheon no seu livro *A poetics of Postmodernism - history, theory, fiction* para classificar a literatura que, baseada num autoconhecimento teórico da história e da ficção como empreendimentos humanos, repensa e reconstrói as formas e conteúdos do passado” (Schmidt, 2002:51). As obras de ficção pós-modernas partem, pois, de um facto histórico para a sua ficcionalização e re-interpretação, por meio da revisão da versão oficial do acontecimento histórico e a apresentação de outras interpretações do mesmo, criando outras possibilidades de o interpretar. Steven Connor define resumidamente a metaficção historiográfica como “as obras de ficção que refletem conscientemente sobre a sua própria condição de ficção, acentuando a figura do autor e o ato de escrever” (Connor, 1992: 106).

História não regista e que, antes, seriam considerados marginais e excêntricos. Com esta nova versão literária da história, cria-se a possibilidade de questionar as versões oficiais dos acontecimentos e, em simultâneo, resgatam-se os espaços brancos do passado, que o discurso oficial ignorou, quase sempre intencionalmente. Assim, com *Levantado do chão*, não podemos dizer que se conte a história do Alentejo, apesar de o autor ter dito que pretendia poder dizer, depois de ter escrito o romance, que “Isto é o Alentejo”. O que temos é uma reconstrução estética feita a partir de dados históricos, com o complemento de dados que a história canónica não referiu, porque não investigou ou porque se esforçou por os apagar. O narrador, em *Levantado do chão*, mostra-se portador de uma consciência coletiva, desnudando a situação que pretende que seja objeto de análise, concretamente a situação de vida dos trabalhadores do latifúndio (que a história oficial não pormenoriza e frequentemente ignora) e a situação de repressão das forças do poder e dos latifundiários (igualmente ignorada no discurso oficial, por ser do interesse do poder instituído manter o estado em que tudo acontecia). Pode, então, dizer-se que a obra literária pós-moderna funciona como instrumento de intervenção social, pois nela o escritor defende a sua ideologia e a sua visão do mundo e da vida.

Toda esta breve reflexão sobre as marcas do neorrealismo e do pós-modernismo em *Levantado do chão* só se justificam aqui por aquilo de que o espaço na obra beneficiou. Seja físico, social, religioso, político ou interior, aquilo que temos visto e continuaremos a ver sobre o espaço no romance é-nos apresentado pelo autor de uma forma comprometida com a sua forma de estar e os seus ideais. Porque sabe que nunca as dificuldades e o sofrimento da vida dos trabalhadores alentejanos fez parte do discurso canónico da História de Portugal, Saramago vai ouvir relatos e histórias reais de gente viva, no espaço geográfico onde centra a ação, e vai dar-lhes voz pública - temos, dessa forma, para conhecimento de todos os leitores, uma imagem do espaço físico e humano do Alentejo e das suas gentes como não se conhecia até então. Porque o discurso oficial ignora as práticas repressivas que são exercidas sobre aqueles que ousam abalar o poder instituído, Saramago vai dar conta delas, bem como da forma abusiva como era exercida a justiça – novamente acontece um ganho ao nível do espaço social e

religioso já que, como vamos ver de seguida, o Igreja e o padre Agamedes não podem ser dissociados das outras forças do poder que exerciam sobre os trabalhadores violência física e psicológica.

Saramago fornece, pois, uma imagem do espaço do Alentejo diferente, uma cosmovisão que é a tradução da sua relação com o tempo e o espaço históricos, envolta numa reação emocional perante as questões da vida, da religião e do trabalho, em defesa dos mais desfavorecidos, mas que fizeram a história pela coragem das suas atitudes. É a imagem de um Alentejo humanizado, um mar imenso povoado de homens, verdadeiros heróis que não se encontram inscritos nas galerias oficiais, seres que viveram poucas alegrias, mas que suportaram o suor e a dor quando lho impunham até ao momento da rotura.

Crucifica-te, estende o braço para a sangria, abre as veias e diz, Este é o meu sangue, bebei, esta é a minha carne, comi, esta é a minha vida, tomai-a, com a bênção da igreja, a continência da bandeira, o desfile das tropas, a entrega das credenciais, o diploma da universidade, façam-se em mim as vossas vontades, assim na terra como nos céus.

(LC:74)

2.5. Espaço e sagrado

A formação de Saramago tem suporte numa cultura marcada pelo cristianismo, pelo que é normal que as referências à Sagrada Escritura aconteçam com alguma frequência. O autor mostra-se conhecedor do texto sagrado, mas, ao citá-lo ou ao fazer-lhe referência, usa-o com uma interpretação muitas vezes literal ou manipulada ao seu jeito, descolada do sentido original, conseguindo, desse modo, levar o leitor a pensar sobre o texto e, tal como o autor, a questionar a sua verdade, dessacralizando as ideias pré-concebidas, porque encara e interpreta a religião na sua perspetiva pessoal. É elucidativa a inversão de papéis que Saramago faz no que toca à criação do homem. Se a conceção religiosa cristã aponta Deus como criador do universo e do homem, o autor apresenta essa criação *à l'envers* – foram os homens que o criaram: “Deus do céu, como podes

tu não ver estas coisas, estes homens e estas mulheres que, tendo inventado um deus se esqueceram de lhe dar olhos, ou o fizeram de propósito, porque nenhum deus é digno do seu criador, e portanto não o deverá ver” (LC: 220-221). Abundam referências deste tipo na construção desta dimensão do sagrado na obra. Por exemplo, quando Domingos Mau-Tempo abandona a casa e desaparece, a mulher, Sara da Conceição, pega nos seus três filhos (João, Anselmo e Maria da Conceição) e vão todos para a casa de familiares, os Picanços, numa tentativa de garantir a sobrevivência – tal era o estado de miséria em que se encontravam. Mas se a miséria em Monte Lavre era enorme, não era menor na casa destes parentes, pelo que o filho mais velho, João, vai ter de começar a trabalhar. Criança que era, com dificuldade manobrava a enxada durante a jornada de trabalho, de sol a sol, na herdade da Pedra Grande, com a agravante de que passava o dia com fome. O narrador faz um relato comovente deste “menino de Deus esquecido” (LC:52):

João Mau-Tempo ganhava dois tostões, salário de homem feito quatro anos antes, mas hoje mísera paga, de tal maneira a vida encarecera. Beneficiava das boas graças do capataz, ainda parente, que fazia de conta que não reparava na pobre luta do moço contra as raízes das moitas, rijas demais para se deixarem cortar por aquela debilidade. O dia inteiro, horas e horas de enfiada, quase escondido entre o sarçal, moendo à pancada as raízes com o enxadão, mas as crianças, senhor, porque lhes dais tanta dor.

(LC: 53)

Transforma, desta forma, as suas palavras em revolta contra esse Deus, tão desumano como os donos do latifúndio, que não tem complacência face ao sofrimento daquela criança.

Nesta como noutras situações da vida dos trabalhadores, a visão que o narrador tem de Deus contraria a noção de bondade que habitualmente dele se transmite. Para o narrador, é óbvio que Deus é uma criação coletiva injusta, porquanto não tem olhos para ver o sofrimento coletivo do povo, mas, incompreensivelmente, parece estar sempre do lado dos latifundiários. No caso de João Mau-Tempo, a divindade mostra-se conivente com a sua fome:

A prova de que Deus não existe é não ter feito os homens carneiros, para comerem as ervas dos valados, ou porcos, para a bolota. E se mesmo assim erva e bolota comem, não o podem fazer em sossego, porque lá estão o guarda e a guarda, de olho fito e espingarda fácil.

(LC: 79)

A dimensão religiosa pode também ser considerada um espaço na obra. *Levantado do chão* apresenta a criação do latifúndio através de um paralelismo entre o que sucedeu com a génese do mundo. De acordo com o texto bíblico do Livro dos Génesis, do nada Deus ordena que se faça luz – “fiat lumen” (Bíblia, 1976: 17) - e é a partir desse momento que o vazio e a escuridão permitem a génese dos elementos vitais. Algo semelhante parece acontecer com o latifúndio, cuja criação obedeceu a vontades de alguns que, com poder como se fossem deuses, tomaram como suas as extensões enormes de terreno do latifúndio, para depois as povoarem de trabalhadores:

[...] latifúndio que por corcova de cima e plaino de baixo se alonga, aonde os olhos chegam. E se deste não é, doutro há de ser, que a diferença só a ambos importa, pacificado o teu e o meu: tudo em tempo devido e conveniente se registou na matriz, confrontações a norte e a sul, a nascente e a poente, como se tal houvesse sido decidido desde o início do mundo, quando tudo era paisagem, com alguns bichos grandes e poucos homens de longe em longe, e todos assustados.

(LC: 12)

Assim nasce o espaço que é palco da vida destas gerações, aqui, em sinédoque, representadas pelas três gerações dos Mau-Tempo.

[...] série familiar que, em três gerações (Domingos Mau-Tempo, o seu filho João e seus netos António e Gracinda, esta casada com a outra personagem central, António Espada), vai conquistar a terra para as capacidades do seu trabalho, vai arrancar-se à vergonha das humilhações, vai preencher a fome de uma falta total.

