

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

BRUNO DA COSTA FERREIRA

A SUBVERSÃO IDEOLÓGICA NO ROMANCE *LEVANTADO DO CHÃO*

**NATAL - RN
2016**

BRUNO DA COSTA FERREIRA

A SUBVERSÃO IDEOLÓGICA NO ROMANCE *LEVANTADO DO CHÃO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito à conclusão do Mestrado.

Orientadora: Profa. Dra. Edna Maria Rangel de Sá

**NATAL – RN
2016**

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Ferreira, Bruno da Costa.

A subversão ideológica no romance *Levantado do chão* / Bruno da Costa Ferreira. – 2016.

101 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2016.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Edna Maria Rangel de Sá.

1. Saramago, José – *Levantado do chão*. 2. Crítica. 3. Literatura portuguesa – Crítica e interpretação. I. Sá, Edna Maria Rangel de. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 82.09

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Carlos Wanderley e Fátima Costa, chão primeiro de minha existência e referências indissolúveis de amor e humanidade;

Às minhas irmãs, Catherine Costa e Laissa Costa, amadas companheiras de jornada;

À Sophia Mata, amor vigente e imprescindível;

A Francisco Piolho, Yeda Cunha e à imensa família forjada em um recanto encantado da Vila de Ponta Negra;

Aos companheiros e às companheiras de trabalho, com quem aprendo diariamente a construir unidade na diversidade;

Aos companheiros e às companheiras da Articulação de Esquerda, tendência interna do Partido dos Trabalhadores, sem os/as quais a luta seria demasiadamente solitária;

À militância do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, pelo exemplo cotidiano de resistência, com o orgulho inalienável de ser amigo do MST;

À militância que constrói a Frente Brasil Popular e a Frente Povo Sem Medo, instrumentos de luta contra o golpe de Estado em curso no Brasil;

À Profa. Dra. Edna Rangel, que me acolheu como orientando despida de preconceitos e com o carinho que lhe é peculiar;

Ao Prof. Dr. Humberto Hermenegildo, que participou diretamente da minha formação acadêmica e humanística durante o curso de graduação em Letras;

Ao Prof. Dr. Derivaldo dos Santos e à Profa. Dra. Conceição Flores, que iluminaram aspectos importantes da pesquisa durante o exame de qualificação;

Ao escritor português José Saramago, pelo conjunto da obra que dedicou à humanidade.

SUMÁRIO

RESUMO	03
ABSTRACT	04
1 DO EMPREENDIMENTO CRÍTICO	05
2 DA CRÍTICA LITERÁRIA MARXISTA	09
3 NOTAS SOBRE IDEOLOGIA	15
4 O ROMANCE ENQUANTO GÊNERO LITERÁRIO	26
5 O CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO	34
6 A SUBVERSÃO IDEOLÓGICA EM <i>LEVANTADO DO CHÃO</i>	41
6.1 A SUBVERSÃO IDEOLÓGICA NO PLANO SEMÂNTICO	44
6.2 AS FRONTEIRAS ENTRE NARRADOR, AUTOR E PERSONAGENS .	61
6.2.1 A UNIDADE COMPOSICIONAL DA NARRAÇÃO	63
6.2.2 A UNIDADE COMPOSICIONAL DO DIÁLOGO ENTRE AS PERSONAGENS	71
6.3 ESTATUTO METAFICCIONAL, FUSÃO DE GÊNEROS E INTERTEXTUALIDADE	85
7 O ROMANCE COMO ARMA	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo o romance *Levantado do chão* (1980), de José Saramago (1922-2010), no qual está demarcado o que ficou conhecido como o estilo saramaguiano. A partir da crítica literária marxista, da análise do romance enquanto gênero literário e da relação do romance com o mundo ideológico que ele habita, demonstra-se que a subversão ideológica está presente na narrativa não apenas no plano semântico, mas também como elemento estruturador do discurso romanesco de José Saramago (forma), aguçando o gênero como arma e instrumento de humanização. Para introduzir o debate sobre a crítica literária marxista e seus pressupostos teórico-metodológicos, são explorados os estudos de Leon Trotski, Mikhail Bakhtin, Terry Eagleton, Raymond Williams e Antonio Candido. Delimita-se o conceito de ideologia a ser explorado na fundamentação teórica através das leituras de Raymond Williams, Marilena Chaui, Alfredo Bosi, Mikhail Bakhtin, Karl Marx e Friedrich Engels. O romance enquanto gênero literário é abordado a partir das perspectivas de Mikhail Bakhtin, Georg Lukács, Theodor Adorno e Julio Cortázar. O romance saramaguiano é localizado no interior do sistema literário português a partir da análise crítica de Carlos Reis.

Palavras-chave: subversão ideológica, crítica marxista, levantado do chão.

ABSTRACT

This work has as study object the novel *Levantado do chão* (“Raised from the ground” - English official translation) (1980), by José Saramago (1922-2010), which is demarcated how became known the saramaguiano style. From the Marxist literary criticism, the novel analysis as a literary genre and the novel relationship with the ideological world he inhabits, it is shown that the ideological subversion is present in the narrative not only in the semantic level, but also as a structural element novelistic discourse of José Saramago (form), sharpening the genre as a weapon and humanizing instrument. To introduce the debate on Marxist literary criticism and its theoretical and methodological assumptions are exploited studies of Leon Trotsky, Mikhail Bakhtin, Terry Eagleton, Raymond Williams and Antonio Candido. Delimits the concept of ideology to be explored the theoretical foundation through the readings of Raymond Williams, Marilena Chaui, Alfredo Bosi, Mikhail Bakhtin, Karl Marx and Friedrich Engels. The novel as a literary genre is approached from the perspectives of Mikhail Bakhtin, Georg Lukacs, Theodor Adorno and Julio Cortázar. The saramaguiano novel is located inside the Portuguese literary system from the critical analysis of Carlos Reis.

Keywords: ideological subversion, marxist criticism, raised from the ground.

1. DO EMPREENDIMENTO CRÍTICO

O romance *Levantado do Chão* (1980), do escritor português José Saramago (1922-2010), foi o objeto selecionado para a presente pesquisa. Consagrado no universo literário, Saramago foi agraciado com diversos prêmios literários, dentre eles o Prêmio Nobel de Literatura (1998). Apesar da consagração da crítica literária e da conquista de um vasto público de leitores, sua obra também foi objeto de censura. O governo português chegou a vetar a apresentação d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) ao Prêmio Literário Europeu; uma matéria publicada no portal do *Diário de Notícias* português, dia 28 de janeiro de 2013, revelou que a *Opus Dei* mantém uma lista de livros proibidos na qual constam 12 títulos de José Saramago. A censura é um sintoma nítido de que sua obra se confronta com ideologias oficiais.

Trata-se, portanto, de uma tentativa de “compreender as relações complexas e indiretas entre essas obras e os mundos ideológicos que elas habitam” (EAGLETON, 1976/2011, p. 20), de perceber como o romance *Levantado do Chão* não é uma mimese passiva da realidade portuguesa ou simples componente de um universo literário que legitima a dominação da burguesia e reproduz suas ideologias e configurações. Ao contrário, pretende-se demonstrar que Saramago deforma, transgride, perverte, subverte as ideologias que legitimam a manutenção da ordem social, econômica, política e cultural: a ordem da barbárie. A subversão não elimina a fragmentariedade e os abismos do homem contemporâneo, mas desnuda a ideologia ao pervertê-la, possibilitando a visualização de um porvir utópico possível. Investigar como a subversão ideológica penetra na forma do romance, evitando o formalismo e o conteudismo, também se revela um desafio significativo.

Como uma das tarefas complementares, além do desenvolvimento e/ou superação das questões e categorias materializadas nesta introdução, discute-se a própria gênese do gênero romance como “epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente”, como “epopeia do mundo abandonado por deus”, como processo de configuração da “fragmentariedade da estrutura do mundo” (LUKÁCS, 1965/2000, p. 55-96); ou ainda como um gênero “nascido e alimentado pela era moderna da história mundial”, como “gênero em devir” intrinsecamente “ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam enrijecer”, como configuração da “transformação radical das coordenadas temporais das

representações literárias” (BAKHTIN, 1941/2010b, p. 397-428). Entender a gênese do romance enquanto gênero literário contribui para o próprio amadurecimento da pesquisa.

A obra de José Saramago conquistou não somente um vasto público de leitores nos mais diversos recantos do planeta, mas também o vasto interesse de estudantes e pesquisadores que, não raro, investigaram os escritos literários do escritor português em dissertações de mestrado e teses de doutorado.

O romance *Levantado do Chão*, por exemplo, foi objeto da dissertação intitulada *Discurso hegemônico e contra-hegemônico: as contradições de classe a partir das vozes sociais presentes no romance Levantado do chão de José Saramago*, de Eduardo Kawamura (USP, 2012), na qual caracteriza o romance em questão como sendo “político por excelência” (p. 22), embora rejeite adjectivá-lo como panfletário. Quando recorre a Benjamin Abdala Junior, entretanto, encontra uma caracterização mais justa, na qual o romance é reconhecido como “práxis artística formalmente problematizadora, tendo em vista a construção de um texto realmente revolucionário” (ABDALA JR. apud KAWAMURA, 2012, p. 47). Kawamura percorre uma experiência crítica significativa, identificando conexões importantes entre forma e conteúdo.

Andresa Fabiana Batista Guimarães, por sua vez, desenvolveu uma pesquisa comparativa na tese intitulada *O trabalho e o trabalhador aos olhos de José Saramago – análise de alguns procedimentos literários nos romances Levantado do chão e A caverna* (USP, 2011), na qual recorre a Linda Hutcheon para inserir *Levantado do Chão* no campo da metaficção historiográfica, que seria “uma nova maneira de se escrever ficção histórica reformulando o padrão tradicional do romance histórico” (GUIMARÃES, 2011, p. 16). A comparação permite à pesquisadora se aproximar da cosmovisão que permeia a obra saramaguiana.

Camile Carolina Pereira da Silva, na dissertação intitulada *História e poder: uma leitura de Levantado do chão* (USP, 2007), empreende uma leitura conteudista do romance. Recorrendo a André Jolles, a pesquisadora afirma que *Levantado do Chão* se enquadra “perfeitamente” no gênero “saga”, para em seguida moderar o discurso e considerar que Saramago subverte os princípios modelares do gênero (SILVA, 2007, p. 100-101).

Na tese *Manual Intermitente: notas sobre a poética ficcional de José Saramago* (UNESP, 2008), Agnes Teresa Colturato Cintra faz uma lúcida incursão pela obra do

romancista português, tornando nítido o estatuto metaficcional da narrativa saramaguiana.

Na obra intitulada *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, fruto de sua tese de doutorado, Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989) desenvolve uma leitura crítica dos romances *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), analisando como José Saramago transporta a história para a ficção e como a ficção permite releituras da história:

Três romances, três tempos, três momentos da história dos portugueses, onde encontramos um projeto comum que poderíamos talvez sintetizar em algo como: romances onde a marginalidade ganha voz e inverte o modelo ideológico em que ela não passava de ouvinte, seguidora, repetidora de verdades alheias (SILVA, 1989, p. 266).

Ao se deter sobre o romance *Levantado do chão*, Teresa Cristina o caracteriza como uma “epopeia campesina” (SILVA, 1989, p. 193); “[...] uma epopeia nova que, da univocidade do mundo primeiro, ordenado à medida dos deuses, evolui para uma multiplicidade de visões, fruto de um tempo contraditório” (p. 193); como “texto de intenções ideológicas bem definidas” que se arrisca a “tangenciar o panfletário ou, em medida semelhante, o motivo, decodificando imagens que poderiam ficar implícitas” (p. 237); onde nos deparamos com um narrador “voluntariamente didático” (p. 255-256), que não teme uma “aliança sentimental” (p. 207) com as personagens que representam metonimicamente os camponeses alentejanos.

Sem almejar o ineditismo e incorporando as contribuições de pesquisas já realizadas, o enfoque adotado neste trabalho busca enriquecer a fortuna crítica referente à obra de Saramago, a partir da perspectiva da crítica literária marxista e de seus pressupostos teórico-metodológicos.

Demonstra-se que o romance *Levantado do Chão* não é mero reflexo da infraestrutura, não representa uma mimese passiva da realidade portuguesa ou europeia, mas se transforma em instrumento de combate e aguça “o gênero como arma” (RAMA, 1964/2001, p. 97); deforma, transgride, perverte, subverte as ideologias oficiais, cumprindo função desfetichizadora. Simultaneamente, investiga-se como a subversão

ideológica está presente como elemento interno na estruturação do romance, como interfere na forma romanesca.

A escolha do referencial teórico partiu da necessidade de se encontrar um lugar de onde partir para a abordagem do romance *Levantado do chão*. Além de diversos outros autores, revelaram-se fundamentais para a concepção da pesquisa a presença de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Ángel Rama, Carlos Reis, Georg Lukács, Leon Trotski, Marilena Chaui, Mikhail Bakhtin, Terry Eagleton, Raymond Williams, Karl Marx e Friedrich Engels.

Considera-se válido afirmar que Antonio Candido foi extremamente importante para a compreensão do fenômeno literário; Bakhtin para expressar a teoria do signo e da palavra como “fenômeno ideológico”, bem como para discutir a gênese do romance enquanto gênero literário; Carlos Reis traçou um panorama da literatura portuguesa do neorrealismo ao pós-modernismo e destacou a obra de José Saramago no interior do sistema literário português; Leon Trotski, Mikhail Bakhtin, Raymond Williams, Terry Eagleton e Antonio Candido introduziram o debate sobre os caminhos e descaminhos da crítica literária marxista; Mikhail Bakhtin, Raymond Williams, Marilena Chaui, Alfredo Bosi, Karl Marx e Friedrich Engels fomentaram o debate sobre ideologia; Lukács, desde sua fase pré-marxista, ajudou a compreender a “pátria apriorística” do romance enquanto gênero literário, juntamente com Mikhail Bakhtin; Ángel Rama, mesmo abordando a literatura latino-americana, dialogou com a teoria de Antonio Candido e ofereceu elementos para caracterizar o romance; Marx e Engels fundaram uma teoria crítica que não se desdobrou num tratado estético, mas desenvolveram categorias fundamentais para o enriquecimento da teoria literária e inauguraram uma nova concepção da história baseada no materialismo histórico-dialético.

Este capítulo introdutório apresenta uma visão geral “Do empreendimento crítico”, destacando-se o percurso da pesquisa. No capítulo intitulado “Da crítica literária marxista” são explorados os pressupostos teórico-metodológicos de teorias críticas de inspiração marxista, de onde se parte para a abordagem do objeto de pesquisa. No terceiro capítulo, “Notas sobre ideologia”, delimita-se o conceito de ideologia a ser explorado na fundamentação teórica. No capítulo seguinte, “O romance enquanto gênero literário”, a gênese do romance é abordada a partir das teorias do romance, como forma de investigação do gênero que engloba *Levantado do chão*. No quinto capítulo, “O contexto histórico-literário”, o objeto de estudo é localizado no interior do sistema literário português. São cinco capítulos que visam introduzir a

análise do objeto de pesquisa, sempre buscando dialogar com esse objeto para que a teoria não o anule. “A subversão ideológica em *Levantado do chão*” é o sexto e principal capítulo da pesquisa, destinado à análise minuciosa das questões motivadoras. O sétimo e último capítulo, intitulado “O romance como arma”, pretende caracterizar o romance em questão como instrumento de humanização e de desmascaramento das ideologias geradoras de opressão.

2. DA CRÍTICA LITERÁRIA MARXISTA

*Os filósofos se limitaram a interpretar
o mundo de diferentes maneiras;
o que importa é transformá-lo.*

Karl Marx – Teses sobre Feuerbach (1845)

O que significaria abstrair o diálogo que o romance *Levantado do Chão* estabelece com o mundo ideológico que habita e investigar apenas os elementos formais da narrativa saramaguiana, sua sintaxe peculiar, as formas de introdução do discurso do outro, o estatuto do narrador, a fusão de gêneros no discurso romanesco?