(Seixo, 1987: 39)

Estas gerações representam todas as que foram supliciadas desde a criação do latifúndio e que morreram perante a total indiferença dos donos das terras. Mas retomemos o plano religioso, para continuarmos a confirmar que em *Levantado*

do chão é possível fazer uma análise desta esfera religiosa, de um espaço religioso, pelas inúmeras referências ao contexto bíblico, recuperadas pelo autor com as transformações a que já fizemos referência, consoante a deslocação que lhe era favorável, ainda que sempre na mesma linha de provar que o espaço divino criado no imaginário humano não é mais do que isso – imaginação – e que o homem tem de organizar a sua vida por sua conta e risco, não podendo contar com essa suposta força superior que o auxilie.

Na sua condição de autor que escreve, em democracia, sobre um tempo já passado, Saramago pode questionar, através do narrador, o papel de Deus na vida dos homens.

A não-aceitação da herança dos códigos religiosos, respeitantes a um Deus-ideia arquetipicamente pré-existente [...] intensifica-se nos romances *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a cegueira*. Em concomitância com a descrença no poder do(s) deus(es) é possível observar a progressiva admissão da crença no poder do homem, seja ele um dos trabalhadores do latifúndio alentejano, uma das pessoas da trindade terrestre que eleva no ar o sonho quimérico de Bartolomeu de Gusmão ou uma mulher do médico que, apesar de todas as dificuldades, redime os valores humanos e humanitários

Arnaut: 2008: 196

Deus surge, assim, conforme temos referido, como uma autoridade imperfeita e autoritária, em tudo semelhante à autoridade de quem assumia o poder da nação e exercia a sua força ditatorial sobre o povo. É, pois, um Deus diferente do concebido na tradição judaico-cristã, uma vez que não é piedoso para com os mais fracos nem os liberta da agressividade do latifúndio. Vejamos, a este propósito, a cena bíblica dos quatro cavaleiros do Apocalipse, transfigurada pela visão de Saramago. Segundo Jaime Sant'Anna (2005), no seu estudo intitulado "O Sagrado em José Saramago", o uso desta cena bíblica tem o propósito de descrever os mecanismos repressivos do Estado Novo. Segundo o texto bíblico, os quatro cavaleiros aparecem montados em cavalos de cores diferentes e têm consigo objetos simbólicos representativos da salvação e das dificuldades dos homens. O primeiro deles vem montado num cavalo branco e recebe uma coroa, representando a vitória do bem sobre o mal, da vida sobre a morte; dois outros

têm uma espada e uma balança, um representando a guerra e o outro a justiça; o último chama-se Morte. Na interpretação ortodoxa da Bíblia, o primeiro cavaleiro “é Jesus, o rei vitorioso que traz a vida” (Sant’Anna, 2005: 125), só que, para Saramago, ele não tem poder para vencer o mal e, por isso, “de guerra e outras pestes se morreu muito neste e mais lugares da paisagem” (LC12 [...] “as pestes e as fomes, ano sim, ano talvez [...] vêm a dar uma derrocada de povo” (LC: 118):

Tudo isto são males, e grandes males. Diríamos, para usar a linguagem do padre Agamedes, que são os três cavaleiros do Apocalipse, cujos eram quatro, e, começando a contar, mesmo pelos dedos para quem não souber melhor, temos o primeiro que é a guerra, o segundo que é a peste, o terceiro que é a fome, e agora sempre chegou o quarto, que é o das feras da terra. Mas este é o de mais assistência e tem três rostos.

(LC: 118-119)

Esclarece o autor quem são esses três rostos: um é o rosto do latifúndio, representado pelos “Bertos”¹¹⁶; outro é o rosto da guarda republicana, que representa o Estado; o terceiro acaba por ser identificado mais tarde, como “um cavalo que rebenta as portas das casas a coice, come à mesa do latifúndio com o padre Agamedes e joga às cartas com a guarda” (LC: 119), em referência explícita à polícia política (a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, mais tarde Polícia Política e de Defesa do Estado – PIDE).

Desta forma, a esfera do religioso entrecruza-se com a esfera política, o que não surpreende, dado que sempre foi real o entendimento entre o Estado Novo e a Igreja. A referência aos cavaleiros do Apocalipse vai, indiretamente, aludir à violência perpetrada pela polícia política, que é o final de uma linha terrífica que

¹¹⁶ A crítica irônica de Saramago em relação aos proprietários do latifúndio e ao seu poder sobre o espaço e os homens é flagrante nesta passagem: “De Lamberto nasceu Dagoberto, de Dagoberto nasceu Alberto, de Alberto nasceu Floriberto, e depois veio Norberto, Berto e Sigisberto, e Adalberto e Angisberto, Gilberto, Ansberto, Contraberto, que admiração é essa terem tão parecidos nomes, é o mesmo que dizer latifúndio e dono dele, os outros batismos pouco contam, por isso o feitor não diz nomes” (LC: 195-196). Enquanto que os proprietários ostentem nomes pouco comuns que os distinguem – embora, para o autor, eles sejam apenas os donos do latifúndio -, os trabalhadores são tratados de forma anónima pelos feitores, intermediários dos latifundiários. Para os trabalhadores, pouco importa quem é o patrão, porque, mau grado ser uma pessoa diferente consoante o tempo em que estão, o seu comportamento é sempre o mesmo. Daí que o narrador ironize a situação com outro exemplo: “não são coisas que se mudem por tirar um rei e pôr um presidente, o mal está noutras monarquias.” (LC: 196)

tortura os trabalhadores do latifúndio: os Bertos, a guarda republicana e a polícia política. E desta última se sabem horrores, que o narrador adia em contar (“não sofra o relato com antecipação”) (LC: 118), mas conta quais são alguns pressupostos do seu funcionamento, referindo-se a quando Manuel Espada, em serviço militar nas ilhas dos Açores, ouve da boca de outro o que era “isso” de polícia política: “não imaginas, um tipo vai para lá, e se há um gajo qualquer de quem a gente não gosta, prende-o, leva-o para o governo civil, e se entenderes espetas-lhe um tiro na cabeça, dizes que ele queria resistir, e pronto” (LC: 118). Numa linguagem de muita simplicidade, ficam explicadas a estrutura e as práticas de funcionamento dessa instituição que, conforme o nome indica, defende o Estado, funcionando como aparelho repressor a exercer indiscriminadamente a violência, e com o avale e a conivência da Igreja, conforme veremos a seguir mais detalhadamente.

De facto, em *Levantado do chão*, o poder da Igreja, enquanto instituição, é fortemente criticado, maioritariamente através da figura caricata do padre Agamedes. Procuramos aqui ver de que forma esta figura, que, pela sua longevidade, acompanha um grande período da ação da obra, contribui também, enquanto personagem, para a caracterização do espaço social e religioso e, simbolicamente representa o poder perene da instituição religiosa. O seu discurso é emblemático no que se refere ao apelo ao sofrimento do povo (ou seja, à aceitação do trabalho duro sem reclamação ou revolta), à negação do comunismo e ao enaltecimento e valorização da guarda republicana, dos chefes militares, dos governadores e dos latifundiários, que, quando punem, é numa atitude pedagógica para o bem do povo. Conforme Jaime de Sant’Anna,

Os discursos e as práticas do padre Agamedes são caracterizados pela hipocrisia ditada pelo casuísmo pragmático, em detrimento do valor das massas populares: refletem os interesses do Latifúndio e do Estado, quando a Igreja deles se beneficiará. Todavia, salvaguarda, acima de tudo, os interesses da Igreja, imunizando-se contra quaisquer mudanças no quadro político-social em que se inserem o Latifúndio e o Estado, pois pretende estar eternamente protegida.

(Sant’Anna, 2005: 111)

Tal pode, efetivamente, ser comprovado nos seus discursos e nas suas intervenções na vida social. A primeira referência ao padre Agamedes surge aquando do apadrinhamento de João Mau-Tempo, em meados de 1905, quando era ainda um homem alto e magro. No final da obra, cerca de setenta anos depois, diz o narrador que “fez-se de alto e magro baixo e gordo” (LC: 267), o que, aliado à simbologia da sua longevidade, pode ter, como referimos, um sentido de que a instituição que representa veio a engordar, a ganhar terreno, ao longo do tempo. É sobretudo a partir da década de trinta, com a ascensão de Salazar ao poder, que a sua intervenção é mais sentida. Nos primeiros tempos da República, “tinha a igreja poucos fregueses e nem todos constantes”(LC: 30), pelo que os seus discursos não tinham o impacto que virão a ter, alguns anos depois, quando um conjunto de trabalhadores grevistas do latifúndio é preso, no seguimento de um comício em Évora. Nessa altura, o seu discurso inflama-se e deixa transparecer a teoria da Igreja sobre a relação entre sofrimento e salvação, teoria que o padre, quase sempre da mesma forma, vai repetindo ao longo dos anos, e que sustenta que a salvação e entrada num reino transcendental só acontecerá caso se aceitem de boa mente as privações que surgirem ao longo da vida terrena. É esse o teor do discurso que, inspirado no livro do Apocalipse, vai proferir: “o vosso reino não é deste mundo, padecei para ganhades o céu, quanto mais lágrimas chorades neste vale das ditas, mais perto do Senhor estareis quando tiverdes abandonado o mundo” (LC: 107-108).