Ao contrário, como poderia ser caracterizada uma pesquisa que abstraísse as características formais da obra literária e investigasse somente sua interseção semântica com a história, com a política, com a filosofia, com a psicologia, com a ideologia?

As respostas a essas perguntas dizem respeito a uma longa polêmica estabelecida entre idealistas e materialistas, entre formalistas e marxistas, mas também no interior do próprio marxismo. De Platão a Marx, de Saussure a Bakhtin, de Jakobson a Candido, percorremos um extenso debate que abrange concepções de linguagem, de história, de ideologia e de arte. Do mundo transcendental das ideias ao mundo material da ação, do mecanismo psicofísico à teoria do signo ideológico, da independência da arte à vinculação orgânica entre arte e vida.

Coube ao marxismo, com sua tendência à visão totalizante, minar as bases da filosofia e da história idealistas, reconhecer as limitações e as contribuições dos formalistas e conceber seu próprio método de investigação da arte e da literatura, eliminando a falsa dicotomia entre forma e conteúdo, entre arte e vida, entre linguagem

e consciência prática. Não sem problematizar as limitações e distorções da própria tradição marxista, como o economicismo, o mecanicismo e por vezes o idealismo, ou seja, o chamado marxismo vulgar.

Ao criticar os formalistas russos na obra *Literatura e revolução*, escrita com a revolução russa ainda em curso, Leon Trotski (1923/2007, p. 134) afirma que a escola formalista, “tal como é representada por Tcheklovski, Jirmúnski, Jakobson e outros, [...] não passa de um insólito aborto”. Mas considera que o “trabalho – que os formalistas não temem denominar *ciência formal da poesia* ou *poética* – é indiscutivelmente necessário e útil, sob a condição de que se considere seu caráter parcial, subsidiário e preparatório”.

Ainda na obra em que analisa a literatura produzida na Rússia durante o período revolucionário, Trotski (2007, p. 66) considera que “As condições sociais na história da sociedade humana são, antes de tudo, as condições de dependência de classe. Daí porque um critério de classe se mostra tão fecundo em todos os domínios da ideologia, inclusive – e em particular – o da arte”. Entretanto, pondera: “um critério social não só não exclui a crítica formal como se une perfeitamente a ela, isto é, ao critério da habilidade técnica”. Refletindo sobre arte pura e arte dirigida, aquele que chegou a ser comandante do Exército Vermelho afirma:

As querelas sobre *arte pura* e arte dirigida irrompem entre liberais e populistas. Elas não nos afetam. A dialética materialista está acima disso: para ela, a arte, do ponto de vista do processo histórico objetivo, é sempre um servo social, historicamente utilitário. Encontra o ritmo da palavra necessário para exprimir humores obscuros e vagos, aproxima o pensamento do sentimento, ou opõe um ao outro, enriquece a experiência espiritual do indivíduo e da coletividade, apura o sentimento, torna-o mais flexível, mais sensível, dá-lhe maior ressonância, aumenta o volume do pensamento graças à acumulação de uma experiência que ultrapassa a escala pessoal, educa o indivíduo, o grupo social, a classe e a nação.

O ponto de vista marxista está muito distante dessas tendências que foram historicamente necessárias, mas estão também historicamente superadas. O marxismo, ao permanecer no plano da investigação científica, procura com a mesma segurança as raízes sociais da arte *pura* como também as da arte tendenciosa. Não *incrimina* de forma alguma o poeta pelos pensamentos e sentimentos que exprime, mas levanta questões de significado muito mais profundo (TROTSKI, 2007, p. 137).

Trotsky (2007, p. 136-137) nos oferece ainda uma reflexão importante sobre as novas formas artísticas, considerando que “Uma nova forma artística, apreciada no seu amplo sentido histórico, nasce em resposta a novas necessidades”, pois “Se não houvesse mudanças na psicologia, produzidas pelas transformações do meio social, não existiria movimento na arte: os povos continuariam, de geração em geração, satisfeitos com a poesia da Bíblia ou a dos gregos antigos”. Destaca ainda que “a forma verbal não reflete, de modo passivo, uma ideia artística preconcebida, mas [é] um elemento ativo que influencia a própria ideia”, numa relação recíproca e dialética.

No entanto, muitas vezes nos vemos diante de um Trotsky que – embora se oponha ao grupo do *Proletkult* – prescreve fórmulas artísticas, incrimina o poeta e capitula ao idealismo ou ao utopismo ao vislumbrar a sociedade comunista. Excessos que talvez possam ser relativizados por se tratar de uma obra escrita sob o calor de uma revolução que, pouco tempo depois, à mercê do stalinismo, seria responsável pela morte do autor de *Literatura e revolução*.

No mesmo período em que Trotsky escreve a obra referida, Mikhail Bakhtin escreve o ensaio “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” (1924), onde também polemiza com os formalistas russos. Para o crítico literário e filólogo soviético,

Apesar da indiscutível fecundidade e importância dos trabalhos russos sobre poética surgidos nos últimos anos, a posição científica comum, ocupada pela maioria deles, não pode ser tida como segura e satisfatória. Trata-se em particular de trabalhos dos representantes do assim chamado método formal ou morfológico, que, no entanto, também abrangem certas pesquisas que não adotam esse método por inteiro, mas que possuem alguns pressupostos comuns: tais são os estudos notáveis do professor V. M. Jirmúnski (BAKHTIN, 2010b, p. 15).

Bakhtin (2010b, p. 16) reivindica que “A autonomia da arte é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura”, que “a poética torna-se instável e casual em seus próprios fundamentos” quando privada “de uma base estética sistemático-filosófica”, conforme a explicitação:

A ausência de uma orientação estético-geral e sistemático-filosófica, a ausência de uma observação constante, sistematicamente refletida, das outras artes, da *unidade da arte – como domínio de uma única cultura humana* – conduz a [poética]¹ russa contemporânea a uma simplificação extrema do problema científico, a uma abordagem superficial e insuficiente do objeto de estudo: a pesquisa só se sente segura quando se move na própria periferia da obra de arte, ela se esquia de todos os problemas que conduzem a arte para a grande estrada da cultura humana una, e que são insolúveis fora de uma vasta orientação filosófica (BAKHTIN, 2010b, p. 16-17 – grifo do autor).

Qual seria, então, para Bakhtin, a principal tarefa da estética?

A principal tarefa da estética é o estudo do objeto estético na sua singularidade, sem de modo algum substituí-lo por uma etapa intermediária qualquer do caminho da sua realização e, em primeiro lugar, deve compreender o objeto estético sinteticamente, no seu todo, compreender a forma e o conteúdo na sua inter-relação essencial e necessária: compreender a forma como forma do conteúdo, e o conteúdo como conteúdo da forma, compreender a singularidade e a lei das suas inter-relações. Só com base nessa concepção é possível delinear o sentido correto para uma análise estética concreta das obras particulares (BAKHTIN, 2010b, p. 68).

Ao caracterizar a crítica literária marxista em *Marxismo e crítica literária*, Terry Eagleton (1976/2011) tece as seguintes considerações:

A crítica marxista analisa a literatura em termos das condições históricas que a produzem; e ela precisa, de maneira similar, estar ciente das suas próprias condições históricas (p. 08).

A crítica marxista faz parte de um conjunto mais amplo de análises teóricas que tem como objetivo entender *ideologias* – as ideias, os valores e os sentimentos por meio dos quais os homens vivem e concebem a sociedade em diversas épocas. E algumas dessas ideias, valores e sentimentos só se tornam disponíveis a nós na literatura (p. 10 – grifo do autor).

A crítica marxista não é meramente uma *sociologia da literatura*, dedicada à maneira como os romances são publicados e como eles mencionam (ou não) a classe trabalhadora. Seu objetivo é *explicar* a

¹ Na sexta edição de *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, publicada pela Editora Hucitec em 2010, consta a expressão “poesia russa contemporânea”, o que julgamos um erro de tipografia e corrigimos.

obra literária de forma mais plena; e isso significa uma atenção sensível às suas formas, estilos e significados (p. 14 – grifos do autor). [...] compreender *O rei Lear*, *The Dunciad* ou *Ulisses* significa mais do que interpretar seu simbolismo, estudar sua História Literária e incluir anotações sobre fatos sociológicos relacionados. Significa, antes de tudo, compreender as relações complexas e indiretas entre essas obras e os mundos ideológicos que elas habitam – relações que surgem não apenas em “temas” e “questões”, mas no estilo, ritmo, na imagem, qualidade e [...] forma (p. 20 – grifos do autor).

Percebe-se em Terry Eagleton o mesmo ímpeto em defesa de uma crítica literária que não isole a arte da vida, mas que ao mesmo tempo não despreze os aspectos formais da construção literária. Ele parte de uma concepção mais ampla de ideologia do que aquela encontrada n’*A ideologia alemã* (MARX; ENGELS, 1846/1987), como será possível notar no próximo capítulo.

Em *Marxismo y literatura* (1977/2009, p. 247-250), em oposição às variantes do idealismo e do materialismo mecânico, Raymond Williams elabora uma reflexão teórica semelhante à trotskista ao analisar o surgimento de novas formas artísticas:

Los principales períodos de transición entre sistemas sociales están habitualmente caracterizados por el surgimiento de formas radicalmente nuevas que eventualmente se establecen y llegan a ser compartidas. En tales períodos de transición fundamental e incluso de transición menor es habitual encontrar, como ocurre en el caso de los géneros, continuaciones aparentes o incluso supervivencias conscientes de formas más antiguas que sin embargo, cuando son verdaderamente examinadas, pueden ser consideradas formas nuevas. [...] Por lo tanto, no existe ninguna relación teórica abstracta entre los modos colectivos y los proyectos individuales. El grado de distancia entre ellos, dentro de la realidad continua de cada modo de conciencia, es históricamente variable como función de relaciones verdaderas, tanto generales como específicas.

Estos modos de conciencia son materiales. Cada elemento de la forma tiene una base material activa. Esto resulta sencillo de notar tanto en los ‘materiales’ de las formas: palabras, sonidos y notaciones, como en el habla y la escritura, elementos físicamente producidos en las demás artes. Sin embargo, siempre es más difícil observar ciertas propiedades esenciales de la forma – propiedades de relación en un sentido amplio – por medios materiales. Es especialmente arduo cuando ‘materia’ y ‘conciencia’ se hallan separadas, como ocurre en el idealismo o en el materialismo mecánico, ya que el proceso verdaderamente formativo no es la disposición pasiva de elementos materiales. [...] Sin embargo, es en este tipo de atención prestada a la actitud de precisar articulaciones materiales – en la cual, y sólo en la

cual, se comprende la conciencia específica, el sentimiento específico – donde debe comenzar la verdadera práctica social y el análisis del arte.

Para Williams, a principal contribuição marxista é o reconhecimento da radical e inevitável conexão existente entre as verdadeiras relações sociais de um escritor (considerado não apenas individualmente, mas a partir das relações sociais que pressupõem o fato de escrever em uma sociedade específica e em um período específico) e o estilo, as formas ou o conteúdo de sua obra, considerados não abstratamente, mas como expressões destas relações.

Não obstante, em *Literatura e Sociedade* (1965/2000), Antonio Candido também se levanta contra as análises puramente sociológicas ou puramente formalistas da obra literária:

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente elementos capazes de conduzi-rem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. E nós verificamos que o que a crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais.

[...]

O perigo, tanto na sociologia quanto na crítica, está em que o pendor pela análise oblitere a verdade básica, isto é, que a precedência lógica e empírica pertence ao todo, embora apreendido por uma referência constante à função das partes. Outro perigo é que a preocupação do estudioso com a integridade e a autonomia da obra exacerbe, além dos limites cabíveis, o senso da função interna dos elementos, em detrimento dos aspectos históricos – dimensão essencial para apreender o sentido do objeto estudado.

De qualquer modo, convém evitar novos dogmatismos, lembrando sempre que a crítica atual, por mais interessada que esteja nos aspectos formais, não pode dispensar nem menosprezar disciplinas independentes como a sociologia da literatura e a história literária sociologicamente orientada, bem como toda a gama de estudos aplicados à investigação de aspectos sociais das obras – frequentemente com finalidade não literária (p. 09-10).

Retomando, portanto, as interrogações que nos conduziram às reflexões de Leon Trotski, Mikhail Bakhtin, Terry Eagleton, Raymond Williams e Antonio Candido, percebe-se que abstrair o diálogo que o romance *Levantado do chão* estabelece com o mundo ideológico que habita e investigar apenas os elementos formais da narrativa saramaguiana significaria capitular ao “formalismo” ou a uma modalidade da crítica que despreza a história. Ao contrário, abstrair as características formais da obra literária e investigar apenas sua interseção semântica com a sociedade que a circunda significaria capitular ao “sociologismo crítico” ou ainda ao “conteudismo”. Evitar os dois reducionismos é o desafio desta análise literária.

Se é verdade que o romance *Levantado do chão* transporta para o universo ficcional a luta de classes na região do Alentejo; se é verdade que Saramago constrói uma releitura, a partir da “visão de baixo” (BURKE, 1992, p. 12), da história portuguesa; se é verdade que subverte os discursos ideológicos do Estado, da Igreja e do Latifúndio e assim revela o *modus operandi* do discurso ideológico; se é verdade que promove um desrecalque da memória coletiva do operariado rural de Portugal; se também é verdade que resgata a tradição da oralidade e subverte convenções formais, então um dos principais desafios da pesquisa é justamente demonstrar se ou como tais “verdades” estão presentes na estruturação do romance, como se convertem em questões formais, já que a forma é a forma do conteúdo e o conteúdo é o conteúdo da forma, numa relação recíproca e dialética.

3. NOTAS SOBRE IDEOLOGIA

Ideologia!
Eu quero uma pra viver

Cazuza²

O conceito de ideologia está sempre presente na crítica literária marxista, por isso é pertinente explorá-lo e explicitar qual será a perspectiva adotada na análise do romance *Levantado do chão*, de José Saramago, pois existem nítidas variações de sentido no interior da própria tradição marxista.

² Fragmento de *Ideologia*, música que também intitula o terceiro álbum solo de Cazuza, lançado em 1988.

Cazuza utilizou o termo ideologia no mesmo sentido que Marx e Engels o utilizaram n'A *ideologia alemã* em meados do século XIX? Quando Alfredo Bosi (2010) escreve *Ideologia e contraideologia* se trata do mesmo conceito explorado na obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, de Mikhail Bakhtin (2012)? Qual a relação entre arte e ideologia?

Muito provavelmente, não é possível encontrar respostas definitivas para todas as perguntas enunciadas e nem se pretende encontrá-las, mas refletir sobre os conceitos explorados na análise do objeto literário, antes de penetrar na análise em si, é uma justa precaução de quem não deseja se desorientar no decorrer da pesquisa.

Na obra *Marxismo y literatura*, Raymond Williams (2009, p. 75) recorda que “El concepto de ‘ideología’ no se origina en el marxismo y de ningún modo está confinado a él”. Distingue ainda três versões usuais do conceito comuns no interior da tradição marxista, quais sejam: “Un sistema de creencias característico de un grupo o una clase particular”, “Un sistema de creencias ilusorias – falsas ideas o falsa conciencia – que puede ser contrastado con el conocimiento verdadero o científico” ou ainda “El proceso general de la producción de significados e ideas”.

Williams (2009, p. 76) destaca ainda que a “Ideología fue acuñada como término filosófico en las postrimerías del siglo dieciocho por el filósofo francés Destutt de Tracy”, significando uma ciência das ideias tomadas como sensações transformadas no interior da tradição empirista e conquistando a oposição de Napoleão Bonaparte:

Es a la doctrina de los ideólogos – a esta difusa metafísica, que de una manera artificial procura hallar las causas originarias y que sobre esta base erigiría la legislación de los pueblos, en lugar de adaptar las leyes a un conocimiento del corazón humano y de las lecciones de la historia – a la que deben atribuirse todas las desgracias que han caído sobre nuestra hermosa Francia (BONAPARTE apud WILLIAMS, 2009, p. 78).

Segundo Williams (2009, p. 79), “Cada elemento de esta condena de la ‘ideología’ – que fue muy bien conocida y frecuentemente repetida en Europa y Norteamérica durante la primera mitad del siglo diecinueve – fue retomado y aplicado por Marx e Engels en sus escritos tempranos”.

Entretanto, o marxista britânico não reivindica nenhuma das três versões usuais do conceito de ideologia – para Marx e Engels, a ideologia seria falsa consciência, para Lênin seria o ideário de um grupo ou de uma classe e, para Bakhtin, o processo de produção de significados – e mantém a polêmica sem resolução:

Sin embargo, queda como una cuestión abierta entonces saber si los conceptos de “ideología” e “ideológico”, con sus sentidos de “abstracción” y “ilusión”, o con sus sentidos de “ideas” y “teorías”, o incluso con sus acepciones de un “sistema” de creencias o de significados y valores, son términos suficientemente precisos y practicable para una redefinición tan radical y de largo alcance (WILLIAMS, 2009, p. 98).

Marilena Chaui, em *O que é ideologia* (1980/1984), aproximando-se da concepção de Marx e Engels expressa n’*A ideologia alemã*, destaca:

Além de procurar fixar seu modo de sociabilidade através de instituições determinadas, os homens produzem ideias ou representações pelas quais procuram explicar e compreender sua própria vida individual, social, suas relações com a natureza e com o sobrenatural. Essas ideias ou representações, no entanto, tenderão a esconder dos homens o modo real como suas relações sociais foram produzidas e a origem das formas sociais de exploração econômica e de dominação política (p. 21).

[...] em termos do materialismo histórico e dialético, é impossível compreender a origem e a função da ideologia sem compreender a luta de classes, pois a ideologia é um dos instrumentos da dominação de classe e uma das formas da luta de classes. A ideologia é um dos meios usados pelos dominantes para exercer a dominação, fazendo com que esta não seja percebida como tal pelos dominados (p. 85-86).

[...] o que torna possível a ideologia é a luta de classes, a dominação de uma classe sobre as outras. Porém, o que faz da ideologia uma força quase impossível de ser destruída é o fato de que a dominação real é justamente aquilo que a ideologia tem por finalidade ocultar. Em outras palavras, a ideologia nasce para fazer com que os homens creiam que suas vidas são o que são em decorrência da ação de certas entidades (a Natureza, os deuses ou Deus, a Razão ou a Ciência, a Sociedade, o Estado) que existem em si e por si e às quais é legítimo e legal que se submetam (p. 87).

Para Chauí (1987, p. 10-11), um dos traços fundamentais da ideologia consiste “[...] em tomar as ideias como independentes da realidade histórica e social, de modo a fazer com que tais ideias expliquem aquela realidade, quando na verdade é essa realidade que torna compreensíveis as ideias elaboradas”; a ideologia cria “universais abstratos”, transforma “ideias particulares da classe dominante em ideias universais de todos e para todos os membros da sociedade” (p. 95).

Além disso, a autora de *O que é ideologia* problematiza o que para ela são desvios da concepção marxista de ideologia:

[...] cometemos um engano quando imaginamos ser possível substituir uma ideologia ‘falsa’ (que não diz tudo) por uma ideologia ‘verdadeira’ (que diz tudo). Ou quando imaginamos que a ideologia ‘falsa’ é a dos dominantes, enquanto a ideologia ‘verdadeira’ é a dos dominados. Por que nos enganamos nessas duas afirmações? Em primeiro lugar, porque uma ideologia que fosse plena ou que não tivesse ‘vazios’ e ‘brancos’, isto é, que dissesse tudo, já não seria ideologia. Em segundo lugar, porque falar em ideologia dos dominados é um contrassenso, visto que a ideologia é um instrumento de dominação (CHAUI, 1987, p. 115).

Em *Ideologia e contraideologia*, Alfredo Bosi discorre sobre o surgimento e o desenvolvimento do conceito de ideologia, percorrendo novamente o percurso histórico outrora trilhado por Raymond Williams e Marilena Chauí e refletindo sobre seus desdobramentos.

Bosi (2010) destaca o fundamento da concepção marxista de ideologia como “mistificação da realidade produzida no âmbito do capitalismo pela burguesia já na primeira fase da Revolução Industrial” (p. 64) ou ainda como “complexo de representações, juízos e normas de ação convenientes à práxis dos grupos hegemônicos” (p. 64), mas percorre também os desdobramentos do conceito no âmbito da sociologia da cultura, com destaque para a obra *Ideologia e utopia* (1929), de Karl Mannheim, na qual a ideologia perde o significado negativo e ganha um significado cultural mais abrangente, representando as visões de mundo de uma determinada época, na qual se confrontam discursos e práticas interdependentes e dinâmicas, com seus respectivos “estratos de mentalidade”, embora formule a seguinte ponderação:

[...] nada obsta a que na trama do ensaio de Mannheim também se reconheça, no mapeamento de cada complexo cultural, a franca admissão de uma *ideologia política*, na acepção marxista de legitimação do poder articulada em retóricas de aparente validade universal (BOSI, 2010, p. 81).

Ademais, Alfredo Bosi (2010) resgata as ideias de Max Horkheimer e Paul Ricoeur em oposição a Mannheim: Horkheimer “constata que os conteúdos ideológicos teriam deixado de ser denunciados à medida que a sociologia acadêmica se limitaria a descrevê-los e mapeá-los” (p. 132); Ricoeur “afina-se com a tradição marxista quando identifica na *falsa consciência* os caracteres negativos de toda ideologia que, por sua própria vocação, simula universalidade e dissimula particularismos” (p. 136) e revisa o conceito de utopia ao lhe conferir status de anti-ideologia.

Explorando os limites da dialética, o crítico literário brasileiro busca relativizar as oposições, mas o título do seu livro é um sintoma bastante nítido de que o conceito de ideologia de Marx e Engels atravessa sua reflexão teórica, sem o quê seria difícil conceber a ideia de “contraideologia” como “linguagens de liberdade” em oposição à “ideologia” como “linguagens do poder” (p. 76).

Mikhail Bakhtin (2012, p. 27), por sua vez, ao tentar “Indicar o lugar dos problemas da filosofia da linguagem dentro do conjunto da visão marxista do mundo”, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, torna o debate ainda mais complexo. Para ele, “Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*” (p. 31 – grifos do autor).

Mas, qual seria a relação entre o signo e a consciência?

O idealismo e o psicologismo esquecem que a própria compreensão não pode manifestar-se senão através de um material semiótico (por exemplo, o discurso interior), que o signo se opõe ao signo, *que a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos*.

[...] o ideológico enquanto tal não pode ser explicado em termos de raízes supra ou infra-humanas. Seu verdadeiro lugar é o material social particular de signos criados pelo homem. Sua especificidade reside, precisamente, no fato de que ele se situa entre indivíduos organizados, sendo o meio de sua comunicação (BAKHTIN, 2012, p. 33-35 – grifos do autor).

Seguindo o raciocínio do filósofo da linguagem, “A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso das relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento”. Por isso ele dirá que “A palavra é o fenômeno ideológico por excelência” ou que “é o modo mais puro e sensível de relação social”, embora destaque a neutralidade da palavra, o que lhe permitiria preencher qualquer uma das funções ideológicas, seja ela “estética”, “científica”, “moral” ou “religiosa” (BAKHTIN, 2012, p. 36-37). Destaca ainda que a realidade da palavra, assim como a do signo, resulta da convenção social, embora ela seja produzida “pelos próprios meios do organismo individual”, tornando-a “*material semiótico da vida interior, da consciência (discurso interior)*” (p. 37 – grifos do autor).

Em que medida, então, um conceito tão abrangente de ideologia, que nos permitiria dizer que todo discurso é um discurso ideológico, inclusive os discursos que Alfredo Bosi caracteriza como contraideológicos, aproxima-se do conceito formulado por Marx e Engels?

Bakhtin (2012, p. 36-40) afirma que “A realidade ideológica é uma superestrutura situada imediatamente acima da base econômica” e que “a consciência individual não é o arquiteto dessa superestrutura ideológica, mas apenas um inquilino do edifício social dos signos ideológicos”, observando, entretanto, que a relação entre a infraestrutura e a superestrutura ideológica não é uma relação de causalidade mecanicista. Além disso, distingue a “*ideologia do cotidiano*” dos demais “sistemas ideológicos constituídos”, de modo que haveria uma relação dialética entre eles:

Os sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência, da arte e da religião cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim normalmente o tom a essa ideologia. Mas, ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos constituídos conservam constantemente um elo orgânico vivo com a ideologia do cotidiano; alimentam-se de sua seiva, pois, fora dela, morrem, assim como morrem, por exemplo, a obra literária acabada ou a ideia cognitiva se não submetidas a uma avaliação crítica viva (p. 123).

Mas, em que terreno se daria a luta de classes?

O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se *refrata*. O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: *a luta de classes*.

Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Consequentemente, *em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios*. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta plurivalência social do signo ideológico é um traço da maior importância. Na verdade, é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. O signo, se subtraído às tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá infalivelmente debilitar-se, degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo dos filólogos e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade.

[...]

Mas aquilo mesmo que torna o signo ideológico vivo e dinâmico faz dele um instrumento de refração e de deformação do ser. A classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente (BAKHTIN, 2012, p. 47-48 – grifos do autor).

Mikhail Bakhtin considera que somente em processos de intensa transformação social esta contradição interna do signo ideológico se revela inteiramente, pois o signo ideológico tem um caráter “refratário” e “deformador” nos limites da “ideologia dominante”.

Quando se lança ao desafio de semear uma filosofia da linguagem a partir do materialismo histórico-dialético, portanto, Bakhtin termina por dar um sentido muito mais complexo e abrangente ao conceito de ideologia, ainda que busque se aproximar do conceito tal qual foi conjugado por Marx e Engels ao falar de “ideologia dominante”. Ocorre que a existência de uma ideologia dominante – ou seja, a ideologia da classe dominante – pressupõe a existência de uma ideologia das classes subalternas, como bem observou Marilena Chauí. Ademais, se é a luta de classes que torna o signo vivo e móvel, o que ele haveria de ser na sociedade comunista, abolidas as classes sociais? Vejamos como esta polêmica categoria foi abordada n’*A ideologia alemã* (1987).

Em oposição aos filósofos alemães neo-hegelianos – especialmente Feuerbach, Bruno Bauer e Stirner –, Marx e Engels (1987, p. 37-38) afirmam que a reflexão crítica

não deve partir de ideias abstratas ou ilusórias acerca da realidade, mas da própria realidade material, pois “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência”; “Ali onde termina a especulação, na vida real, começa também a ciência real, positiva, a exposição da atividade prática, do processo prático de desenvolvimento dos homens”.

Refletindo sobre a linguagem e sua materialidade, destacam:

Desde o início pesa sobre ‘o espírito’ a maldição de estar ‘contaminado’ pela matéria, que se apresenta sob a forma de camadas de ar em movimento, de sons, em suma, de linguagem. A linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e, portanto, existe também para mim mesmo; e a linguagem nasce, como a consciência, da necessidade de intercâmbio com outros homens (MARX; ENGELS, 1987, p. 43).

Percebe-se, aqui, que Mikhail Bakhtin desenvolveu o conceito de linguagem de Marx e Engels, no qual a linguagem é uma realidade material e ainda a realidade da consciência prática, embora a partir de um novo e abrangente conceito de ideologia.

Para os fundadores do materialismo histórico-dialético,

As idéias (*Gadanken*) da classe dominante são, em cada época, as idéias dominantes; isto é, a classe que é a força *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força *espiritualmente* dominante. A classe que tem à sua disposição os meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção espiritual, o que faz com que a ela sejam submetidas, ao mesmo tempo e em média, as idéias daqueles aos quais faltam os meios de produção espiritual. As idéias dominantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como idéias; portanto, a expressão das relações que tornam uma classe a classe dominante; portanto, as idéias de sua dominação (MARX; ENGELS, 1987, p. 72 – grifos dos autores).

Com efeito, cada nova classe que toma o lugar da que dominava antes dela é obrigada, para alcançar os fins a que se propõe, a apresentar seus interesses como sendo o interesse comum de todos os membros da sociedade, isto é, para expressar isso mesmo em termos ideais: é obrigada é emprestar às suas idéias a forma de universalidade, a apresentá-las como sendo as únicas racionais, as únicas universalmente válidas (MARX; ENGELS, 1987, p. 74).

Como o Estado é a forma na qual os indivíduos de uma classe dominante fazem valer seus interesses comuns e na qual se resume toda a sociedade civil de uma época, segue-se que todas as instituições comuns são mediadas pelo Estado e adquirem através dele uma forma política. Daí a ilusão de que a lei se baseia na vontade e, mais ainda, na vontade destacada de sua base real – na vontade *livre*. Da mesma forma, o direito é reduzido novamente à lei.

Através da divisão do trabalho, já está dada desde o início a divisão das *condições* de trabalho, das ferramentas e dos materiais, e, com isso, a fragmentação do capital acumulado entre diferentes proprietários; e, com isso, a fragmentação entre capital e trabalho, bem como as diferentes formas da propriedade (MARX; ENGELS, 1987, p. 103 – grifos dos autores).

Portanto, quando os neo-hegelianos partem do mundo das ideias para explicar a realidade e não da realidade para explicar o mundo das ideias não estão a produzir ciência, mas ideologia, ou seja, uma ideia ilusória da realidade, uma fantasia abstrata e deformadora da própria realidade.

Da mesma forma, quando a burguesia (outrora classe revolucionária) expressa seus interesses particulares como interesses gerais (naturais, universais ou divinos), explorando para este fim determinados aparelhos ideológicos (Estado, Direito, Igreja...), constrói uma falsa ideia da realidade que se torna a ideia dominante (ideologia), subjugando as classes subalternas e alienando o fruto do trabalho coletivo.

Em 1997, o professor e crítico literário Carlos Reis realizou uma longa entrevista com o escritor José Saramago, provocando reflexões as mais diversas sobre a sua produção literária. Em certo momento, questionou Saramago sobre a relação do escritor com a ideologia, se era possível à literatura viver fora da ideologia. A resposta permite que se aproxime da própria visão de José Saramago acerca da questão que se desenvolve neste capítulo:

Creio que haveria de fazer algumas distinções. Está claríssimo que a ideologia como sistema de ideias depende das circunstâncias sociais e políticas, bem como de um conjunto de elementos, uns que vêm da tradição cultural, outros que são de ordem ética, outros ainda que têm que ver com a religião – e isso toca a todos, porque toda a gente, escritor ou não, vive imerso nessa espécie de caldo. O que significa que nem sequer é legítimo pensar que se poderia viver fora dessa espécie de mar, porque aí é onde se respira, aí é onde se está, é onde nos alimentamos no plano mental. Entendida a ideologia assim, não

colocamos este tipo de questões, porque vivemos aí naturalmente e não podemos viver fora daí.

[...]

Onde é que a literatura viveria, se pudesse viver fora da ideologia ou à margem dela?

A literatura pode viver até de uma forma conflituosa com a ideologia. O que não pode é viver fora da ideologia. Não se pode imaginar que a literatura, como expressão de um pensamento e de uma sensibilidade, vivesse num meio de tal forma assético que pareceria que se bastaria a si própria, embora fosse depois lícito perguntar que tipo de conflitos é que ela iria abordar. Entendida assim, a ideologia é comum de todos, mesmo nos seus conflitos, nas suas tensões e contradições internas.