O tom inicial do discurso do padre, que é de incentivo à resignação e à aceitação do sofrimento, transforma-se frequentemente em crítica e ameaça, sempre que ele, alheio e indiferente ao sofrimento dos trabalhadores (ou desconhecedor do mesmo, uma vez que a casa que frequenta é a casa dos latifundiários) sente que as revoltas podem abalar um estado social que lhe é favorável: “bem enganados estais se pensardes que Deus Nosso Senhor vos deixa livres tanto no bem como no mal, que tudo há de ser posto na balança em chegando o dia do juízo, melhor é pagar neste mundo do que estar em dívida no outro” (LC: 108). Ou podem estas revoltas constituir uma ameaça à própria divindade, que determinou o sofrimento – sofrimento que os grevistas pretendem apagar das suas vidas – como forma de expiar os pecados terrenos e vir a alcançar o paraíso.

Às manifestações dos trabalhadores vem acrescentar-se a ameaça comunista, que o padre Agamedes tem, forçosamente, de denunciar. Recentes acontecimentos ocorridos durante a Guerra Civil espanhola, em que os comunistas são derrotados, servem de pretexto para um discurso de teor laudatório da fé cristã, mas claramente de cunho político, indicando o necessário afastamento do comunismo, que diz ser a pior praga, ele que o sabe, por ser conhecedor da vida e do mundo (Saramago não pode deixar de ironizar, quando vê que o conhecimento do padre não vai muito além do que lê na Bíblia, desconhecendo por completo a realidade do mundo em que vive: “tolo é o padre Agamedes que só porque leu na bíblia cavalos julgou que de cavalos se tratava”) (LC: 120). Atendamos a esse discurso, pela importância de que se reveste para a consolidação de um espaço que flutua entre o social, o político e o religioso, e que potencia um clima de violência silenciosa, pois sabemos que alguns dos trabalhadores que assistem na missa ao discurso do padre são os mesmos que organizam clandestinamente encontros onde distribuem papéis de ideologia comunista – e todos os outros, em geral, sentem na pele as agruras da vida que levam e questionam-se, por certo, interiormente, sobre as verdades do padre Agamedes:

Certos homens que por aí andam em segredo a tirar-vos do vosso sentido, e que a graça de Deus Nosso Senhor e da Virgem Maria quis que em Espanha fossem esmagados, vade retro satanás e abrenúncio, hei de vos dizer que fujais deles como da peste, da fome e da guerra, pois são a pior praga que sobre a nossa santa terra podia cair, praga digo como os gafanhotos no Egito, e é por isso que não me cansarei de vos dizer que deveis dar atenção e obedecer aos que mais sabem da vida e do mundo.

(LC:119-120)

Todo o discurso do padre Agamedes é revelador de uma personalidade que, ou desconhece completamente a realidade em que vive e é alheio à forma de vida sofredora e miserável do povo, como já dissemos, ou, conhecendo-a, faz um discurso de defesa do *status* que o favorece para que nada o possa abalar, apresentando uma atitude maniqueísta segundo a qual de um lado está o bem e do outro o mal, sendo que o bem são os patrões que fornecem trabalho e o mal está nas atitudes de não reconhecimento desse facto por parte dos trabalhadores.

Argumenta, também, com exemplos que possam tocar os trabalhadores, como a noção de autoridade do pai sobre os filhos e as punições justas que este, por vezes, tem de lhes aplicar, mas que os ajudam a crescer:

Olhai a guarda como vosso anjo da guarda, não lhe guardeis rancor, que até o pai às vezes é obrigado a bater no filho a quem tanto quer e ama, e todos nós sabemos que mais tarde o filho dirá Foi para meu bem, só se perderam as que caíram no chão, assim, meus filhos, é a guarda, e já nem falo das outras autoridades civis e militares, o senhor presidente da câmara, o senhor administrador do concelho, o senhor comandante do regimento, o senhor governador civil, o senhor comandante da legião, e outros senhores que têm encargo de mandar, a começar por quem vos dá trabalho, sim, que seria de vós se não houvesse quem vos desse trabalho, como haveríeis de alimentar as vossas famílias.

(LC: 120)

Discurso habitual, como o narrador diz ser, não parece produzir por muito mais tempo os efeitos pretendidos, começando mesmo a ter um efeito contrário, pois os trabalhadores apercebem-se da diferença entre o que postula o padre e o seu comportamento enquanto pessoa. E o espaço religioso vai, deste modo, perdendo relevância na obra, em benefício do espaço social e político criado no seio do latifúndio.

2.6. Alentejo, o espaço da errância

Geograficamente, a área do Alentejo é de uma enorme extensão. Para a economia do romance, foi importante a sua escolha, pelas razões já apontadas ao nível da posse da terra e pela noção de amplitude, pois, como se sugere no texto, tudo é terra, tudo é paisagem (“O que mais há na terra, é paisagem” (LC: 11) – primeira frase da obra), ou seja, o espaço é como se fosse um deserto a perder de vista. Importa explorar esta noção de espaço amplo na obra, relacionando-a com a percurso de diáspora da família Mau-Tempo, a qual, como vimos, percorre um número considerável de lugares, movida pelas circunstâncias da vida. Qual judeu errante - *“l’errant est un aberrant de la société occidentale”* (Moles &

Rohmer, 1998: 66) -,¹¹⁷ mito subjacente a esta itinerância, Domingos Mau-tempo vai iniciar, mal nos é apresentado em *Levantado do chão*, um percurso peregrino singular e simbólico, que se nos afigura como mais um importante contributo para o estudo do espaço e a sua relação com a violência.

No início do romance, logo após a apresentação do espaço físico do Alentejo, surge a família Mau-Tempo, com Domingos, Sara da Conceição e o pequeno filho do casal. Vêm de algures e da viagem conhecemos as complicações decorrentes do temporal que se abateu, que molha e estraga os parques haveres do casal e transforma em lameiros os caminhos, dificultando, dessa forma, o andamento da carroça. É um verdadeiro “dilúvio de mau prenúncio” (LC: 25), frase que permite antever que a família parece não vir a ser bafejada pela sorte. Sobre a sua instalação na casa e a simbologia daquele espaço interior já nos detivemos. Mas o destino ou o temperamento de Domingos não vai manter por muito tempo o casal naquela casa que ocupam no início da obra, quando são apresentados pelo narrador. Em breve, vão mudar-se para um novo espaço, o que vai originar um comentário de Sara, de muita sensibilidade, pragmatismo e revolta: “Homem, que não temos sossego nem assento, de um lado para o outro como o judeu errante¹¹⁸, com estas crianças pequenas, é uma aflição” (LC: 29). Ora, efetivamente, as mudanças de lugar não pararam durante todo o romance e essa deambulação forçada por diferentes espaços adquire um valor simbólico, que perspetiva a busca do lugar ideal, em nosso entender, e se inscreve, dessa forma, nos princípios orientadores da tese que defendemos neste estudo.

Na plenitude do espaço do Alentejo e do latifúndio, a errância dos Mau-Tempo confere movimento àquele espaço de paisagem que inicialmente nos é apresentado.

¹¹⁷ Tradução livre do autor: “o errante é uma aberração da sociedade ocidental”. (Moles & Rohmer, 1998: 66)

¹¹⁸ A lenda do judeu errante torna-se conhecida na Europa por volta do século XVII. Conta a história de um sapateiro judeu, Ahasverus, que se diz ter recusado ajudar Cristo no momento da sua paixão e, como castigo, foi condenado à errância eterna (Rouart, 1998). Recuperada a lenda nos séculos seguintes, vemos a imagem do judeu errante ser descrita como um valho andrajoso agarrado a um cajado, que não fica mais de três dias no mesmo lugar.

Maria Lúcia Lepecki (1988) explica o sentido dos diferentes movimentos relacionados com o humano:

Movimento de pessoas que criam um *tempo*, conferindo-lhe sentido: é a história.
Movimento de discursos, comportamentos, atitudes entre pessoas: é a pedagogia.
Movimentação de olhares – do narrador, das personagens, do leitor – é a escrita em cinematográfico.

(Lepecki, 1988: 84)

Ora, todos estes movimentos estão presentes em *Levantado do chão*, mas importa aqui, sobretudo, a nossa focalização no movimento da família Mau-Tempo no espaço em questão, pelo seu contributo para a História, na perspetiva da metaficção historiográfica que se atribui ao autor.

A primeira viagem dos Mau-Tempo, já sumariamente referida, nas condições adversas em que ocorre – de noite, sob chuva -, é, segundo Maria Graciete Besse (2000), “evocadora do périplo da Sagrada Família” (Besse: 2000: 33) e, por ocorrer no início do romance e naquelas circunstâncias, introduz nele um sentido de sofrimento associado à negatividade das trevas. Acrescenta Besse:

Trata-se também de um itinerário apresentado como uma descida para o sul, em que assistimos a um adensamento progressivo do espaço transfigurado pelo “dilúvio” que sublinha a fatalidade que se abate sobre as personagens. [...]

Mas as trevas não são representadas apenas pelo dilúvio, símbolo de castigo e de morte. Com efeito, à água mortal, vem-se juntar a noite. Assim, depois da breve pausa, a família prossegue a sua viagem, enquanto a noite cai. [...] Em contraste com a escuridão, descobrimos “o olhar muito azul” do bebé, João Mau-Tempo, que será o representante da segunda geração de camponeses, aquela que começará a tomar consciência da importância da luta”.

(Besse, 2000: 33)

Reside aqui a relevância deste percurso errante da família pelos espaços. É andando de lugar em lugar que a criança dos olhos azuis se vai transformando num rapaz, forçado a trabalhar precocemente, que vai perseguir o ideal de transformar aquele espaço de sofrimento que sempre conheceu num outro que sonha ser possível configurar.