De uma maneira mais direta, entendida a ideologia como um determinado sistema de pensamento particular, em que a literatura estivesse ao serviço desse sistema, como veículo de propagação ou de apostolado, digamos assim – com isso não estou de acordo.

[...]

Eu refuto a literatura de partido, coisa que, aliás, parece que se pode deduzir facilmente daquilo que fiz até hoje. O que eu não refuto é isto: se eu estou ideologicamente determinado ou caracterizado de uma certa maneira, se sou uma pessoa cujo mundo está organizado também em função de um certo entendimento da História ou da sociedade ou do funcionamento das forças sociais, então eu creio que, mesmo que eu não esteja a dizer naquilo que escrevo “Viva o Partido!”, é fácil ao leitor atento entender que o autor que ele está a ler pensa de uma maneira determinada (SARAMAGO apud REIS, 1998/2015, p. 75-78).

Questionado sobre a ideia da morte das ideologias, Saramago é taxativo:

O que eu vou dizer é mais uma banalidade, mas a verdade é que eu tenho notado que nós temos uma tendência para dizer que as coisas morrem. Julgo que será uma maneira de afirmar algo muito semelhante a isto: uma vez que estamos nesse momento a durar mais do que as coisas declaradas mortas, isso garante-nos uma espécie de pequena eternidade; ou seja, estamos a sobreviver para além da morte de certas coisas, das quais acabámos de dizer que morreram. Já morreu a arte, já morreu Deus, já morreu o romance e também já morreram, segundo parece, as ideologias. Parece-me um disparate sem nome, que vai contra o simples senso comum.

[...]

A chamada desideologização do mundo corresponde a uma espécie de tentativa totalitária de ideologização. Vamos imaginar que sim, que as ideologias acabaram e que se consegue convencer toda gente disso mesmo. O que fica? Algo fica; algo está aí, no lugar das ideologias que tinham estado antes. E o que está aí, segundo parece, é a ausência das ideologias, de todas elas. Mas atenção: estamos a falar da morte de que ideologias? O que se quer dizer com isso, em geral, é que o marxismo morreu. Mas as religiões não morreram. E o que são as religiões senão sistemas ideológicos? Se fosse possível imaginarmos um mundo que estivesse todo ele limpo dessas “excrescências”, desses “fósseis históricos” que são as ideologias (e eu não posso imaginar esse mundo), teríamos que imaginar também o que estaria no lugar dessas ideologias. Acho que é um contrassenso (SARAMAGO apud REIS, 1998/2015, p. 79-80).

Percebe-se, portanto, que Saramago parte de uma concepção ampla da ideologia como um sistema de ideias, mas também como um mar no qual a humanidade navega, repleto de tensões e contradições internas, de forma que a literatura pode muitas vezes entrar em conflito com a ideologia, quando então poderíamos caracterizá-la, tal qual Alfredo Bosi, como contraideologia, mas nunca poderia estar à margem da ideologia.

Adentrar nas concepções pós-modernas ou pós-materialistas de ideologia tornaria o debate ainda mais complexo, mas para o que se propõe nesta pesquisa, depois de exploradas algumas polêmicas e divergências expressas no interior da própria tradição marxista, convém retomar as questões enunciadas no início do capítulo e provocar um desfecho.

Quando Cazusa, num momento de convulsão social e de crise dos projetos alternativos de sociedade, cantou o desejo de uma ideologia para viver, o fez não a partir da concepção de ideologia como falsas ideias, falsa consciência ou linguagens do poder, mas sim a partir de uma visão mais abrangente e bastante difundida no senso comum, ou seja, da ideologia como sistema de ideias ou pensamento de uma classe ou de um grupo particular. Em *Ideologia e contraideologia* Alfredo Bosi (2010) explora o conceito a partir de uma perspectiva distinta daquela materializada em *Marxismo e filosofia da linguagem*, de Mikhail Bakhtin (1976). Se a reflexão teórica de Bakhtin, a partir de sua teoria do signo, nos permitiria afirmar que todo discurso é ideológico ainda que haja uma ideologia dominante, o trajeto de Bosi nos remete à ideologia como linguagens de poder e à contraideologia como linguagens de liberdade. Qual seria, então, a relação entre arte e ideologia?

Se a ideologia é tomada como um sistema de ideias de um grupo ou de uma classe particular, ou ainda como um mar no qual deságuam todos esses rios ideológicos, a arte e a literatura estariam imersas neste mar, como toda e qualquer expressão ou trabalho do ser humano, embora com suas características específicas. Se a ideologia é tomada como falsas ideias, falsa consciência ou como linguagens do poder, a arte e a literatura estariam em permanente diálogo com as ideologias, legitimando-as ou subvertendo-as, mas nunca isoladas dos fenômenos ideológicos. Se a ideologia é tomada como um sistema de produção de significados e a palavra como fenômeno ideológico por excelência, então todo discurso seria um discurso ideológico, no qual se confrontam índices de valor das classes sociais em luta, de modo que a literatura seria apenas mais um discurso ideológico, podendo ou não se confrontar com a suposta ideologia dominante.

Ao analisar a subversão ideológica no romance *Levantado do chão*, aproximamo-nos do conceito de Marx e Engels, ou seja, da ideologia como linguagens do poder, do discurso ideológico como sendo o discurso que mascara a realidade para legitimar a opressão, que naturaliza a barbárie como sendo fruto da natureza, dos deuses e não da opressão do homem pelo homem. Mas ele não é suficiente para adentrarmos no debate acerca da subversão ideológica no plano formal, ou seja, no plano da estruturação do discurso romanesco. Faz-se necessário destacar, portanto, que ao analisar a subversão ideológica no plano formal o que se busca é perceber se e como Saramago transgride as convenções do gênero romanesco, bem como relacionar essas subversões formais às subversões ideológicas no plano semântico. Assim, estaremos nos aproximando do pensamento de Bakhtin, mantendo a distância necessária para não adotar a generalização de que tudo é ideológico, o que nos impediria de falar de subversão ideológica.

4. O ROMANCE ENQUANTO GÊNERO LITERÁRIO

*eis que os relógios enlouqueceram
inclusive os britânicos
eis que o espaço foi preenchido por não lugares
e as fronteiras todas foram profanadas
eis que o mundo foi abandonado por deus
embora o Banco do Vaticano resista ao apocalipse
eis que da totalidade restaram apenas escombros
e os acionistas do amor estão todos falidos*

Bruno Costa³

Quando adentramos em uma biblioteca, livraria ou sebo e nos dirigimos à seção de literatura, muitas vezes nos deparamos com títulos como *Dom Quixote*, *Crime e castigo*, *Madame Bovary*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Cem anos de solidão*, *O processo*, *Lolita*, *A hora da estrela*, *Grande sertão: veredas* ou *Levantado do chão*, obras extremamente peculiares, embora unificadas em uma só categoria: o romance. O que é isso que costumamos classificar com tanta naturalidade como sendo um romance?

No artigo “Da pré-história do discurso romanesco” (1940), presente na obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, Mikhail Bakhtin realiza um empreendimento arqueológico em busca das origens da palavra romanesca. Os dois fragmentos destacados abaixo são paradigmáticos no que diz respeito à reflexão do filólogo russo:

O discurso paródico-travestizante existia na qualidade de um gênero sem definição. Todas estas variadas formas paródicas e travestizantes constituíam-se como um mundo “extragêneros” ou “intergêneros” à parte. Entretanto, este mundo era unificado, primeiramente, pela finalidade comum de criar um corretivo cômico e crítico para todos os gêneros diretos, linguagens, estilos e vozes existentes, e obrigar a perceber atrás deles uma outra realidade contraditória que os gêneros diretos não conseguiam captar. A “falta de respeito” da forma romanesca foi preparada por este riso (BAKHTIN, 2010b, p. 378).

[...]

Erwin Rohde, no seu livro sobre a história do romance grego, analisa o processo de decomposição, em meio helênico, do mito nacional grego e, unido a este, o processo de desagregação e fragmentação das formas do epos [épico] e do drama, possíveis somente em solo de um mito nacional único e total.

³ Poema publicado no *Substantivo Plural* com o título *A era do romance*:
<<https://www.substantivoplural.com.br/era-romance/>>

Rohde não esclarece o papel do plurilingüismo. Para ele, o romance é o produto da decomposição dos grandes gêneros diretos. Em parte isto é certo: toda coisa nova nasce da morte do que é velho. Mas Rohde não é dialético. O novo foi justamente o que ele não viu. Ele define quase corretamente a significação do mito nacional, único e global, para a criação das grandes formas do epos grego, da lírica e do drama. Mas o processo de decomposição do mito nacional, fatal para os gêneros helênicos, unilíngues e diretos, mostrou-se produtivo para a criação e desenvolvimento de uma nova arte literária: o discurso romanescos em prosa. O papel do plurilingüismo neste processo de morte do mito e nascimento lúcido do romance é excepcionalmente grande. No processo de aclaramento recíproco das línguas e culturas, a língua tornou-se algo inteiramente diferente, modificou-se na sua própria qualidade: em lugar do mundo linguístico ptolomaico, único e fechado, surge o mundo aberto de Galileu, de muitas línguas que se iluminam umas às outras (BAKHTIN, 2010b, p. 382).

Para Bakhtin, portanto, as formas paródico-travestizantes (riso) e o plurilingüismo foram dois fatores fundamentais à gênese da palavra romanescos, penetrando nos romances de cavalaria e no “[...] grande romance da época renascentista, com as obras de Rabelais e de Cervantes”, nas quais o discurso romanescos “[...] descobre suas possibilidades e desempenha um papel titânico na formação da nova consciência linguística e literária” (2010b, p. 393).

Em seguida, no artigo intitulado “Epos e romance” (1941), também presente na obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, Bakhtin (2010, p. 399) caracteriza o romance como gênero inacabado, por se constituir, nascido e alimentado pela era moderna, autocrítico e maleável: “O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, [...] reinterpreta-os e dando-lhes um outro tom”. Destaca ainda três características que distinguem o romance de todos os demais gêneros, especialmente da epopeia:

1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele;
2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance;
3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado.

Todos estes três tipos de particularidades do romance estão ligados organicamente entre si, e todos eles estão condicionados por uma determinada crise na história da sociedade europeia: sua saída das condições de um estado socialmente fechado, surdo e patriarcal, em

direção às novas condições de relações internacionais e de ligações interlinguísticas. A pluriformidade das línguas, das culturas e das épocas, revelou-se à sociedade europeia e se tornou um fator determinante de sua vida e de seu pensamento (BAKHTIN, 2010b, p. 403-404).

A teoria bakhtiniana encontra eco n’A *teoria do romance* (1916/2000), de Georg Lukács, na qual o filósofo húngaro considera a epopeia e o romance como objetivações da grande épica em momentos históricos distintos, caracterizando o romance como “[...] epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente” (p. 55), na qual os heróis estão sempre em busca de algo, onde a intenção é “[...] visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária” (p. 72); o romance como “algo em devir” ou como “processo”, como “[...] fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada” (p. 85), como “epopeia do mundo abandonado por deus” (p. 89).

Tanto para Bakhtin como para Lukács, pois, o romance surge como resposta a novas condições histórico-filosóficas, como “empresa de conquista verbal”⁴ de uma nova realidade, marcada pela transformação radical das coordenadas de espaço e tempo, pela profanação das fronteiras e identidades nacionais, pelo surgimento da imprensa e o consequente advento da era da informação, mas sobretudo pelo desencantamento do mundo e dessacralização do passado. A partir de então importa desvendar “o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” – como dizia o Carlos Drummond de Andrade (1992) de “Mãos dadas”, poema do livro *Sentimento do mundo* –, embora o empreendimento resulte sempre incompleto, justamente porque os homens e a vida no tempo presente se encontram inacabados, em pleno devir, o que contribui para alimentar o devir da própria palavra romanesca. Mesmo quando o passado é revisitado, parte-se do presente para a releitura crítica, herética ou paródica: ocorre a presentificação do passado.

Raymond Williams e Leon Trotski são bastante precisos quando relacionam o nascimento de novas formas artísticas às transformações sociais. O primeiro, quando considera que “Los principales períodos de transición entre sistemas sociales están habitualmente caracterizados por el surgimiento de formas radicalmente nuevas que

⁴ Expressão elaborada por Julio Cortázar no texto “Situação do romance” (1950), presente no livro *Valise de cronópio* (2013).

eventualmente se establecen y llegan a ser compartidas” (WILLIAMS, 2009, p. 247-248); o segundo, quando constata que “Se não houvesse mudanças na psicologia, produzidas pelas transformações do meio social, não existiria movimento na arte: os povos continuariam, de geração em geração, satisfeitos com a poesia da Bíblia ou a dos gregos antigos” (TROTSKI, 2007, p. 137).

Como se dá, no entanto, a evolução do gênero romanesco no século XX, quando modernidade e barbárie se assimilam numa reciprocidade nunca vista antes, quando o homicídio é industrializado e o simples pressionar de um botão desencadeia o massacre materializado em Hiroshima⁵?

No ensaio intitulado “Posição do narrador no romance contemporâneo” (1954), presente no livro *Notas de literatura I*, Theodor Adorno reflete sobre a evolução do gênero romanesco a partir do *locus* do narrador, destacando o romance como “forma literária específica da era burguesa”, gestado a partir da experiência “do mundo desencantado no *Dom Quixote*” (ADORNO, 2003, p. 55), vinculado sobremaneira à realidade até mesmo em suas expressões fantásticas. Ao analisar o romance contemporâneo, Adorno constata que o mundo administrado, a standardização e a mesmice esvaziaram a matéria da narração, criando um abismo entre aparência e essência, de modo que “o romance foi forçado [...] a entregar-se à representação da essência e de sua antítese distorcida” (p. 56-57). Trata-se de uma evolução centrípeta, da margem ao centro, do exterior ao interior, reivindicada como critério de valoração estética. Para o filósofo frankfurtiano, “Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância ou no abandono” (p. 62-63); “Essas obras estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável” (p. 63).

Julio Cortázar envereda por um caminho semelhante ao analisar a “Situação do romance” em *Valise de cronópio* (2013), definindo-o como “coisa impura”, “monstro de muitas patas e muitos olhos”, “instrumento verbal necessário para a posse do *homem como pessoa*, do homem vivendo e sentindo-se viver”. Para o escritor argentino, o romance antigo afirma que o homem é, o romance do século XIX busca entender como o homem é, enquanto o romance contemporâneo indaga “porquê” e “para quê”. Trata-se

⁵ Cf. a respeito o estudo *Barbárie e modernidade no século XX*, de Michael Löwi, disponível em: <<http://site.adital.com.br/site/noticia.php?lang=PT&cod=47877&langref=PT&cat=>>>.

do mesmo trajeto evolutivo descrito por Adorno, da margem ao centro, da superfície ao interior, do social ao existencial:

Permito-me insistir em que esta *situação do homem enquanto homem*, que marca a mais inquieta novelística destes dias, nada tem a ver com o “romance social” entendida como complemento literário de uma dialética política, histórica ou sociológica. Por isso provoca tanta indignação naqueles que escrevem ou apreciam o romance como uma prova a *posteriori* de algo, um pró ou um contra em relação a um estado de coisas, sendo que este romance é ao contrário o próprio estado de coisas, o problema coexistindo com sua análise, sua experiência e sua elucidação. O romance social caminha atrás do avanço teórico. O romance existencial (peço perdão por estes dois termos tão equívocos) entranha sua própria teoria, em certa medida a cria e a anula de uma vez só porque suas intenções são sua ação e representação puras (CORTÁZAR, 2013, p. 78 – grifos do autor).

O romance existencial é o que importa a Cortázar na contemporaneidade, pois tal registro literário não foge à indagação de nossa própria culpa, reposiciona o homem diante de si mesmo e, assim, aprofunda sua autoconsciência. Também aqui reside um critério de valoração estética subjacente⁶.