Repare-se, para recuperarmos a referência ao mito do judeu errante, que a segunda viagem da família acontece algum tempo depois da primeira, desta vez em sentido contrário, e merece o seguinte reparo do narrador: “E outra vez para o norte peregrinaram” (LC: 28). Parece uma clara falta de rumo, mostrando que os Mau-Tempo percorrem espaços de forma quase errante, sem destino, ou, mesmo existindo algum, ele não vai ser diferente fisicamente do anterior – apenas interiormente há essa utopia de encontrar um espaço de algum bem-estar. É essa noção de espaço paradisíaco que a nova viagem, a terceira, vai despertar na personagem Domingos Mau-Tempo: orientando-se agora para poente, “Domingos Mau-Tempo caminhava para a Landeira como para o paraíso e levava às cavaleiras o filho mais velho, segurava-o pelos tornozelos tenros, sujitos, pois claro, que importância tinha” (LC: 29). Landeira é espaço de alguma tranquilidade para a família, mas rapidamente aquele “paraíso”, vivido à sombra do padre Agamedes, se transforma noutra inferno, pelos excessos cometidos por Domingos: o pecado de luxúria com a sobrinha-amante do padre levou a que Agamedes obrigasse à expulsão da família daquele lugar. E a errância por outros espaços prossegue: “Já por Landeira andaram, Santana do Mato, fora e dentro do concelho, Tarrafeiro e Afeiteira, e em meio destas viagens nasceu terceiro filho, que filha era, Maria da Conceição, e outro filho mesmo, que teve nome Domingos, como seu pai” (LC: 39).¹¹⁹ Mas, segundo Besse (2000), há um momento em que o rumo é completamente incerto, sinal do desnorte emocional de Domingos, que culminará, algum tempo depois, com o seu suicídio:

A inquietação subjacente à multiplicação dos itinerários culmina na partida de Domingos para lugar incerto “desprezou a família e desnorteou para longe” (LC:40). Sara foi então viver para a casa paterna. Algumas semanas mais tarde apareceu o marido andarilho, “contrito e arrependido”, prometendo emendar-se e tentando um novo destino: “a família abalou para uma povoação perto, Cortiçadas de Monte Lavre” (LC: 41).

(Besse, 2000: 34)

¹¹⁹ Mais uma vez a questão dos nomes é importante: a filha toma ‘Conceição’ da mãe, o filho repete o nome do pai. Passam os tempos, mas os agentes da exploração, por um lado, e do trabalho e do sofrimento, por outro, são os mesmos, parecendo o nome uma forma de eternizar um destino.

O novo espaço ocupado pela família não traz qualquer ânimo a Domingos Mau-Tempo, antes pelo contrário: cada dia se sente mais deprimido e triste e é mesmo comparado a um “monstro desterrado” (LC: 41), sinal da degradação humana a que vai chegando e da sensação de se encontrar num não-lugar, espaço sem vínculo emocional, conforme atrás ficou explicado, de acordo com a terminologia usada por Augé.

Não se ficam os Mau-Tempo pelas Cortiçadas de Monte Lavre e encetam mais uma viagem, a derradeira em família para Domingos, até ao lugar de Ciborro. Tendo atingido o caos na sua vida, com excesso de bebida e sem trabalho, Domingos abandona a casa e desaparece durante dois anos. Qual filho pródigo, volta, mas a não aceitação pela família fá-lo descer ao mais profundo desespero. Lembrando a cena bíblica que antecede a morte de Cristo quando sobe ao monte das oliveiras, Domingos Mau-Tempo sobe a um cabeço e enforca-se.

Esta narração sintética da vida de Mau-Tempo pai tem um propósito que ultrapassa o conhecimento da personagem. O objetivo é perceber a relação do espaço com ela. Por isso, na associação entre Domingos Mau-Tempo e o mito do judeu errante, adiantamos que esse é, porventura, o aspeto mais interessante no âmbito desta análise. Diz Roland Auguet (1977) que o judeu errante “*Ashaverus s’identifie [...] avec le peuple. Comme lui victime de l’injustice. Damné comme lui, misérable comme lui, l’attendant du fond de ses ténèbres, l’Aube Nouvelle qui le délivrera de son fardeau*” (Auguet, 1977: 146).¹²⁰ O judeu errante alimenta o *topos* do *homo viator* e Domingos Mau-Tempo encarna a sua figura e a sua simbologia – é aquele que viaja sem destino ou em busca de um lugar de acolhimento e que, também como refere Auguet, se identifica com o povo.

No espaço do Alentejo, este peregrinar da personagem adquire ainda outros sentidos que importa referir, na medida em que afetam a dimensão do espaço. Marcado pela fatalidade, o judeu errante – e Domingos Mau-Tempo – nada tem, a

¹²⁰ Tradução livre do autor: “Ashaverus identifica-se [...] com o povo. Como ele, vítima de injustiça. Revoltado como ele, miserável como ele, espera do fundo das trevas a Boa Nova que o livrará do seu fardo”. (Auguet, 1977: 146)

priori, de heroico, pois representa as forças de decomposição da sociedade, o fatídico e o desconhecido; nalgumas interpretações, contudo, a sua morte surge associada ao juízo final e a sua passagem pode ser prenúncio de uma mudança, tal como nos diz Edgar Knecht (1977), relacionando o judeu errante com o mito da negação e da evasão¹²¹. O percurso de Domingos Mau-Tempo por terras do Alentejo pode, à luz desta interpretação, abrir caminho a uma nova era de esperança naquelas terras. De facto, a sua morte implica, como vimos, a precoce entrada no mundo do trabalho do seu filho João e é como se este, renascido das cinzas do pai, com um novo alento, fosse incumbido de transformar o espaço da errância num espaço sedentário e de esperança – o que, sabemos, acaba por acontecer e vem, de alguma forma, sintetizado nas seguintes palavras de Maria Graciete Besse:

Primeira fase de aprendizagem de um mundo, o percurso de Domingos Mau-Tempo, assimilado ao Judeu errante, reveste-se de uma função eminentemente exemplar e didática que aponta para uma movimentação concretizada nas diferentes etapas do conhecimento em que se confrontam ideias, símbolos, valores e múltiplos sonhos, situados entre dois polos essenciais: o ciclo histórico, partilhado entre a vida e a morte, e a perspectiva messiânica, virada para o futuro.

(Besse, 2000: 36)

Com João Mau-Tempo, o filho do trabalhador errante Domingos Mau-Tempo, abre-se uma nova era no espaço do latifúndio, que vai culminar com a afirmação dos trabalhadores através da ocupação daquele espaço onde se martirizavam com o trabalho e que vai passar, então, a estar sob a sua alçada, afastados que vão ser dele os latifundiários.

¹²¹ A exploração destes mitos pode ser encontrada em Edgar Knecht (1977) - *Le Mythe du Juif errant. Essai de mythologie littéraire et religieuse*, Presses Universitaires de Grenoble, p. 329 e seguintes.

2.7. Espaço e consolidação de uma ideologia

Está subjacente à escolha do espaço físico do Alentejo como palco centralizador da ação de *Levantado do chão* - dizemos espaço físico, ainda que, como temos verificado, ele tenha sido o ponto de partida para a construção de espaços de outras dimensões – a necessidade que o autor sente de afirmar a inevitabilidade das lutas de classes decorrentes das condições laborais. Ao revisitarem a história a partir da memória, Saramago vai reativar no homem contemporâneo a consciência da ideologia marxista acerca das relações entre o capital e o trabalho. Esta nova forma de abordar a História é hoje defendida por historiadores como Paul Veyne (1983), que sustenta que os factos históricos podem ser individualizados sem serem remetidos ao lugar que lhes corresponde num complexo espaço-temporal, ou como Halbwachs (2006), para quem

A história é a compilação de factos que ocuparam maior espaço na memória dos homens. No entanto, lidos os livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são seleccionados, comparados e classificados segundo necessidades ou regras que não se impunham aos círculos de homens que por muito tempo foram seu repositório vivo.

(Halbwachs, 2006: 80)

Este historiador defende que a memória individual está sempre inserida na memória coletiva, uma vez que todas as lembranças individuais são experiências que foram assimiladas, vividas, e são, depois, transmitidas, passando a ser propriedade de um grupo.

Nesta linha, a partir de uma análise individual da situação de vida de algumas personagens, o autor Saramago persegue o seu intuito de dar voz aos grupos sociais que interferem na diegese – sendo o principal o dos trabalhadores do latifúndio, que não deixam para a história um documento escrito, mas que guardam uma memória do ocorrido, à qual o narrador confere autoridade, oficializando-a com a sua narração. Em *Levantado do chão*, a história não está presente a partir de datas, mas a partir de acontecimentos ocorridos, tanto em

Portugal como fora do país. Estes acontecimentos mais marcantes pertencem à história e são usados como pretexto para enquadrar o que se passa no latifúndio. A ação dos trabalhadores do latifúndio é outra: eles contribuíram para a história do seu país. Como não a puderam escrever, o autor encarrega-se dessa tarefa, aproximando o seu discurso, como diz Viçoso (1999), o mais possível do discurso desses obreiros.