Realizada esta breve e limitada incursão sobre a gênese da palavra romanesca e sua evolução até a contemporaneidade, faz-se necessário retomar as indagações que introduziram o presente capítulo. O que é isso que costumamos classificar com tanta naturalidade como sendo um romance? O que nos permite englobar obras tão particulares em uma só categoria?

A leitura de Bakhtin, Luckács, Adorno e Cortázar nos sugerem que o romance não é, mas que está sendo; que a evolução do gênero romanesco não é linear, como também não é linear a evolução da sociedade nos mais diversos recantos do planeta. Com Cortázar, somos convidados a enxergar os romances como experiências de conquista verbal da realidade, de uma realidade em devir, que constantemente provoca novas perguntas e reivindica novas respostas.

⁶ “A dificuldade de abordar o fenômeno da ficção sem recorrer a valorizações estéticas indica que este problema e o do nível estético não mantêm relações de indiferença. Sem dúvida, há ficção de baixo nível estético, de grande pobreza imaginativa (clichês), com personagens sem vida e situações sem significado profundo, tudo isso relacionado com a inexpressividade completa dos contextos verbais (que por vezes, contudo, são afetados e pretensiosos, sem economia e sem função no todo, sem que à sua exagerada riqueza corresponda qualquer coisa na camada imaginária e nos planos mais profundos” (ROSENFELD, 1964/2014, p. 37).

Trata-se de um gênero subversivo, que traz para o seu interior diversos outros gêneros e linguagens, transformando-os em objeto de representação literária. Um gênero autocrítico, que problematiza o próprio fazer literário e desmascara convenções. Um gênero catártico, que promove o desrecalque do interdito ou que, no mínimo, revela sua presença. Um gênero irônico, síntese da atração e da repulsa. Um gênero profano, derivado de um mundo abandonado por deus.

Quando nos deparamos com títulos como *Dom Quixote*, *Crime e castigo*, *Madame Bovary*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Cem anos de solidão*, *O processo*, *Lolita*, *A hora da estrela*, *Grande sertão: veredas* ou *Levantado do chão*, estamos diante de tentativas de dar forma cognoscível aos fragmentos da vida, cada vez mais desconexos e carentes de sentido imanente. Estamos diante de ficções que talvez digam mais sobre o ser e o mundo do que a psicanálise e a história, pois nos permitem experimentar o conhecimento através do enredo e das personagens que, como os seres humanos, estão sempre em busca de algo ou de si mesmos: seres abismados escalando a queda⁷.

Ao analisar a obra saramaguiana, temos a percepção de que ela reflete a própria evolução contemporânea do romance, percorrendo a já mencionada trajetória centrípeta – das margens ao centro, da superfície à essência ou da estátua à pedra, para ficarmos com uma metáfora do próprio Saramago:

É como se desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de tirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar (SARAMAGO, 1999/2013, p. 42).

⁷ Expressão extraída de poema sem título publicado no *Substantivo Plural*: <http://www.substantivoplural.com.br/sem-titulo-13/>.

Levantado do chão, portanto, faz parte da fase em que o escritor andou a descrever estátuas, e não por acaso costumam associá-lo ao romance histórico, ao romance social e à arte dirigida. De nossa parte, não julgamos esteticamente menos valorosa a obra literária que, ao invés de figurar Domingos Mau-Tempo diante de si mesmo e questionar, intuitivamente, o que é a cólera que o leva ao suicídio, se o homem é cólera ou qual a essência da cólera⁸, narra a luta do campesinato alentejano contra a histórica opressão do latifúndio, por meio da estória da família Mau-Tempo.

Mesmo a descrever estátuas, o narrador da epopeia campesina nos provoca constantemente a refletir sobre o *porquê* e o *para quê*, e embora a barbárie civilizada torne obscura ou demasiadamente ambiciosa qualquer tentativa de se responder ao *porquê*, o desfecho da narrativa nos sugere o *para quê*. Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição não são, não possuem o direito de ser e não imaginam como podem vir a ser: o suicídio e a loucura são os sintomas da interdição. Ao conquistarem gradativamente a palavra, as demais gerações da família conquistam também o direito de ser ou mais especificamente de saber que são, embora o *porquê* permaneça ignorado, aparentemente acessível somente ao padre Agamedes. Maria Adelaide Espada emerge na narrativa como signo do *para quê*, da liberdade.

Não se trata, por mais óbvia que pareça a constatação, de um romance existencialista, mas de um romance sobre o direito à existência. O desfecho utópico, que pretere os objetivos frustrados da Revolução dos Cravos ou a contrarrevolução, não merece ser confundido com evasão romântica, pois é um convite explícito à organização do pessimismo e à luta pelo direito de ser.

No afã de se caracterizar *Levantado do chão*, precisamos fazer uma escolha, cientes de que todo critério implica na negação de variantes outras. Por isso, preferimos uma caracterização aberta, que não limita a obra literária em um recinto onde ela não caberia e se veria obrigada a fugir dos dogmatismos. Em *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989, p. 230) se refere ao romance em questão como um “livro de aprendizagem”, o que parece bastante apropriado quando tal estatuto não vem acompanhado de um índice de depreciação estética. Mas o que entendemos por livro de aprendizagem?

Ao analisar a tipologia histórica do romance a partir da caracterização da personagem central e de sua relação com o espaço-tempo, Mikhail Bakhtin chama a

⁸ Para Julio Cortázar (2013, p. 65), a temática do romance moderno deriva destas perguntas.

atenção para a longa tradição do “romance de educação”, destacando entre as suas variantes o “romance realista de formação”, no qual a formação do homem ocorre em indissolúvel relação com a formação histórica; “[...] no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro”; no qual o homem deixa transparecer em si mesmo a formação histórica do mundo, situando-se não mais no interior de uma época, mas na fronteira entre épocas distintas, formando-se um novo homem. Realista, pois surgem nesse romance de formação “[...] os problemas da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, os problemas da iniciativa criadora” (BAKHTIN, 1979/2010a, p. 221-222).

Eis, portanto, a nossa escolha. *Levantado do chão* se insere na longa tradição do romance realista de formação, podendo ser classificado como uma obra tardia do neorrealismo português ou simplesmente como um livro de aprendizagem, onde o campesinato alentejano se torna personagem central e se transforma em estreita relação com as transformações históricas, confrontando-se com a realidade que o cerca e aprendendo gradativamente a modificá-la. A família Mau-Tempo não se situa no interior de uma época, mas na fronteira entre a ditadura e a democracia, entre o espaço-tempo da sujeição e o espaço-tempo da libertação, sendo a Revolução dos Cravos o marco decisivo da mudança. Testemunhamos não apenas a formação do novo homem (João Mau-Tempo, António Mau-Tempo e Manuel Espada), mas também a formação da nova mulher (Gracinda Mau-Tempo e Maria Adelaide), do novo mundo possível. A partir de agora, analisaremos em que contexto histórico-literário o romance em análise se levanta do chão.

5. O CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO

*Se a História é interdita
e não nos resta sequer a escrita
que farei eu com este cravo?*

Manuel Alegre

A *Fundação José Saramago* e o próprio escritor destacam o ano de 1980 como sendo o ano da publicação do romance *Levantado do chão*, mas é o ano de 1979 que se

encontra grafado nas referências bibliográficas presentes na 1ª edição da Companhia das Letras (2013), que serve de base a este empreendimento crítico. Importa, sobretudo, destacar-se em que contexto histórico-literário surge o romance que demarcou o chamado estilo saramaguiano.

No volume IX da *História crítica da literatura portuguesa*, que traz consigo o subtítulo *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, Carlos Reis (2005) destaca que “Em termos genéricos, o Neo-Realismo português constitui um movimento literário desenvolvido entre finais dos anos 30 e finais dos anos 50 do século XX”, no contexto particular da ditadura salazarista. Ao menos temporalmente, portanto, o romance *Levantado do chão* (1980) estaria a certa distância do neorrealismo português.

Ao movimento neo-realista [...] ligam-se sobretudo escritores, críticos e ensaístas que formam uma geração congregateada por alguns factores comuns: nascidos em grande parte na segunda década do século, tendo-se formado intelectualmente num tempo de crise social e económica muito aguda, seguindo um ideário cultural marxista, manifestando um certo distanciamento (que chega a ser oposição declarada) em relação ao legado modernista, enunciando uma linguagem artística comprometida e anti-esteticista, os escritores, críticos e ensaístas que associamos ao Neo-Realismo português configuram uma unidade relativa, não isenta de diferenças internas.

[...]

Em função da sua produção literária, crítica e ensaística, o Neo-Realismo pode ser considerado uma resposta, elaborada sobretudo em narrativas, em textos doutrinários e, mais escassamente, em poemas, a uma situação de supressão das liberdades políticas e de forte repressão. Isto significa também que, ao contrário daquilo que o termo *Neo-Realismo* pode sugerir, ele não foi um simples prolongamento do Realismo literário do século XIX. E esta foi sempre uma questão fundamental, para o pensamento estético neo-realista. Com efeito, se existem afinidades entre o Neo-Realismo e o Realismo oitocentista, elas situam-se não no plano ideológico, mas no *plano ético*: para ambos, trata-se antes de tudo, de ligar a literatura à sociedade, fazendo dela um instrumento de activa intervenção social (REIS, 2005, p. 15-16 – grifos do autor).

Reis está ciente de que a expressão modelar “Neo-Realismo” é escassa para designar um movimento literário tão vivo e dinâmico, mas destaca:

O certo, porém, é que essa foi a expressão que acabou por triunfar e hoje sabe-se bem o que ela designa, na Literatura Portuguesa do século XX: uma projecção, no domínio da criação literária, de orientações culturais ideologicamente fundadas no materialismo histórico e dialéctico; uma análise, através da literatura, da dialéctica das transformações sociais e em particular da luta de classes, num quadro económico-social capitalista; uma denúncia das contradições que afectavam esse cenário económico-social: a exploração do homem pelo homem, a luta pela posse da terra, a sobrevivência de mecanismos de exploração quase feudais, etc. Para além disso, o Neo-Realismo tentou também rearticular certos géneros literários dominantes, o romance e o conto, e determinadas categorias literárias, a personagem e o espaço; procurava-se desse modo incutir vigor persuasivo a uma mensagem literária que se pretendia fortemente interventora (p. 16).

Como será demonstrado, muitas das características que o crítico literário português associa ao neorrealismo estão presentes em *Levantado do chão*, embora não digam tudo sobre o romance.

Depois de deter o olhar sobre as principais referências do neorrealismo português, com destaque para as produções literárias de Carlos Oliveira e de José Cardoso Pires, que transcenderam as fronteiras estéticas e temporais do movimento, o crítico literário português investiga as principais expressões da poesia e do teatro em Portugal e atravessa o breve e tardio movimento surrealista, destacando o marco que representaria a publicação das obras de Fernando Pessoa na década de 40 e o que ele caracteriza como “*posteridade do Modernismo*” (REIS, 2005, p. 73 – grifo do autor). Nesta sintética travessia despontam nomes como Sophia de Mello Breyner Andresen, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Herberto Helder, António Ramos Rosa, Natália Correia, Fíama Hasse Pais Brandão, Maria Teresa Horta, António Pedro, Mário Cesariny, Alexandre O’Neill, Bernardo Santareno, dentre outros.

O mais importante no presente contexto é abordar a investigação que Carlos Reis desenvolve sobre a transição do neorrealismo ao pós-modernismo, no qual irá situar a obra de José Saramago. Analisando a produção narrativa do período compreendido entre o desvanecimento do neorrealismo e meados da década de 70, destacam-se nomes como Carlos de Oliveira, Agustina Bessa-Luís, Irene Lisboa, Miguel Torga, Vergílio Ferreira, Fernando Namora, Jorge de Sena, Almeida Faria, Urbano Tavares Rodrigues, Alves Redol, Augusto Abelaira e por fim Cardoso Pires, autor do romance *O Delfim* (1968), “[...] entendido como crucial ponto de passagem e

decisivo elo de ligação entre a ficção portuguesa posterior ao Neo-Realismo e aquela que, já em tempo literário post-modernista e de fim de século, radicalmente se afasta desse legado” (REIS, 2005, p. 249).

A Revolução de 25 de abril de 1974, que pôs fim a uma ditadura de 48 anos, não poderia deixar de ser um marco significativo para a literatura produzida em Portugal. Carlos Reis (2005, p. 287-288) observa que “A evolução da ficção portuguesa no último quartel do século XX acha-se balizada por dois marcos cronológicos” e “por aquilo que eles significam na consciência colectiva que os assimila”: a Revolução dos Cravos e a transição ao século XXI. Este período seria “fortemente marcado, nalguma da ficção portuguesa, pela crescente abertura a temas, valores e estratégias discursivas post-modernistas”. Destaca, entretanto, que as respostas enunciadas pela literatura em face dessas mutações “não foram (nem podiam ser) lineares nem fulminantes, podendo mesmo falar-se, a propósito de alguns escritores com longo trajecto já traçado, em reacções de perplexidade e mesmo de desajustamento à nova realidade”.

Para Reis (2005, p. 288-289), o romance *Finisterra. Paisagem e povoamento* (1978), de Carlos de Oliveira, representa um dos paradigmas da metaficção portuguesa pós-moderna, por se mover “em direção a uma escrita narrativa problematizada no plano metafictional, interrogando a representação do real”. Se Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís, Fernando Namora, Nuno Bragança, Urbano Tavares Rodrigues e Augusto Abelaira permanecem como vozes ativas da literatura portuguesa em diálogo com este novo tempo, seria a publicação póstuma d’*O livro do desassossego de Bernardo Soares* (1982) um dos principais acontecimentos literários do período, sugerindo “a persistência do legado modernista” (p. 292).

Ao refletir sobre o que caracteriza como a fase pós-moderna da literatura portuguesa, Carlos Reis não o faz adentrando nas polêmicas que envolvem o conceito de pós-modernidade, mas sim buscando visualizar as continuidades, transformações e/ou rupturas com o modernismo:

Em Portugal, tanto por razões políticas (de fechamento, de censura e de atraso cultural) como por razões histórico-literárias propriamente ditas – o peso normativo do Neo-Realismo, em boa parte de índole anti-modernista, e a tardia afirmação da herança modernista e de Fernando Pessoa como *superstar* quase sacralizada –, demorou a chegar o tempo da superação do legado modernista, fosse a partir de

uma lógica de continuidade e distanciamento gradual, fosse por ruptura brusca e mesmo iconoclasta.

Seja como for e conforme ficou já sugerido, é decisivo, de meados dos anos 60 em diante, o contributo de romancistas como José Cardoso Pires, Almeida Faria, o Augusto Abelaira de *Bolor* (de 1968, o mesmo ano d’*O Delfim*) ou o Carlos Oliveira de *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978), no sentido da afirmação de uma ficção post-modernista. Esse contributo traz consigo fundamentais inovações temáticas, ideológicas e formais que hão-de dominar, às vezes de forma algo heteróclita e não isenta de ambiguidades, a nossa principal ficção do último quartel do século XX. Algumas dessas inovações: a tendência para rearticular, não raro de forma paródica e provocatória, géneros narrativos recuperados do passado ou de zonas antes entendidas como subliterárias (epopeia, romance histórico, romance epistolar, romance de aventuras, romance policial, relatório, reportagem, biografia, etc.); a enunciação de discursos de índole assumidamente intertextual, como processo de incorporação da narrativa de outros textos literários e não-literários, às vezes (e de novo) em termos parodísticos; a elaboração de engenhosas construções metadiscursivas e metaficcionais, como se o discurso ficcional fosse um domínio de autoquestionação permeável a indagações de índole metateórica; a concepção da narrativa como campo propício à problematização e mesmo à deslegitimação de narrativas fundadoras ou identitárias; a reescrita da História em clave ficcional e mesmo em registo alegórico, sob o signo de uma relativização axiológica generalizada, em termos ideologicamente distintos do que ocorrera no Romantismo. No caso português e por circunstâncias históricas próprias, este interesse pela História confina com indagações de orientação post-colonial e com a valorização da guerra colonial como tema (REIS, 2005, p. 296 – grifo do autor).