Esta cenografia enunciativa (uma escrita auditiva) estrutura-se, pois, em função de articulação / integração da oralidade popular no discurso do narrador, de molde a estabelecer-se a fusão entre o discurso do outro social e o autoral. Nesta obra, a ficção de uma identidade comunitária (o *nós*) que une o escritor ao coletivo camponês centrar-se-ia na própria matéria discursiva. Daí a propensão para os registos da oralidade popular, de provérbios ou de aforismos, enquanto vivência e memória da cultura camponesa.

(Viçoso, 1999: 244)

Recuperar esses vestígios de um tempo passado e relê-los é da maior importância para o escritor, ao despertar o mundo esquecido dessas pessoas relevantes para uma “nova” história nacional, para uma identidade que só assim, através da recuperação da memória, se completa.

Esta nossa reflexão tem por objetivo mostrar que a centralização do espaço da obra no Alentejo tem um propósito determinante, pois, tal como sugere Jacques Le Goff (1990), a recuperação de um espaço da memória é não apenas conquista, mas “um instrumento e um objeto de poder”:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.

Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de construir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória.

(Le Goff, 1990: 476)

Inferese, pois, que a recuperação da memória operada por Saramago pode ser também, neste caso concreto (para além de tudo o que foi já escrutinado sobre ela em capítulo precedente) exercício de poder. Entendemos, obviamente, esse exercício não da forma como o poder era exercido sobre os trabalhadores do latifúndio, o qual o narrador ironiza quando refere as situações de violência de que são alvo:

[...] lá estão o guarda e a guarda, de olho fito e espingarda fácil, e se o guarda, em nome da propriedade de Norberto, se não ensaia nada para mandar tiro a uma perna ou tiro que mate mesmo, a guarda, que o mesmo faz também quando lhes dão ordem ou sem esperar por ela, tem os mais benignos recursos de prisão, multa e sova entre quatro paredes [...] e não falta por aí no latifúndio que tenha o seu cárcere privado e o seu código penal próprio. Nesta terra faz-se justiça todos os dias, onde é que iríamos parar se a autoridade faltasse.

(LC: 79-80)

O poder da memória está, antes, na capacidade de, através dela, haver um despertar de consciências que leve à consecução de medidas alternativas ao conformismo e à resignação, sempre que as situações de injustiça surjam ou sempre que o ser humano seja molestado na sua condição de homem livre, numa sociedade que deverá caminhar para se constituir como um espaço humano, sem o estigma das classes sociais. Essa é a problemática essencial do latifúndio: a injustiça, a repressão, a falta de liberdade. Sem as forças repressivas da guarda republicana que ensombram o espaço e sem as forças controladoras de mentalidades personificadas no padre Agamedes, o Alentejo transformar-se-ia, facilmente, num mundo novo.

Levantado do chão é um instrumento de poder nas mãos do autor, dado que visa combater a cultura dominante: “A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante; [...] para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas” Bourdieu, 2007: 10), com vista à legitimação das hierarquias. Essa noção de que a sociedade tem de ser assim está, no início da obra, arreigada no próprio imaginário dos trabalhadores: “Este saber transmite-se nas gerações sem exame nem discussão, é assim porque sempre assim foi, isto é uma enxada de gaviões,

isto uma gadanha, e isto uma gota de suor” (LC: 59). Ora, como instrumento de poder, o autor pretende desmistificar a ideologia dominante, combatendo, para isso, a ignorância em que o poder instituído pretende manter os trabalhadores:

A grande e decisiva arma é a ignorância. É bom, dizia Sigisberto no seu jantar de aniversário, que eles nada saibam, nem ler, nem escrever, nem contar, nem pensar, que considerem e aceitem que o mundo não pode ser mudado, que este mundo é o único possível, tal como está, que só depois de morrer haverá paraíso.

(LC: 72)

Nem todos os trabalhadores, contudo, serão mantidos na ignorância. João Mau-Tempo faz um percurso muito significativo ao nível da evolução da sua consciência cívica, naquele espaço onde começa por ser “um ponteirito no latifúndio” (LC: 26), quando corre para se lançar nos braços da mãe¹²². Com o passar dos anos, já adulto, João Mau-Tempo vai ter contacto com uns papéis que sugerem ideias inovadoras, em tudo contrárias às defendidas pelo padre Agamedes nos seus discursos. Numa dimensão que já está para além do espaço físico do latifúndio, a personagem solidifica uma consciencialização da necessidade de revolta, quando afirma que “já vai sendo tempo de termos voz para dizer o valor do trabalho que fazemos” (LC: 225). E, efetivamente, num processo que culminará com o festejar do primeiro de maio como dia dos trabalhadores, “vão-se acabando os tempos da conformação. Anda uma voz pelos caminhos do latifúndio, entra nas vilas e nas aldeias, conversa nos montes

¹²² Esta associação metafórica de João Mau-Tempo a um “ponteirito” revela a pequenez da criança comparativamente à dimensão colossal do espaço ao qual se encontra ligado. No seguimento desta passagem, é feita referência a uma outra personagem, Lamberto Horques Alemão, que, contrastivamente, sobe ao eirado do seu castelo e não consegue abarcar a extensão das suas propriedades. São dois olhares sobre o mesmo espaço obtidos a partir de focalizações diferentes de diferentes personagens, com toda a carga simbólica que reside no facto de João, criança do povo, se fixar à terra, e de Lamberto, de estatuto superior, dela se afastar em altitude, como sinal da sua grandeza (conforme a noção de verticalidade do espaço, já referida neste estudo).

São frequentes as oposições deste tipo em *Levantado do chão* e não são gratuitas para a caracterização do espaço, sobretudo ao nível social. Os Bertos, de origem alemã, sucessivos proprietários do latifúndio, têm a etimologia do nome em *bert*, que em alemão significa brilho. Simbolicamente, representam luz, poder, como se fossem da realeza. No outro extremo, temos os Mau-Tempo, que surgem no romance a caminhar na lama, sob um enorme temporal. São a imagem da pobreza personificada.

e nos montados” (LC: 358). João Mau-Tempo é o arauto dessa nova consciência que passa a pairar sobre o espaço do Alentejo.

2.8. Conclusão sobre *Levantado do chão*

O espaço de *Levantado do chão* poder-se-á dizer que passa do apocalítico para a utopia. O livro bíblico do Apocalipse, tal como tem sido interpretado, encerra a Bíblia apresentando o dia do juízo final com a mensagem subjacente de que os homens conseguem vencer as forças satânicas pela sua crença em Deus. É, pois, uma vitória dos homens crentes sobre o sofrimento e a morte a que estariam condenados. Beatriz Berrini (1998) apresenta a sua visão sobre a forma como Saramago se apropria da tradição bíblica para, no espaço de latifúndio, naquele mundo em que os homens trabalhadores pareciam estar eternamente sujeitos às leis dos deuses-patrões que os governavam, poderem ser salvos das míseras condições de vida:

Levantado do chão tem uma proposta diferente de “boa nova”, um novo “Evangelho” pregado aos homens que começam a levantar-se do chão. Tal proposta de certa forma já está subentendida na abertura. O livro vai das origens primeiras e, a seguir, à terra portuguesa, até o momento que uma nova era começa a delinear-se, era de libertação e justiça. Se os primeiros eram os tempos das origens, estes tempos de agora são apocalípticos”.

(Berrini, 1998: 196)

Em termos de classificação deste romance, escreve Maria Alzira Seixo, numa linguagem de tom entre o coloquial e o poético:

Romance político, pois; e sociocultural, no sentido mais pleno destes termos. Mas romance de uma nostalgia bucólica que só se não consente pelo impossível prosseguimento de uma atmosfera de brandura, romance de amores rústicos e mágicas ancestrais, romance que é um hino à natureza e um cântico da terra que deplora seus fins de tormentos dos humanos, gente feita instrumento, que custa a erguer-se do utensílio em que se tornou, mas que a crença no trabalho, no tempo e na vida alçam finalmente à luz redonda do dia.

(Seixo, 1987: 42)

Ora, no âmbito do estudo que aqui temos levado a cabo, retiramos desta passagem tópicos relevantes para a confirmação da importância do espaço. Os atributos de político, social e cultural advêm da atmosfera que o autor conseguiu criar a partir do espaço físico do Alentejo. O resto é espaço humano: a magia, a nostalgia, os amores, os tormentos, tudo envolto em violência.

Termina Seixo com a mesma nota positiva que Saramago sempre deixa transparecer quando trabalha o espaço na sua obra – nesta e nas demais, assim o entendemos. Aqui, em concreto, esta “gente feita instrumento”, coisificada, curvada para a terra, acaba por “finalmente” alçar-se, levantar-se para a luz. Adquiriu consciência, tal como os cegos do romance *Ensaio sobre a cegueira* anteriormente analisado e, depois de ter vivido nos abismos, ergue-se rumo a um outro mundo, de utopia, por certo, mas que constitui a única forma de libertação do homem. A liberdade, que a Revolução de Abril promete oferecer, parece revelar-se, aos olhos dos trabalhadores do latifúndio, uma possível concretização dessa utopia.

Conclusão

Concluída a exegese ao conjunto de obras de José Saramago selecionadas para o presente estudo, cremos estar em condições de confirmar, na globalidade, a tese que orientou a nossa análise, a qual fomos, parcelarmente, sustentando com os elementos abonatórios colhidos em cada romance. Consiste a tese, que denominamos “O espaço em Saramago: da negatividade à utopia”, na verificação da relevância conferida ao espaço, por parte do escritor, na sua produção romanesca em geral e nestes romances selecionados em particular, sendo que esse espaço surge representado em variadas dimensões, mas sempre com uma carga predominante ou exclusivamente negativa. Contudo, um outro espaço surge também anunciado, de forma não completamente explícita, espaço de índole contrária àquele que acompanha a ação dos romances. O nosso estudo consistiu na análise desse conjunto de espaços, perscrutando de que forma esse espaço anunciado, o espaço de utopia, se faz anunciar.

Acreditamos no sentido pedagógico da escrita de José Saramago, que tinha como objetivo primeiro levar os leitores a conferirem uma maior atenção à componente social e humana do espaço em que vivem, tomando, dessa maneira, consciência da forma como as suas vidas são negativamente influenciadas por ele. Assim, uma vez consciencializados das características negativas do seu espaço, marcado por valores veiculados por uma sociedade pós-moderna, que sobrevaloriza o consumo e o imediato em detrimento da dimensão ética e humana, os leitores vão, em utopia, repensar o seu espaço e contribuir para a construção de outro, cujo referencial seja o da realização plena do ser humano agora insatisfeito.

Acreditamos que o escritor considera possível consciencializar o leitor, através das suas palavras, que pretendem levar à reflexão, para a necessidade de enveredar por novas opções de percurso na vida, a nível pessoal ou social, rumo a um outro tipo de sociedade mais humana, ou seja, rumo a uma utopia que terá a sua concretização mediante a vontade de mudança do homem ao tomar consciência da negatividade da sociedade em que vive. Conforme refere Arnaut (2008), Saramago poder-se-á considerar uma espécie de profeta, no sentido em

que cumpre a missão de “alertar os homens a respeito deste mundo terrível que é o nosso” (Arnaut, 2008: 178).

Nessa lógica de pensamento, subdividimos o estudo do espaço em duas linhas de força consideradas emergentes quando nos debruçamos sobre a globalidade da obra do escritor. Não constituindo uma dicotomia, mas, pelo contrário, sendo complementares, estas duas linhas de força traduzem, no nosso entender, aquilo que, para Saramago, ilustra o ser que ele próprio foi no espaço – no mundo – em que decorreu a sua existência: um conjunto de vivências, importante fonte de aprendizagens e de consciencialização da importância de se ser, mais do que de se ter, por um lado; por outro, o olhar atento sobre a sociedade atual, por vezes suportado pela focalização em tempos do passado, com a constatação do profundo desequilíbrio social motivado por mentalidades que, em completo abuso do poder, arrastam o ser humano para uma progressiva desumanização ou perda de identidade, impedindo-o de fruir os seus valores e de usar as suas capacidades.

Foi com esta base interpretativa que consideramos as duas dimensões do espaço, na conceção alargada que do conceito hoje se partilha entre a comunidade científica, tal como ficou justificado na revisão da literatura efetuada, em que o espaço literário deve ser interpretado de forma abrangente e apoiando-se em teorias de diferentes disciplinas, com especial enfoque na sociologia, na psicologia e na arquitetura: foi explorada a dimensão humana e a dimensão simbólica, às quais foram associados, respetivamente, o espaço da memória e o espaço da violência.

Ao explorarmos o que consideramos ser essencialmente uma dimensão humana do espaço, na medida em que entendemos haver maior convergência na relação do espaço com o ser humano, tanto individual como coletivo, a análise do espaço de memória permitiu constatar de que forma o passado se torna determinante para o presente e influencia (ou deve influenciar) a postura que assumimos perante a vida.

Na análise às três obras selecionadas para o estudo desta dimensão humana, foram encontradas marcas da memória de diferente índole. O livro *As pequenas memórias*, sendo um texto autobiográfico, traduz explicitamente as memórias do seu autor e a necessidade de expor o passado da sua infância como forma de justificar a pessoa em que se tornou, com as conseqüentes opções tomadas em termos humanísticos e ideológicos. *Memorial do convento* apela a uma memória coletiva incompleta e deturpada e, paralelamente, a uma memória oculta que se pretende fazer emergir. *A caverna* busca o confronto entre uma memória recente e a realidade da sociedade atual, enfatizando o poder do olhar sobre o passado como forma de consciencialização face à desumanidade crescente, com vista à tomada de opções.

Estes três diferentes recursos ao espaço da memória apresentam em comum a valorização que a memória pode ter no sentido de regeneração da dimensão humana, pois, conforme foi sendo exposto na análise feita, parte-se de um sentido negativo para um outro, marcado positivamente pela utopia, quando se acredita poder vir a alcançar um mundo novo com um homem novo, mais atento, crítico e solidário.

O espaço, em *As pequenas memórias*, surge repleto de características físicas, pela objetividade geográfica que o envolve, mas essa sempre foi, tal como nos restantes espaços em análise neste estudo, relegada para um plano secundário. Importou verificar até que ponto esses espaços físicos condicionaram uma dimensão mais valorativa, a dimensão psicológica e social do espaço. As experiências de vida de José Saramago colhidas no período da sua infância passada na aldeia do Ribatejo e em Lisboa foram fecundas tanto para a pessoa como para o escritor, mas nem por isso pudemos deixar de considerar que aquele espaço da infância apresenta marcas de negatividade relevantes e impulsionadoras de uma atitude que, ao longo da vida, o escritor procurou perseguir, assumindo um papel modelar, com vista a uma mudança social. Com efeito, como demonstramos no estudo, o espaço físico é apenas cenário para a recuperação de memórias afetivas, nem todas (re)vividas de forma entusiástica. Se das relações humanas com os avós e com a mãe, muito particularmente, o

escritor preserva as manifestações que os tempos então permitiam exteriorizar, a verdade é que a percepção da criança vai muito para além dos afetos e estende-se à contemplação do mundo possível, daí colhendo as imagens que lhe era dado observar e que podia entender: o contacto com a natureza e a liberdade, por certo, mas também – e sobretudo – o trabalho duro das gentes na aldeia, a pobreza generalizada, as más condições habitacionais, os alvares de uma ideologia fascista.

Esse espaço da infância modela o homem Saramago e orienta a sua postura para a valorização da palavra e a denúncia das injustiças sociais, que levam a que muitos sofram na pele as dificuldades resultantes das assimetrias sociais. Conforme vimos, as suas experiências de vida na infância permitiram que criasse várias personagens e enredos nos seus romances, alguns dos quais aqui foram analisados e onde foi possível encontrar esse espírito de militância do escritor.

Um deles foi, precisamente, *Memorial do convento*, cujo espaço, na relação com a memória, mereceu igualmente a acuidade com que o analisamos. Tendo por base também dois espaços físicos, Lisboa e Mafra, esta dimensão física apresentou-se igualmente como mero pretexto do escritor para uma análise que, toda ela, visa, essencialmente, a valorização da pessoa humana. Neste romance, a recuperação de um momento passado da história nacional serve, no mínimo, dois propósitos: o reviver propriamente dito desse período histórico do século XVIII e o recontar, sob outra perspetiva, a memória oficial que do mesmo ainda hoje se guarda. Para essa reescrita dos cânones do discurso histórico, Saramago vai debruçar toda a sua atenção sobre a franja ignorada da população obreira da história, usando o casal real como ponto de confronto com a vida do cidadão anónimo ao qual pretende dar voz. Na obra, é bem demarcada a dicotomia negatividade-utopia que sustentamos estar associada ao espaço. Na focalização enfática que é dada ao povo, quer em Lisboa nas manifestações de fé e de recreio, quer em Mafra na construção do convento, paira uma atmosfera negativa que o autor traduz de diferente modo. Em Lisboa, o espaço físico, convertido em espaço social, não obstante ser palco de manifestações de euforia popular, o que poderia indiciar positividade, é apropriado pelo narrador para tecer fortes críticas à

forma como o povo sobrevive no meio da imundice, como alimenta uma religiosidade fingida e como permanece alienado sob a alçada do poder real. Já em Mafra, o mesmo espaço, igualmente desenhado sob o plano social, continua dominado pelo poder absolutista do rei, sendo agora apontado não o lazer, mas o trabalho do povo na construção do convento. Mais flagrante se torna a negatividade do espaço, através da expressão do esforço e do sofrimento dos trabalhadores anónimos, que o narrador faz questão de identificar, buscando, com esse facto, a recuperação de uma identidade perdida. Dar-lhes voz e identidade é uma ato de glorificação, resgatando-os de um espaço negativo e elevando-os a uma dimensão positiva, a verdadeira pretendida para o ser humano.

Partindo destes espaços em que se desenrola a ação e nos quais a única nota positiva é dada pela presença de um casal do povo com características fantásticas, o autor vai não apenas recuperar a memória dos obreiros da construção do convento de Mafra, mas também – e sobretudo – tecer uma forte crítica ao despotismo com que é exercido o poder por parte de quem governa, bem como à Igreja enquanto manipuladora da liberdade individual e coletiva.

O espaço da utopia encontra-se, pois, numa dimensão a que se terá acesso com as vontades, as mesmas que terão feito voar a Passarola, ou seja, numa sociedade desejada em que cada cidadão seja reconhecido pelo seu contributo positivo para a tornar mais humana e solidária e em que não existam forças que coarquem a liberdade de ser e de pensar.

Em *A caverna* e em *Ensaio sobre a cegueira*, encontramos a degradação do espaço inicial e a descida a um espaço infernal, facto que, em ambos os romances, despoletou a consciencialização das personagens, desenvolvendo a progressiva renúncia à aceitação do caos e a vontade de rumar em direção à utopia.