Quais dessas características nós podemos atribuir ao romance *Levantado do chão* (1980), que sucedeu *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *Terra do pecado* (1947), demarcando o estilo saramaguiano e o inserindo definitivamente no sistema literário português?

Como será demonstrado, o recurso à paródia para rearticular e fundir géneros no discurso romanesco é perceptível em *Levantado do chão* – e não apenas neste romance –, assim como a conjugação de paródia e intertextualidade, os registos metadiscursivos, a problematização de narrativas fundadoras ou identitárias e especialmente a reescrita da história, conforme constatou Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989). Por isso mesmo, Carlos Reis situará a obra de José Saramago na “post-modernidade” portuguesa, ao lado de António Lobo Antunes e outros seus contemporâneos. Entretanto, principalmente no que se convencionou caracterizar como sendo a primeira fase do romancista português, percebemos não apenas rupturas com o neorealismo,

mas também continuidades, especialmente no romance que é objeto desta incursão. Não por acaso Saramago considerou *Levantado do chão* como “o último romance do Neorrealismo, fora já do tempo neorrealista” (SARAMAGO apud REIS, 2015, p. 123).

No que diz respeito ao contexto histórico, convém registrar que José Saramago nasce em 1922, “numa família de camponeses sem terra, em Azínhaga, uma pequena povoação situada na província do Ribatejo”, conforme descreve em sua autobiografia⁹. A primeira República (1910-1926) portuguesa atravessava ainda sua adolescência, que seria interrompida pela ditadura salazarista (1926-1974). A Primeira Guerra Mundial teve seu desfecho em 1918 e a Segunda Guerra teria início em 1939. Os bolcheviques haviam tomado o poder na Rússia em assalto revolucionário no ano de 1917. É um tempo de grandes convulsões em Portugal e no mundo, e da Semana de Arte Moderna em São Paulo, principal centro econômico-industrial da antiga colônia portuguesa.

Em 1924 sua família se muda para Lisboa, mesmo enfrentando graves dificuldades econômicas, de modo que o ensino profissionalizante foi a única alternativa para Saramago dar continuidade aos estudos, tornando-se serralheiro mecânico. Apenas aos 19 anos viria a comprar seus próprios livros, ainda que com dinheiro emprestado. Em 1944, três anos antes da publicação de *Terra do pecado* (1947) e do nascimento de sua única filha, trabalhando como técnico administrativo de um organismo de segurança social, Saramago casa com Ilda Reis – datilógrafa e artista plástica. Em 1945 a Segunda Guerra Mundial teve fim, não sem antes materializar a barbárie em Hiroshima e Nagasaki.

Em 1953 termina de escrever *Claraboia*, que só veio a ser publicado postumamente em 2011. Regressa ao mundo das letras somente ao final dos anos 50, mas não como autor e sim como empregado da Editora Estúdios Cor, estabelecendo vínculos com diversos escritores portugueses. Entre 1955 e 1981 se dedicou também a traduzir obras de Tolstói, Baudelaire, Hegel, Maupassant, Raymond Bayer, entre outros. Em 1966 e em 1970 publica, respectivamente, *Os poemas possíveis* e *Provavelmente alegria*, duas coletâneas de poemas. Entre 1967 e 1968 exerce a atividade de crítico literário na revista *Seara Nova*, escrevendo sobre obras de Augustina Bessa-Luís, Augusto Abelaira, José Cardoso Pires, entre outros. Vale destacar que foi o tempo de estudantes e trabalhadores se rebelarem contra o velho mundo no movimento que ficou

⁹ Disponível no endereço eletrônico da Fundação José Saramago:
<<http://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/>>

conhecido como *Maio de 68*, desencadeado na França. Saramago se filia ao Partido Comunista Português em 1969.

Em 1971 e 1973 publica duas coletâneas de crônicas, *Deste mundo e do outro* e *A bagagem do viajante*, já divorciado de Ilda Reis. Passa a trabalhar na imprensa, seja como coordenador de um suplemento literário no *Diário de Lisboa* ou como diretor adjunto do *Diário de Notícias*, embora por um breve período. Em 25 de abril de 1974 a Revolução dos Cravos pôs fim a 48 anos de ditadura em Portugal, que exercia forte censura aos movimentos artísticos e literários, ao tempo em que reivindicava da sociedade e da arte uma resposta. Em 1975, ano em que a disputa pelos rumos da Revolução dos Cravos por pouco não desencadeia uma guerra civil em Portugal, Saramago publica *O ano de 1993*. Desempregado, decide se dedicar somente à literatura. Retorna ao gênero romance apenas em 1977 com a publicação do *Manual de pintura e caligrafia*. Em 1978 publica a coletânea de contos *Objecto quase* e posteriormente duas obras de teatro, *A noite* (1979) e *Que farei com este livro?* (1980).

Como nasceu o romance *Levantado do chão* (1980), publicado aproximadamente seis anos após a Revolução dos Cravos? É o próprio Saramago que nos revela em sua autobiografia¹⁰:

Sem emprego uma vez mais e, ponderadas as circunstâncias da situação política que então se vivia, sem a menor possibilidade de o encontrar, tomei a decisão de me dedicar inteiramente à literatura: já era hora de saber o que poderia realmente valer como escritor. No princípio de 1976 instalei-me por algumas semanas em Lavre, uma povoação rural da província do Alentejo. Foi esse período de estudo, observação e registo de informações que veio a dar origem, em 1980, ao romance *Levantado do chão*, em que nasce o modo de narrar que caracteriza a minha ficção novelesca.

Trata-se, portanto, de um romance que possui vínculo orgânico com a história de Portugal e com a biografia do autor, embora transcenda ambas. José Saramago ainda escreverá uma vasta obra literária até receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1998, doze anos antes de fechar para sempre os olhos. *Levantado do chão* (1980) foi a

¹⁰ Disponível no endereço eletrônico da Fundação José Saramago: <<http://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/>>

resposta que o romancista encontrou quando ele mesmo se perguntou o que faria com aquele cravo.

6. A SUBVERSÃO IDEOLÓGICA EM *LEVANTADO DO CHÃO*

*Como então? Desgarrados da terra?
Como assim? Levantados do chão?*

Chico Buarque e Milton Nascimento (1997)

No livro *Diálogos com José Saramago* (2015), resultado de longa entrevista realizada por Carlos Reis com o escritor português no ano de 1997, quando questionado se os seus livros subvertem uma convenção, Saramago reflete:

Talvez sim, mas acho que a convenção que presentemente eles mais subvertem é a que menos importância tem. A convenção que os meus livros aparentemente subvertem é a da arrumação do discurso, do modo como numa página se expõe e que é descrição com todo o seu instrumental de sinais gráficos; é nisso, aliás, que os leitores menos atentos se detêm e fixam. Mas creio que a subversão maior talvez não seja essa. Acho que, se há uma subversão é a da aceitação muito consciente do papel do autor como pessoa, como sensibilidade, como inteligência, como lugar particular de reflexão, na sua própria cabeça. É o lugar do pensamento do autor, em livros que se propõem como romances que são, como ficções (p. 101).¹¹

Partindo da reflexão do próprio autor, algumas perguntas se tornam pertinentes para introduzir a análise do objeto. Quais convenções e/ou ideologias o escritor português subverte no romance *Levantado do chão*? Como se dá a “arrumação do discurso” no romance que demarcou o chamado estilo saramaguiano? A aceitação do papel do autor como “sensibilidade” e “lugar particular de reflexão” penetra no texto do romance em análise? A subversão penetra na forma do romance como elemento

¹¹ Quando esta pesquisa estava em seu estágio de projeto, não tínhamos acesso ao conteúdo desses diálogos. Diante deles, entretanto, não se encontram respostas definitivas, mesmo porque não dizem respeito exclusivamente ao romance *Levantado do chão*. Encontra-se, todavia, a confirmação do próprio autor de que a subversão está presente em seu discurso romanesco, inclusive no plano formal.

estruturador do discurso literário? Este capítulo é dedicado a responder essas e outras perguntas que o exercício crítico venha a provocar, ainda que as respostas encontradas não sejam definitivas.

Não é pouco significativo que José Saramago tenha epigrafado o romance *Levantado do chão* com uma reflexão de Almeida Garrett (1799-1854) extraída de *Viagens na minha terra* (1846). Ao tempo em que denota um diálogo com a tradição literária portuguesa, denuncia que a pergunta continua válida após a Revolução dos Cravos (1974) e deixa vestígios do *locus* de onde o escritor parte para o exercício criativo:

E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico? (GARRETT apud SARAMAGO, 2013, p. 07).

Igualmente simbólico é o fato de dedicar o romance à memória de Germano Vidigal – “operário, assassinado com esmagamento dos testículos, depois de três dias de tortura no posto da GNR de Montemor-o-Novo” em 1945 – e de José Adelino dos Santos – “assassinado a tiro pela GNR, durante uma manifestação em Montemor-o-Novo” em 1958¹², predizendo a viva conexão entre literatura e sociedade, entre ficção e história.

Levantado do chão já foi objeto de variados estudos acadêmicos, conforme explicitado no capítulo introdutório desta pesquisa. Seu enredo já foi sintetizado de variadas formas, por isso o que se propõe aqui é uma forma a mais de enxergá-lo.

Se é verdade que o próprio autor reconheceu no livro a necessidade de se agarrar à terra da qual ele mesmo se levantou, de se reencontrar com seus antepassados e com aquela gente que conformava o operariado rural de Portugal e de sua terra natal, também é verdade que a obra se distancia dos romances autobiográficos ou das autobiografias romanceadas.

De acordo com o *Manifesto do Partido Comunista* (1848) a luta de classes é o motor da história, e é justamente a luta de classes na região do Alentejo que Saramago

¹² Informações extraídas d'A *página vermelha*:
<<http://paginavermelha.org/noticias/assassinadospelapide.htm>>

transporta ao universo ficcional, tornando-a motor da ficção. A estória da família Mau-Tempo é a história da luta de classes em espaço e tempo bem definidos: “São Cristovão, disse o homem. E a mulher, que nunca viajara tanto para o sul, Monte Lavre é maior, pareceu só um dizer de comparação, seria talvez saudade” (LC, p. 15)¹³. O homem viria a ser Domingos Mau-Tempo e a mulher Sara da Conceição: a primeira geração da família.

Trata-se da ficcionalização da memória coletiva dos camponeses alentejanos através da “visão de baixo” (BURKE, 1992, p. 12), que rompe com os paradigmas da historiografia tradicional a partir do momento que o narrador/autor opta por contar a história “doutro maneira” (LC, p. 12).

Em *História e memória* (1988/1996), Le Goff afirma:

A evolução das sociedades na segunda metade do século XX clarifica a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Exorbitando a história como ciência e como culto público, ao mesmo tempo a montante enquanto reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos, e a aval, eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção.

[...]

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (p. 475-477).

Esta parece ser uma das facetas da estética saramaguiana e mais especificamente do romance *Levantado do Chão*: reler a história através da literatura, resgatar a memória coletiva dos massacrados da terra – metonimicamente representados pela família Mau-Tempo – na luta por libertação.

Da Monarquia à República, da República à ditadura salazarista, da ditadura salazarista à Revolução dos Cravos, da Revolução dos Cravos às ocupações de terras. Eventos históricos que chegam aos leitores não como informações inseridas

¹³ A partir de agora as citações do romance *Levantado do chão* estão sinalizadas com as iniciais “LC” e dizem respeito à primeira edição da Companhia das Letras, de 2013.

mecanicamente na narrativa e sim como parte orgânica do enredo, vivenciados direta ou indiretamente pelas personagens.

Para Anatol Rosenfeld (1964/2014, p. 45), “A grande obra de arte é inesgotável em termos conceituais; estes só podem aproximar-se dos significados mais profundos. O essencial revela-se, em toda a sua força imediata, somente à própria experiência estética”. Diante do desafio de se caracterizar sintética e parcialmente o romance em análise, torna-se possível sugerir que a utopia foi a essência mobilizada por Saramago para a construção de *Levantado do chão*. A utopia como um horizonte incerto que impulsiona os sujeitos ao movimento e ao questionamento; como energia que restitui a esperança na humanidade; como aquilo que torna a vida mais plena de sentido e o destino menos abissal; como força que conduz à organização do pessimismo e à subversão das ideologias geradoras de opressão.

6.1. A SUBVERSÃO IDEOLÓGICA NO PLANO SEMÂNTICO

Conforme destacado no capítulo intitulado “Notas sobre ideologia”, a análise da subversão ideológica no romance *Levantado do chão* apropria-se do conceito de ideologia formulado por Marx e Engels e revisitado por Marilena Chaui e Alfredo Bosi, ou seja, da ideologia como linguagens de poder, como máscara da realidade que legitima a opressão e naturaliza a barbárie como sendo fruto da natureza, dos deuses ou do destino e não da exploração do homem pelo homem.

Assim sendo, percebe-se que o discurso romanesco de *Levantado do chão* trava um confronto permanente com as ideologias oficiais, com o discurso do Estado, da Igreja e do Latifúndio que, nas palavras conferidas ao padre Agamedes, conformam a “santíssima trindade” (LC, p. 242). O papel dessas linguagens do poder é, portanto, manter inalterado o estado de coisas, legitimar a divisão de classes e a opressão dela derivada, criar uma falsa ideia da realidade para ocultar a opressão. Outra forma de refletir sobre a mesma questão seria supor que o discurso romanesco não trava um confronto, mas é a configuração do próprio confronto no espaço-tempo da literatura. Vejamos, portanto, alguns exemplos da contenda:

Então chegou a república. Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos de metade, como de costume. Comiam ambos o mesmo pão de bagaço, os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos. A república veio despachada de Lisboa, andou de terra em terra pelo telégrafo, se o havia, recomendou-se pela imprensa, se a sabiam ler, pelo passar de boca em boca, que sempre foi o mais fácil. O trono caíra, o altar dizia que por ora não era este reino o seu mundo, o latifúndio percebeu tudo e deixou-se estar, e um litro de azeite custava mais de dois mil réis, dez vezes a jorna de um homem.

Viva a república, Viva. Patrão, quanto é o jornal agora, Deixa ver, o que os outros pagarem, pago eu também, fala com o feitor, Então quanto é o jornal, Mais um vintém, Não chega para a minha necessidade, Se não quiseres, mais fica, não falta quem queira, Ai minha santa mãe, que um homem vai rebentar de tanta fome, e os filhos, que dou eu aos filhos, Põe-nos a trabalhar, E se não há trabalho, Não faças tantos, Mulher, manda os filhos à lenha e as filhas ao rabisco da palha, e vem-te deitar, Sou a escrava do senhor, faça-se em mim a sua vontade, e feita está, homem, vais ser pai, não tive sinais, Não faz mal, onde não comem sete, não comem oito.

Então, porque entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicano não se viam diferenças e as parecenças eram todas, porque os salários, pelo pouco que podiam comprar, só serviam para acordar a fome, houve aí trabalhadores que se juntaram, inocentes, e foram ao administrador do conselho pedir melhores condições de vida. Alguém de boa letra lhes redigiu a petição, notando as novas alegrias portuguesas e esperanças populares filhas da república, muita saúde e fraternidade, senhor administrador, cá ficamos à espera da resposta (LC, p. 34-35).

De antemão, constatamos o discurso literário cumprindo a função de denunciar uma realidade social extremamente perversa, que sujeita as personagens – metonímia do operariado rural alentejano – a condições de vida e de trabalho degradantes, em especial mulheres e crianças. Denúncia que se materializa tanto na voz do narrador quanto nos diálogos travados entre as personagens, divididas nitidamente em dois estratos sociais: oprimidos e opressores. Para os camponeses alentejanos, a transição da monarquia à república não significou melhores condições de vida, pois não foi acompanhada da necessária reforma agrária: o latifúndio permaneceu intocado.