Apesar deste paralelismo semântico entre os dois romances, a perspetiva com que foram analisados privilegiou, no primeiro, a dimensão humana do espaço ligada à memória e, no segundo, a dimensão simbólica do espaço ligada à violência. Na verdade, em *A caverna* assistiu-se a um processo de ruína de uma

família, motivado pela impossibilidade de poder continuar a viver segundo um modelo tradicional que lhe conferia estabilidade, pois as leis de mercado de uma sociedade capitalista impõem-se sobre o cidadão fragilizado e tendem a anulá-lo. A mudança de espaço físico da família para um espaço moderno do tipo de centro comercial potenciou a tomada de consciência das personagens, quando, depois de refletirem sobre o modo de vida no Centro e de terem descido à “caverna de Platão” (espaços de negatividade), sentem quase completamente perdida a sua dignidade de seres humanos. Num ato de coragem, assumiram a vontade de mudança de vida e abandonaram tudo, rumo ao infinito, à utopia, a um espaço que não sabiam onde ficava, mas que seria o único onde poderiam devolver às suas vidas a dignidade e humanidade que todas merecem.

Quando o nosso enfoque incidiu sobre a dimensão simbólica do espaço associada ao espaço de violência, os dois romances de Saramago escolhidos, *Levantado do chão* e *Ensaio sobre a cegueira*, permitiram mostrar de que forma o espaço físico pode projetar-se numa dimensão de violência, física ou psicológica, que, no caso, se pode dizer que espelha a realidade social do país.

No caso de *Levantado do chão*, a mesma trajetória verificada nos romances anteriores acaba por se verificar, quando, ao personificar o Alentejo e o latifúndio, toda a dimensão espacial passa a ser orientada para o plano social, com o conhecimento das forças opostas que povoam aquele espaço. O autor parte de uma situação que pode ser considerada histórica, ainda que o discurso oficial da história lhe não tenha dado a atenção devida. Em pleno Alentejo, temos, de um lado, os donos das terras, conhecidos e nomeados, que desde sempre exerceram o seu poder naquelas terras e, do outro, os trabalhadores, anónimos, cuja utilidade reside na força do trabalho. Tal como acontece em *Memorial do convento*, também aqui Saramago vai querer reescrever a história, dando voz a estas pessoas do povo, mostrando as suas vidas de errância e de miséria – transmitindo a imagem de um país dominado pela ditadura salazarista, em que as vozes dissidentes são perseguidas pela polícia política e em que a Igreja pretende jogar um papel apaziguador das consciências que despontam. Este é o espaço de negatividade que perpassa ao longo de todo o romance. Contudo, a

consciencialização, por parte dos trabalhadores, das suas condições de vida em permanente exploração e a revolta face ao impedimento da manifestação do seu descontentamento leva a que alguns deles iniciem um processo de contestação, cujo resultado acaba por se conhecer no final do romance com a anunciada Revolução. Esse outro espaço que surgirá depois será a consecução da utopia sonhada: uma sociedade em que impere a tolerância, a liberdade, uma vez esbatido o fosso entre os ricos por condição e os trabalhadores eternamente pobres e explorados.

Já em *Ensaio sobre a cegueira* a dimensão simbólica é mais acentuada. Partindo de uma situação inicial plausível, uma pessoa que fica cega numa cidade qualquer que representa, se assim pretendermos, o mundo dito desenvolvido, a situação ganha contornos extraordinários quando a cegueira se torna epidémica e evolui a um ritmo acelerado, transformando a aparente ordem inicial do espaço num caos de características fantasmagóricas e horrendas. O espaço de negatividade é explorado ao máximo pelo autor, para mostrar até que ponto os valores da dignidade humana são subvertidos quando se fica cego, não do ponto de vista fisiológico, mas a nível intelectual, não vendo, não refletindo, não criticando, não ajuizando.

Não temos dúvidas acerca da mensagem que o autor pretendeu passar com este romance. Mesmo que tivesse permanecido para sempre a situação de cegueira generalizada, cujo significado metafórico já foi entendido, isso teria bastado para alertar a consciência do leitor para a sua miserável condição e a vontade de abrir os olhos para a realidade em que vive. Mas a verdade é que, surpreendentemente, as próprias personagens, mesmo no estado mais degradante a que chegaram, conseguiram arranjar energias para procurarem novo rumo para as suas vidas. E essa atitude abriu o caminho para a utopia. Doutra forma, teria sido mais difícil confirmarmos a tese sobre a evolução simbólica do espaço para uma dimensão positiva. Mas essa dimensão existe e para ela se encaminharão as personagens e, com elas, os leitores, que terão ficado sensibilizados para a cegueira do mundo em que vivem, para a desumanidade e o caos e, por consequência, para a necessidade de orientar as

suas posturas no sentido de vir a construir um outro espaço para viver, com ética e mais humanismo.

Exploradas estas obras de José Saramago, acreditamos ter cumprido os objetivos a que nos propusemos, o que não significa que o estudo possa ser dado como concluído. Por um lado, as limitações de tempo e de dimensão do estudo determinaram opções metodológicas, a primeira das quais a opção pelo número de obras a dissecar. O conhecimento, ainda que mais passivo, da globalidade da obra de José Saramago não foi facilitador da escolha, porquanto muitos outros romances (e mesmo outros géneros desenvolvidos pelo escritor) se proporcionam a uma análise igualmente sustentada sobre a questão do espaço, orientada para o mesmo sentido ascendente da negatividade inicial rumo à utopia. Contudo, feita a seleção, julgamos deixar aberta a possibilidade de vir a ser retomada uma análise similar, sustentada pela (ainda) significativa parte da obra de Saramago que aqui parece ter ficado esquecida – na realidade, ainda que não mencionada especificamente, ela esteve sempre presente à medida que fomos certificando a nossa tese.

Não estamos certos de que José Saramago comungasse em pleno das interpretações que fomos fazendo em torno do espaço neste estudo. Recordamos as suas palavras a respeito da “devassa” que muitos estudiosos e críticos vão fazendo à sua obra, no sentido de a compreender, e que ele muito valorizava.¹²³ Concordando ou não com a nossa análise, queremos acreditar que a tese aqui defendida mereceria o seu parecer positivo, pelas linhas de força que a sustentam. O grande espaço em que todos vivemos, qualquer que seja a escala em que o queiramos medir, só será efetivamente humano quando forem banidas as barreiras que impedem o homem de pensar livremente e, em consequência disso, de poder agir em consciência, mantendo a sua postura ética e a sua dignidade: esse é o outro espaço, o espaço da utopia, anunciado pelo escritor.

¹²³ À pergunta sobre o que achava de haver tantas pessoas a investigar a sua obra, Saramago responde: “Não é uma devassa. Se ninguém lá entrasse, então teria de queixar-me do abandono. Que as pessoas entrem lá e investiguem [...] é situação que não tomo como uma devassa, mas antes como um esforço de conhecimento - e isso é de agradecer! – por parte de pessoas que, efetivamente, defendem teses e escrevem artigos, ensaios [...]. Esteja eu de acordo ou não.” (Silva, 2009: 295-296)

Bibliografia

Bibliografia ativa

- SARAMAGO, José (1984) – *Memorial do convento*. Lisboa, Caminho
- _____ (1986) – *A jangada de pedra*. Lisboa, Caminho
- _____ (1986) – *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa, Caminho
- _____ (1995) – *As pequenas memórias*. Lisboa, Caminho
- _____ (1995) – *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa, Caminho
- _____ (1995) – *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa, Caminho
- _____ (1995) – *Terra do pecado*. Lisboa, Círculo de Leitores
- _____ (1997) – *A bagagem do viajante*. Lisboa, Caminho
- _____ (1997) – *Deste mundo e do outro*. Lisboa, Caminho
- _____ (1997) – *Todos os nomes*. Lisboa, Caminho
- _____ (1999) – *Cadernos de Lanzarote*. Lisboa, Caminho
- _____ (1999) – “Discurso proferido na atribuição do prémio Nobel”,
Fundação José Saramago
https://www.dropbox.com/s/ly47putkg2664me/discursos_estocolmo_portugues.pdf
[10 de junho de 2014]
- _____ (1999) – *Folhas políticas*. Lisboa, Caminho
- _____ (2000) – *A caverna*. Lisboa, Caminho
- _____ (2002) - *Levantado do chão*. Lisboa, Caminho
- _____ (2002) – *O homem duplicado*. Lisboa, Caminho
- _____ (2004) – *Ensaio sobre a lucidez*. Lisboa, Caminho

- _____ (2005) – *As intermitências da morte*. Lisboa, Caminho
- _____ (2006) – *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa, Caminho
- _____ (2009) – *Caim*. Lisboa, Caminho
- _____ (2009) – *O caderno*. Lisboa, Caminho
- _____ (2010) – *O caderno 2*. Lisboa, Caminho
- _____ (2012) – *O conto da ilha desconhecida*. Lisboa, Caminho

Bibliografia passiva

ABDALA-JUNIOR, Benjamin (2003) - *De voos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo, Ateliê Editorial

AGUILERA, Fernando Gómez (2010) – *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa, Editorial Caminho

ARIAS, Juan (2000) – *José Saramago - O amor possível*. Lisboa, Dom Quixote

ARNAUT, Ana Paula (2002) – *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne, máscaras de Proteu*. Coimbra, Almedina

_____ (2008) – *José Saramago*. Coimbra, Edições 70

AUGÉ, Marc (2003) – *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. S. Paulo, Papirus

AUGUET, Roland (1977) – *Le Juif Errant – genèse d'une légende*. Paris, Ed. Payot

BACHELARD, Gaston (2002) – *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. S. Paulo, Martins Fontes

_____ (2012) – *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige

BAKHTIN, Mikhail (1990) - *Questões de literatura e de estética*. S Paulo, Hucitec.