Ao longo da obra se percebe que o recurso à ironia ou à paródia¹⁴, verificado no fragmento destacado, não representa um caso particular, mas uma constante em

¹⁴ Na dissertação intitulada *Do mito ao romance: uma leitura de O evangelho segundo Jesus Cristo*, Conceição Flores empreende uma revisão bibliográfica das teorias sobre a paródia, destacando a importância da formulação de Bakhtin, que também norteia a presente pesquisa (FLORES, 1999, p. 72-91).

Levantado do chão, penetrando nas mais diversas vozes romanescas. Inevitável, portanto, mencionar o artigo de Mikhail Bakhtin intitulado “Da pré-história do discurso romanesco” (1940), presente na obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (2010), onde verificamos que o “riso”, o “discurso cômico” ou as “formas paródicas e travestizantes”, ao lado do “plurilinguismo”, são considerados fatores fundamentais para o surgimento da palavra romanesca (p. 371-372). Em seguida, no artigo intitulado “Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance” (1941), presente no mesmo volume, Bakhtin (2010b, p. 413) destaca:

O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre. O riso é um fator essencial à criação desta premissa da intrepidez, sem a qual não seria possível a compreensão realística do mundo. Ao aproximar e familiarizar o objeto, o riso como que o coloca nas mãos intrépidas da experiência – tanto científica, quanto literária – que se utiliza dos meios e da imaginação que esta prática experimenta livremente. A familiarização do mundo pelo riso e pela fala popular marca uma etapa extraordinariamente importante e indispensável no caminho para o estabelecimento do livre conhecimento científico e para a criação artisticamente realista da humanidade europeia.

A ironia não cumpre, pois, função meramente cômica, mas também a função de subverter o discurso do outro, de profanar gêneros e ideologias ao incorporá-los à narrativa e confrontá-los. Quando o narrador concede a voz a uma personagem indefinida e ela diz ao seu marido “Sou a escrava do senhor, faça-se em mim a sua vontade” (LC, p. 35), estamos diante de uma forma paródica e travestizante do texto bíblico que denuncia o patriarcado. O marido, por sua vez, ao receber a notícia de que seria pai, subverte um ditado popular ao dizer “Não faz mal, onde não comem sete, não comem oito” (LC, p. 35), expondo de forma aparentemente cômica uma situação trágica, transposta da realidade para a ficção.

A fusão de gêneros no discurso romanesco será debatida em subcapítulo específico. Neste momento, a análise se restringe à subversão ideológica no plano semântico e suas mais variadas manifestações em *Levantado do chão*.

A primeira geração da família Mau-Tempo – Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição –, que vagueia de vilarejo em vilarejo em busca de um teto para morar e de trabalho para garantir o sustento da família, representa no romance o tempo da total sujeição, do silêncio, da submissão irrestrita a uma ordem política, econômica e cultural que, para produzir um rico, como bem disse Almeida Garrett, condena milhares “ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta” (GARRETT apud SARAMAGO, 2013, p. 07). Penúria que levará Domingos ao suicídio e Sara ao manicômio. Com o suicídio do seu pai, João Mau-Tempo se torna “homem da casa” aos dez anos de idade:

Vai pois o filho a passar no lusco-fusco de um sol ainda longe, sai-lhe ao caminho a mulher do Picanço, e diz-lhe, Então, João, para onde vás. Responde o dos olhos claros, Ora, vou para a Pedra Grande arrancar mato. E a Picança, Ai, coitadinho, tu não podes com o enxadão e o mato é tão grande. Facilmente se vê que é uma conversa de pobres, entre uma mulher feita e um homem no princípio, e falam destas coisas de pouca substância e nenhum voo espiritual, porque já se viu que tudo isto é gente rude, sem letras que iluminem, ou, se as há, aos poucos vão se apagando. João Mau-Tempo sabe que resposta dará, ninguém lha ensinou, mas outra certamente estaria fora do tempo e do lugar, Seja o que Deus quiser, vou experimentar para ajudar a minha mãe, coitadinha, porque a nossa vida é o que vossemecê sabe, e o meu irmão Anselmo vai pedir uma esmola pelo amor de Deus para depois me levar alguma coisita aonde eu ando a trabalhar, porque minha mãe não tem dinheiro para comprar o avio. Diz a Picança, Então, vais sem farnel, menino de Deus. Responde o menino de Deus esquecido, Sim, senhora, vou (LC, p. 56).

Mais uma vez o discurso romanescos acusa um sistema que não poupa sequer a infância, e mais uma vez a ironia é explorada para subverter ideologias oficiais, para confrontar um deus que, nas palavras sugeridas pelo narrador, esqueceu-se do menino João Mau-Tempo e lhe deixou entregue à própria miséria. A figura da mulher continua sendo representada como serva, escrava ou sombra do homem ao ser caracterizada como “a mulher do Picanço” ou como “a Picança”.

Já “Em casa de Norberto”, um dos representantes do latifúndio,

[...] as senhoras tinham as delicadezas do sexo, bebiam seu chá, faziam sua malha e eram madrinhas das filhas dos criados mais

próximos. Sobre os canapés da sala demoravam-se as revistas de modas, ai Paris, onde estava decidido que a família iria mal acabasse a estúpida guerra que, entre outros danos de maior e menor grandeza, lhes viera atrasar o projeto (LC, p. 59).

Se a preocupação que abatia a família Mau-Tempo diariamente era a sobrevivência, a da família de Norberto era que a guerra na Europa tivesse fim, para que pudesse viajar a Paris e se deleitar com as novidades da moda. Para os camponeses, entretanto, a Europa era um “sítio de que pouca gente no lugar tinha notícias e luzes” (LC, p. 50), o que denota um sentimento de não pertencimento. As guerras de que tinham pleno conhecimento eram as guerras que haviam ali, “todo o dia a trabalhar, se trabalho havia, todo o dia a ganhar de fome, houvesse ou não houvesse. Só as mortes não eram tantas, e no geral os corpos iam para a cova inteiros” (LC, p. 50-51). O leitor, contudo, tem acesso a informações mais amplas, graças ao narrador:

Guerra na Europa, já foi dito. E guerra também em África. Estas coisas são como gritar num cabeça, quem grita sabe que gritou, às vezes é a última coisa que faz, mas, dali para baixo, cada vez se vai ouvindo menos, e por fim nada. A Monte Lavre, de guerras, só chegavam notícias de jornal, e essas eram para quem as soubesse ler. Os outros, se viam subir os preços ou faltarem até os géneros grosseiros da sua alimentação, se perguntavam porquê. É por causa da guerra, respondiam os entendidos. Muito comia a guerra, muito a guerra enriquecia. É a guerra aquele monstro que primeiro que devore os homens lhes despeja os bolsos, um por um, moeda atrás de moeda, para que nada se perca e tudo se transforme, como é lei primária da natureza, que só mais tarde se aprende. E quando está saciada de manjares, quando já regurgita de farta, continua no jeito repetido de dedos hábeis, tirando sempre do mesmo lado, metendo sempre no mesmo bolso. É um hábito que, enfim, lhe vem da paz.

Em alguns lugares ao redor houve gente que pôs luto, o nosso parente morreu na guerra. O governo mandava condolências, sentidos pêsames, e dizia que a pátria. Fez-se o uso habitual de Afonso Anriques e Nuno Álvares Pereira, nós é que descobrimos o caminho marítimo para a Índia, a mulher francesa tem um fraco pelos nossos soldados, da mulher africana nada consta a não ser o que já se sabe, o czar foi deposto, as potências estão preocupadas com o que se passa na Rússia, grande ofensiva na frente ocidental, a arma do futuro é a aviação, mas a infantaria é a rainha das batalhas, nada feito sem a barragem da artilharia, o domínio dos mares é indispensável, revolução na Rússia, bolchevismo. Adalberto lia o seu jornal, olhava pela janela inquieto o tempo enevoadado, partilhou das indignações da gazeta, disse em voz alta, Isto passa (LC, p. 61-62).

Através do narrador, temos acesso a vestígios da história portuguesa e europeia, mas também à opinião do sujeito que narra: “É a guerra aquele monstro que primeiro que devore os homens lhes despeja os bolsos”. Ironicamente, entretanto, denuncia: “É um hábito que, enfim, lhe vem da paz”, sugerindo que na guerra ou na paz sempre se tira “do mesmo lado”, o lado das classes subalternas, bem como a motivação econômica das guerras: “Muito comia a guerra, muito a guerra enriquecia.”

Também a aliança entre Estado, Igreja e Latifúndio é desmascarada, desta vez através de palavras conferidas a um representante do próprio latifúndio:

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, o padre Agamedes que explique isto melhor, e que só o trabalho dá dignidade e dinheiro, porém não têm de achar que eu ganho mais do que eles, a terra é minha, quando chega o dia de pagar impostos e contribuições, não é a eles que vou pedir dinheiro emprestado, que aliás sempre foi assim, e será, se não for eu a dar-lhes trabalho, quem o dará, eu e eles, eu que sou a terra, eles que o trabalho são, o que for bom para mim, bom para eles é, foi Deus que quis assim as coisas, que o padre Agamedes que explique melhor, em palavras simples que não façam mais confusão à confusão que têm na cabeça, e se o padre não for suficiente, pede-se aí à guarda que dê um passeio a cavalo pelas aldeias, só a mostrar-se, é um recado que eles entendem sem dificuldade (LC, p. 79-80).

Resta revelado, neste momento, o *modus operandi* do poder constituído, que se confunde com o próprio *modus operandi* da ideologia. “A grande e decisiva arma é a ignorância”, pois é a ignorância que fomenta a naturalização da opressão, que impede as personagens de questionarem seu próprio destino.

É uma brutidão de gente, ignorantes, piores que animais, que esses têm seu cio e seguem as leis da natureza. Mas estes homens chegam do trabalho ou da taberna, enfiam-se no catre, aquece-os o cheiro da mulher ou o rescaldo do vinho ou o apetite que dá a fadiga, e passam-lhe para cima, não conhecem outras maneiras, arfam, brutos sem delicadeza, e lá deixam a seiva a abeberar nas mucosas, nessa trapalhada de miudezas de mulher que nem um nem outro entendem. Bem está isto, que não é fazê-los em mulheres alheias, mas a família cresce, encheram-se de filhos, não tiveram cuidado, Mãe, tenho 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 bolotas e ervas comem, não o podem fazer em sossego, porque 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 também faz quando lhe dão ordem ou sem esperar por ela, tem os mais benignos recursos de prisão, multa e sova entre quatro paredes. Mas isto, senhores, é uma cesta de cerejas, tira-se uma, vêm três ou quatro agarradas, e não falta por aí 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, p. 87-88).

Mais uma vez o discurso do narrador opera em tom de denúncia, retratando uma realidade na qual os seres humanos vivem em condições mais degradantes que os animais, multiplicando-se instintivamente como os animais, submetidos ao aparato de segurança do Estado e também ao aparato de segurança privada do latifúndio, em condições análogas ao trabalho escravo. O narrador aqui não se limita a parodiar o discurso bíblico, ele nega peremptoriamente a existência de Deus, pois se existisse um deus pai todo poderoso os seus declarados filhos não haveriam de ser submetidos a tão precárias condições de vida. Trata-se da subversão de uma ideologia oficial, da negação de uma entidade transcendental que serve ao sistema ideológico da burguesia latifundiária.

João, Anselmo, Maria da Conceição e Domingos conformam a segunda geração da família Mau-Tempo. Já casado com Faustina e pai de três filhos, João recebe em sua casa a visita de um “podengo”, que está a intimar os trabalhadores a participar de um comício em Évora a favor dos nacionalistas espanhóis e contra os comunistas. “A vontade é dizer não”, mas a vontade ainda não “vê por onde chegar à palavra”. A emergência da vontade, anteriormente nula, representa o indício de uma evolução da consciência. João já estava a ler papéis escondidos debaixo de pedras, papéis que sabemos subversivos, mas recusar a intimação seria uma confissão de culpa que poderia trazer graves consequências: “Está bem, Requinta, assino” (LC, p. 99). O trecho a seguir ilumina o contexto em que vive a nova geração da família:

[...] Viva Portugal, não o entendo, Estamos aqui reunidos, irmanados no mesmo patriótico ideal, para dizer e mostrar ao governo da nação que somos penhores e fiéis continuadores da grande gesta lusa e

daqueles nossos maiores que deram novos mundos ao mundo e dilataram a fé e o império, mais dizemos que ao toque do clarim nos reunimos como um só homem em redor de Salazar, o génio que consagrou a sua vida ao serviço da pátria, contra a barbárie moscovita, contra esses comunistas malditos que ameaçam as nossas famílias, que matariam os vossos pais, que violariam as vossas esposas e filhas, que mandariam os vossos filhos para a Sibéria a trabalhos forçados, e destruiriam a santa madre igreja, pois todos eles são uns ateus, uns sem Deus, sem moral nem vergonha, abaixo o comunismo, abaixo, morram os traidores à pátria, morram, a praça grita consoante o mote, há quem ainda não tenha percebido o que está ali a fazer, outros começam a entender e entristecem, também não faltam os convencidos, ou enganados, um operário que faz discurso, e agora vem outro orador, este é da legião, estende o braço e berra, Portugueses, quem manda, portugueses, quem vive, é boa a pergunta, manda o patrão, e viver que será. Mas a praça obediente dá a senha àquele santo, e ainda bem não se calou o legionário, já outro está de goela aberta, muito fala esta gente, são coisas de Espanha, dos nacionalistas contra os vermelhos e que nos campos de Castela e Andaluzia se defendem os sagrados e eternos valores da civilização ocidental, que o dever de todos nós é ajudar os nossos irmãos de crença, e o remédio contra o comunismo encontra-se no regresso à moral cristã cujo símbolo vivo é Salazar, caramba, temos um símbolo vivo (LC, p. 102-103).

[...] Então não te distraíste, João, Nem um bocadinho, Faustina, fomos como carneiros, como carneiros viemos (LC, p. 105).

Nos fragmentos destacados testemunhamos o discurso ideológico do Estado, assim como ecos da Guerra Civil Espanhola. Discurso que é sempre comentado pela voz do narrador ou por vozes indefinidas, muitas vezes irônicas, caracterizando um confronto de valores e ideais.

O discurso do Estado explora um passado glorioso e mítico de um país que outrora foi precursor das grandes navegações e do colonialismo; evoca a pátria como entidade abstrata e unificadora de uma suposta identidade nacional; eleva o ditador a símbolo vivo da moral cristã, justificando assim sua reivindicada onipotência. Simultaneamente, busca construir uma imagem demoníaca do comunismo – um espectro que ronda o continente e unifica as “potências da velha Europa numa Santa Aliança para conjurá-lo” (MARX; ENGELS, 2007, p. 39) –, atribuindo aos comunistas todas as barbaridades que a própria ditadura salazarista impunha ao proletariado português.

Entretanto, a voz que comenta o discurso do Estado é também de confronto. Quando um representante da legião – organismo militar do Estado criado durante a

ditadura – questiona quem manda e quem vive, o narrador ousa responder: “manda o patrão, e viver que será”. Da mesma forma, ocorre quando o discurso do Estado eleva o ditador a símbolo vivo da moral cristã: “caramba, temos um símbolo vivo”. A consciência de João Mau-Tempo evolui gradativamente: “fomos como carneiros, como carneiros viemos”, numa metáfora da submissão. Mas não é apenas a consciência de João que evolui...