_____ (1997) – *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Rio de Janeiro, Forense Universitária

- BAÑÓN, José Joaquín (2003) – *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago*. Sevilha, Aconcagua Libros S. L.
- BAUDRILLARD, Jean (1991) – *Simulacros e simulações*. Lisboa, Relógio d'Água
- BAUMAN, Zygmunt (1998) – *Modernidade e holocausto*. Rio de Janeiro, Zahar
- _____ (2003) – *Comunidade, a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro, Zahar
- _____ (2005) – *Identidade*. Rio de Janeiro, Zahar
- BERRINI, Beatriz (1998) – *Ler Saramago: o romance*. Lisboa, Caminho
- BESSE, Maria Graciete (2000) – *O mito do judeu errante em “Levantado do chão” de José Saramago*. In *Latitudes n°8*, maio, pp 32-36
- BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução dos padres Capuchinhos (1976). Lisboa, Difusora Bíblica
- BLANCHOT, Maurice (1955) – *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard
- BLOCH, Ernst (2006) - *O princípio esperança III*. Rio de Janeiro, Contraponto
- BOUCHER, Geneviève - «Espace littéraire et spatialisation de la littérature», *@analyses*, automne 2007,
<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/viewFile/690/591> [14 de junho de 2014]
- BOURDIEU, Pierre (2007) – *O poder simbólico*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil
- CANDIDO, Antonio (2000) – *Literatura e sociedade, Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro*, São Paulo, Publifolha
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. (1997) – *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Lafond
- COLLOT, Michel (2011) - *La Pensée-paysage*. Arles, Actes Sud, Versailles, ENSP
- CONNOR, Steven (1992) - *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo, Loyola

- COSTA, Horácio (1997) – *José Saramago. O período formativo*. Lisboa, Caminho
- DADOUN, Roger (1998) *A violência*. Mem Martins - Sintra, Europa-América
- DONALDSON, W. (1972) - *Organization of Memory* (pp. 381-402), New York, Academic Press
- ELIADE, Mircea (2005) – *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo, Martins Fontes
- FERREIRA, Vergílio (1996) – *Aparição*, 26ª edição, Venda Nova, Bertrand Editora
- FOUCAULT, Michel (1987) - *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes
- FREUD, Sigmund (1976) – *Lembranças encobridoras*. Rio de Janeiro, Imago
- GARCIA, Luís (2001) – «Entrevista: José Saramago»,
<http://www.literaturas.com/saramagoportugues.htm> [15 de outubro de 2014]
- GENETTE, Gérard (2010) – *L'oeuvre de l'art*. Paris, Seuil
- GARNIER, Xavier e ZOBBERMAN, Pierre (2006) - *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes
- GIRARD, René (1998) – *A violência e o sagrado*. São Paulo, Paz e Terra
- GODFROY, Alice (2006) « Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? », in *Acta fabula*, vol. 7, nº 6, novembro-dezembro 2006,
<http://www.fabula.org/revue/document1705.php> [28 de setembro de 2014]
- GREIMAS, A. J. (1976) - *Sémiotique et sciences sociales*. Paris, Éditions du Seuil
- GUSDORF, Georges (1980) – *Mito e metafísica*. S. Paulo, Convívio, tradução de Hugo Paz
- _____ (1991) – *Auto-bio-graphie*. Paris, Éditions Odile Jacob
- HALBWACHS, Maurice (2006) – *Memória coletiva*. São Paulo, Centauro
- HUTCHEON, Linda (1988) - *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Oxford, Routledge

- JIANDONG, Lu (2010) - *Temps croisés - La mémoire : thématique maîtresse de la littérature et de l'histoire*. Paris, Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme
- KAUFMAN, Helena (1991) «A metaficção historiográfica de José Saramago», in: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 120, Abr. 1991
- KNECHT, Edgar (1977) – *Le Mythe du Juif errant. Essai de mythologie littéraire et religieuse*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble
- LEDUR, José Felipe (1988) - *A realização do direito ao trabalho*. Porto Alegre, Safe-Fabris
- LE GOFF, Jacques (1990) – *História e memória*. Campinas, UNICAMP
- LEJEUNE, Philippe (2010) – *L'autobiographie en France*. Paris, Armand Colin
- LEPECKI, Maria Lúcia (1988) – *José Saramago. Levantado do chão*. In *Sobreimpressões, estudos de literatura portuguesa e africana*. Lisboa, Caminho
- LEVI, Primo (1987) – *Si c'est un homme*. Paris, Julliard
- LINS, Ronaldo Lima (1990) – *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro
- LIPOVETSKY, Gilles (2007) - *A felicidade paradoxal*. São Paulo, Companhia das Letras
- LUKÁCS, Georg (2000) - *A Teoria do romance*. São Paulo, Duas Cidades
- MARTINS, Adriana Alves de Paula (2006) – *A construção da memória da nação em José Saramago e Gore Vidal*. Frankfurt am Mein, Peterlang
- MITTERAND, Henri (1980) - *Le Discours du roman*. Paris, Presses Universitaires de France
- MOISÉS, Massaud (2003) – *A criação literária. Prosa II*. S. Paulo, Cultrix
- MOLES, Abraham e ROHMER, Élisabeth (1982) – *Labyrinthes du vécu. L'Espace : matière d'actions*. Paris, Librairie des Méridiens
- _____ (1998) – *Psychosociologie de l'espace*. Paris, L'Harmattan

- MORIN, Edgar (2005) - *O método 6: ética*. Porto Alegre, Sulina
- REBELO, Luís de Sousa (1995) Prefácio à 3ª edição. In: SARAMAGO, José (1995) – *Manual de pintura e caligrafia*, Lisboa, Caminho
- REIS, Carlos (1983) - *O discurso ideológico do neorrealismo português*. Coimbra, Almedina
 _____ (1998) – *Diálogos com José Saramago*. Lisboa, Caminho
 _____ (2002) – *O conhecimento da literatura*. Lisboa, Presença
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1996) - *Dicionário de Narratologia* (5ª edição). Coimbra, Almedina
- RESTREPO, Laura (2008) – «Extraño enano», in *El País*, Madrid, 3 de maio de 2008,
http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Extrano/enano/elpepuculbab/20080503elpbabnar_15/Tes [9de agosto de 2014]
- REUTER, Yves (1996) – *Introdução à análise do romance*. S. Paulo, Martins Fontes
- RICOUER, Paul (1994) - *Tempo e narrativa*. São Paulo, Papyrus
- ROUART, Marie-France (1988) – *Le Mythe du Juif errant*. Paris, Ed. José Cortis
- RYAN, M.-L. (2009) - *Handbook of Narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space> [30 de novembro de 2014]
- SAID, Edward (2005) - *Representação do intelectual: as conferências Reihit de 1993*. São Paulo, Companhia das Letras
- SANT'ANNA, Affonso Romano de (2006) – *A cegueira e o saber*. Rio de Janeiro, Editora Rocco
- SANT'ANNA, Jaime (2005) – *O sagrado em José Saramago*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo
- SEIXO, Maria Alzira (1987) - *O Essencial sobre José Saramago*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda
 _____ (1999) – *Lugares da ficção em José Saramago: O essencial e outros ensaios*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda

_____ (2007) – *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo, Companhia das Letras (tradução de Rosaura Eichenberg)

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1989) - *José Saramago, entre a História e a Ficção: uma Saga de Portugueses*, Lisboa, D. Quixote

_____ (2007) - «Espaços concentracionários e as crises da utopia: Sartre e Saramago», in *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*, São Paulo, Alameda

SILVA, João Céu e (2009) – *Uma longa viagem com José Saramago*. Lisboa, Porto Editora

TORRES, Alexandre Pinheiro (1977) - *O neorrealismo literário português*. Lisboa, Moraes

TULVING, Endel (1972) – «*Episodic and semantic memory*», in *Organization of memory*. Nova Iorque, Academic Press,
http://alumni.media.mit.edu/~jorkin/generals/papers/Tulving_memory.pdf [2 de agosto de 2014]

VEYNE, Paul (1983) - *O inventário das diferenças*. São Paulo, Brasiliense

VIÇOSO, Vítor (1999) - «Levantado do Chão» e o romance neorrealista", in: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio n.º 151/152, Jan. 1999, p. 239-248

VILA MAIOR, Dionísio (2001) - *José Saramago: ficção, história e Memorial do Convento*, Coimbra, Pé de Página Editores

WELLS, H. G. (2008) – *Em terra de cegos*. Lisboa, Padrões Culturais Editora

WUNENBERGER, Jean-Jacques e POIRIER, Jacques (1996) – *Lire l'espace*. Bruxelas, Ousia

ZORAN, G. (1984) - «Towards a theory of space in narrative», in *Poetics today*, vol.5, nº2 (p. 309-335)
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1771935?sid=21106112922963&uid=4&uid=3738880&uid=2> [25 de fevereiro de 2014]