Outros, porém, já se levantaram, não no sentido próprio de quem suspirando se arranca ao duvidoso conforto da enxerga, se a há, mas naquele outro e singular sentido que é acordar em pleno meio-dia e descobrir que um minuto antes ainda era noite, que o tempo verdadeiro dos homens e o que neles é mudança não se rege por vir o sol ou ir a lua, coisas que afinal só fazem parte da paisagem, não apenas terrestre, como por outras palavras já terá ficado dito. É bem verdade que há momentos para tudo, e este caso estava fadado para acontecer no tempo da ceifa. Às vezes requer-se uma impaciência dos corpos, senão um exaspero, para que as almas enfim se movam, e quando almas dizemos, queremos significar isso que não tem verdadeiramente nome, talvez ainda corpo, senão afinal inteiro corpo (LC, p. 107).

Vem o capataz e diz, Tu vais para a moinha. É a moinha aquele monstro sem peso, aquela palha poalha que se infiltra pelas ventas e as entope, que se mete por tudo quanto é abertura da roupa e se agarra à pele, uma pasta de lama, e a comichão, senhores, e a sede. A água que se bebe do quartão não tarda que fique mole, doentia, como se eu agora a estivesse a beber de um brejo, de borco, que lá saber de vermes e bichas, que é esse o nome que damos aqui às sanguessugas. Vai o moço para a moinha, recebe-a na cara como um castigo, e o corpo começa de mansinho a protestar, para mais não me sobram as forças, mas depois, só não o sabe quem isto não tenha vivido, o desespero alimenta-se da extenuação do corpo, torna-se forte e a sua força regressa violenta ao corpo, e então, de dois feito, o rapaz, que se chama Manuel Espada e voltará a ser falado neste relato, deixa a moinha, chama os companheiros e diz, Vou-me embora, que isto não é trabalhar, é morrer. Em cima da debulhadora está outra vez o mais velho, Então os frascas, mas vai ficar com o grito no ar e os braços caídos, porque os quatro rapazes se afastam juntos, sacodem as roupas, são como bonecos de barro ainda por cozer, pardos, têm a cara coberta de riscos de suor, parecem mesmo uns palhaços, salvo seja, que isto não dá vontade de rir. O mais velho salta abaixo da debulhadora, desliga o motor. O silêncio dá um soco nos ouvidos. Vem o capataz a correr, esbaforido, Que é isto, que é isto, e Manuel Espada diz, Vou-me embora, e os outros, E nós também vamos, a eira está pasmada, Então vocês não querem trabalhar. Quem dali olha em redor vê tremer o ar, é a tremulina do calor, mas parece que é o latifúndio que treme, e afinal são apenas quatro rapazes, estes que se afastam movidos por suas razões de quem não tem que pensar em mulher e filhos a sustentar (LC, p. 109-110).

Se no início do romance a voz que denuncia a ordem estabelecida em tom de protesto é a voz do narrador, agora as personagens começam a desvendar a realidade na qual estão inseridas e a confrontá-la com a própria voz. Manuel Espada, cujo sobrenome remete à luta, foi um dos primeiros a se rebelar contra as condições degradantes de trabalho e a abandoná-lo diante do capataz, sendo acompanhado por três dos seus colegas. Um dos trabalhadores, porém, não teve a mesma ousadia. Era o mais velho e provavelmente o único obrigado a pensar em mulher e filhos, como sugere o sujeito da narração. Não se trata ainda de uma rebelião de grandes proporções, apenas de uma pequena reação provocada pela revolta dos corpos castigados e pelo desespero de quem temia ser tragado pela boca da máquina debulhadora, descrita metaforicamente como uma “besta que se alimenta de bidões dum líquido preto e pegajoso” (LC, p. 108).

Entretanto, não se levou em consideração as consequências da insubordinação. Os quatro rapazes foram denunciados à guarda, que partiu em busca dos “grevistas”, “facínoras” e/ou “perigosos agitadores” (LC, p. 110-112). Como não são encontrados de imediato, suas mães são “avisadas por tenente e administrador de que no dia seguinte, pela manhã, hão-de ir os filhos a Montemor, ou a Monte Lavre virá a guarda buscá-los pelas orelhas e a pontapé no rabo” (LC, p. 113). Assim é narrada a resposta estatal:

À uma hora estavam eles num corredor da câmara a ouvir os berros do administrador Goncelho, atroando o prédio todo, Estão aí os homens de Monte Lavre. Foi Manuel Espada quem respondeu como lhe competia, era ele o da rebelião, Estamos aqui, sim senhor, e ficaram os quatro em fila, à espera do que viesse. Fez o administrador o seu número de autoridade civil, e o tenente Contente estava com ele, Então vocês, seus malandros, não têm vergonha nessa cara, vão passar o mar ao outro lado, costa de África com vocês, para aprenderem a respeitar aqueles que mandam, entre para aqui o Manuel Espada, e o interrogatório começou (LC, p. 115-116).

A advertência do administrador foi apenas verbal, embora recheada de ameaças, pois de fato eram apenas quatro rapazes ingênuos, desprovidos de conhecimento em matéria de greve ou de rebelião, mas também porque “duas ou três pessoas de bom senso tinham já dito uma palavra ao tenente Contente e a ele próprio” em defesa dos jovens trabalhadores (LC, p. 116). O narrador, porém, alerta “Que talvez de nada lhes valessem pedidos, se este episódio não tivesse acontecido dois dias antes da bomba posta ao Salazar, que escapou” (LC, p. 118).

Através de um eco da história portuguesa inserido na narrativa, portanto, tem-se a sugestão de que o interrogatório dos jovens trabalhadores se deu no dia 02 de julho de 1937, dois dias antes do fracassado atentado à bomba promovido pela Frente Popular contra Salazar, episódio histórico que resultou na intensificação da repressão. A seguir, expande-se a contextualização histórica:

Mas tudo isto tem sua razão de ser assim, vamos observando melhor as coisas, porque, lá para o final desta guerra que começou agora em Europa, um Hitler Horques Alemão mandará ajuntar crianças de doze e treze anos para fazer delas os últimos batalhões da derrota (LC, p. 125).

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, primeiramente o rosto que o latifúndio tem, depois a guarda para defender a propriedade no seu geral e o latifúndio em seu particular, depois o rosto terceiro. É uma bicha de três cabeças e uma só vontade verdadeira. Quem mais ordena não é quem mais pode, quem mais pode não é quem mais parece. Mas o melhor ainda será falar claramente. Em todas as cidades, em todas as vilas, em todas as aldeias e lugares, este cavalo está e passeia com os seus olhos de chumbo e as suas patas que são iguais às mãos e aos pés dos homens, mas de homens não são (LC, p. 126).

Mais uma vez, a história europeia ecoa no interior da narrativa, desta vez através de uma alusão ao nazismo e à Segunda Guerra Mundial. Seriam as guerras indícios da chegada dos quatro cavaleiros do apocalipse? Eis mais uma paródia travestizante do texto bíblico, onde um dos cavaleiros do apocalipse é descrito como tendo três faces, sendo uma do Latifúndio, uma da guarda – metonímia do Estado – e uma terceira indefinida, que muito provavelmente diz respeito à face da Igreja, conformando assim a “santíssima trindade”, portadora de uma só vontade: a vontade da dominação.

Aqui não são entidades míticas que provocam a guerra, a fome e a doença, mas sim um sistema político, econômico e cultural alicerçado sobre um Estado totalitário, um modelo de produção que transforma o ser humano em mercadoria e uma Igreja que, vinculada organicamente ao Estado e ao Latifúndio, materializa-se como instrumento de domesticação da classe trabalhadora:

Mas o padre Agamedes também clama, 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 sataná e abrenúncio, hei-de vos dizer que fujais deles como da peste, da fome e da guerra, pois são a pior desgraça que sobre a nossa santa terra podia cair, praga digo como os gafanhotos no Egipto, e é por isso que não me cansarei de vos dizer deveis dar atenção e obedecer aos que mais sabem da vida e do mundo, olhai a guarda como vosso anjo da guarda, não lhes guardeis rancor, que até o pai é às vezes obrigado a bater no filho a quem tanto 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, dizei lá, respondi, que é para isso que vos pergunto, bem sei que na missa não se fala, mas à vossa consciência é que deveis responder, e por tudo isto enfim vos recomendo, conjuro e emprazo a que não deis ouvidos a esses diabos vermelhos que andam por aí a querer a nossa infelicidade, que não foi para isso que Deus criou a nossa terra, foi para que ela se conservasse no regaço amantíssimo da Virgem Maria, e se derdes fé de que alguém vos quer desencaminhar com falinhas mansas, ide dali ao posto da guarda que assim fareis obra de Deus, mas se não tiverdes coragem, por medo de vinganças, eu vos ouvirei no confessionário e em minha alma e consciência providenciarei, e agora rezemos todos um padre-nosso pela salvação da nossa pátria, um padre-nosso pela conservação da Rússia e um padre-nosso por intenção dos nossos governantes, que tanto se sacrificam e tanto bem nos querem, padre nosso que estais no céu, santificado seja o vosso nome (LC, p. 127-128).

Estamos diante de um exemplo clássico de discurso ideológico, no qual o padre Agamedes – metonímia da Igreja Católica Apostólica Romana – ensina os fiéis a “obedecer aos que mais sabem da vida e do mundo”, a olhar a guarda como “anjo da guarda”, a respeitar as autoridades civis e militares e os latifundiários que lhes dão trabalho, a denunciar as atividades subversivas dos “diabos vermelhos”. Mas os dizeres do padre Agamedes não convencem mais João Mau-Tempo, “compara-os em sua cabeça com o que conseguiu fixar da leitura de papéis [...], e se dos papéis acredita alguma coisa, das palavras do padre não acredita em nenhuma” (LC, p. 129). O

narrador, por sua vez, alerta que o padre Agamedes tem razões para se preocupar, pois é chegado o tempo da organização dos camponeses.

Antônio, Gracinda e Amélia conformam a terceira geração da família Mau-Tempo, mas pouca coisa mudou no latifúndio...

O latifúndio tem às vezes pausas, os dias são indiferentes ou assim parecem, que dia é hoje. É verdade que se morre e nasce como em épocas mais assinaladas, que a fome não se distingue na necessidade do estômago e o trabalho pesado em quase nada se aligeirou. As maiores mudanças dão-se pelo lado de fora, mais estradas e mais automóveis nelas, mais rádios e mais tempo a ouvi-los, entendê-los é outra habilidade, mais cervejas e mais gasosas, porém quando o homem se deita à noite, ou na sua própria cama, ou na palha do campo a dor do corpo é a mesma, e muita sorte sua se não está sem trabalho. De mulheres nem vale a pena falar, tão constante é o seu fado de parideiras e animais de carga (LC, p. 133-134).

Aqui, o narrador expõe alguns contornos da modernidade e do latifúndio e confronta a ideologia burguesa do progresso linear, pois a evolução tecnológica não resultou em melhores condições de vida para os camponeses alentejanos.

Em “Barbárie e modernidade no século XX”, Michael Löwy (s/d) discorre sobre a “barbárie civilizada”, desconstruindo a ideologia do progresso linear:

Os quatro massacres que encarnam de maneira mais acabada a modernidade da barbárie são o genocídio nazista contra os judeus e os ciganos, a bomba atômica em Hiroshima, o Goulag estalinista e a guerra norte-americana no Vietnã. Os dois primeiros são provavelmente os mais integralmente modernos: as câmaras de gás nazistas e a morte atômica norte-americana contêm praticamente todos os ingredientes da barbárie tecno-burocrata moderna.

Löwy não considera Auschwitz e Hiroshima como regressões à barbárie, mas como crimes “exclusivamente modernos”, como “[...] manifestações possíveis da civilização industrial/capitalista moderna – ou de sua cópia *socialista* burocrática”. Um exemplo de regressão, por outro lado, seria a tortura, empregada em grande escala no século XX, inclusive na ditadura salazarista. Para o sociólogo franco-brasileiro,

Walter Benjamin é um dos raros pensadores marxistas a compreender que o progresso técnico e industrial pode ser portador de catástrofes sem precedentes. Daí seu pessimismo - não fatalista, mas ativo e revolucionário. Em um artigo de 1929 ele definia a política revolucionária como "a organização do pessimismo" - um pessimismo em todas as linhas: desconfiança quanto ao destino da liberdade, desconfiança quanto ao destino do povo europeu.

Refere-se ao artigo intitulado “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (1929), presente no livro *Magia e técnica, arte e política*, no qual Benjamin (1985/1994) explora o pessimismo da razão e o otimismo da vontade, convocando-nos a “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (p. 32), a “organizar o pessimismo” (p. 34).

Löwy e Benjamin foram aqui visitados pois é justamente essa “barbárie civilizada” que Saramago transporta para o universo ficcional, não para nos induzir ao imobilismo e sim para nos incitar à “organização do pessimismo”. Lendo o romance *Levantado do chão* percorremos o caminho trilhado pelas personagens que representam metonimicamente o campesinato alentejano, caminho que deságua na Revolução dos Cravos e na ocupação do latifúndio, de modo que nos sentimos convidados a levantar do chão, a “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (BENJAMIN, 1994, p.32).

O silêncio derivado da sujeição absoluta aos poucos é transposto no enredo, conforme avança a consciência dos trabalhadores e seu nível de organização, de modo que António Mau-Tempo já assume o papel de narrador para contar as peripécias da quadrilha de José Gato, “um homem que se meteu naquela vida porque não ganhava para comer” (LC, p. 144), à semelhança de Lampião, João Brandão e José do Telhado, personagens históricos e ao mesmo tempo lendários que adentram na ficção sem motivo aparente, ou talvez para sugerir que onde as leis são injustas sempre haverá quem escolha afrontá-las, seja em Portugal, seja no Brasil. Trata-se de uma variante do *Robin Hood*, que constrói seu próprio código de ética e rouba dos ricos para dar aos pobres: “O José Gato era um maltês sério. Acho que foi sempre um homem muito só, esta é a minha ideia” (LC, p. 144).

A evolução das personagens no enredo pode ser descrita como a transição do espaço-tempo da sujeição ao espaço-tempo da resistência e da luta por liberdade, do espaço-tempo do silêncio ao espaço-tempo da palavra, do espaço-tempo da ideologia ao

espaço-tempo da contraideologia, pois não só o trigo já está maduro, os homens também:

São duas as palavras, não aceitar a jorna de vinte e cinco escudos, não trabalhar por menos de trinta e três escudos por dia, de sol a sol, porque assim tem de ser ainda, os frutos não amadurecem todos ao mesmo tempo. [...] O latifúndio ordena a capatazes e feitores que sejam firmes, a linguagem é guerreira (LC, p. 147).

O padre Agamedes, assim como capatazes e feitores, também participa do confronto, compondo sempre a trincheira do poder constituído, buscando sempre domesticar as vozes rebeldes através do discurso ideológico, embora o narrador interrompa hereticamente a sua voz para evitar a redundância:

Amados filhos, fiz o padre Agamedes na missa, porque já é domingo e milagres que é deles, Amados filhos, e faz de contas que não repara na escassez e antiguidade do auditório, só velhas e dependentes do altar, Amados filhos, e é natural que as velhas estejam nebulosamente pensando que filhos não são mas filhas, porém que se há-de fazer, se o mundo é dos homens, Amados filhos, cuidado, sopram ventos de rebelião por estas nossas terras tão felizes, outra vez vos digo que não deis ouvidos, não vale a pena escrever o resto, já todos conhecemos o sermão do padre Agamedes (LC, p. 149).

Quando o discurso ideológico não é suficiente para conter os agitadores, o aparato de segurança do Estado é intimado a agir pedagogicamente, o que resulta no assassinato de Germano Santos Vidigal e José Adelino dos Santos – personagens emigradas da história para a ficção –, assim como na prisão de João Mau-Tempo, que será barbaramente torturado. Mas, se antes o silêncio era signo de sujeição, agora é signo de resistência, transforma-se em arma, e o maior triunfo de João será resistir à tortura em silêncio, sem delatar seus camaradas de organização.

A ideologia do patriarcado também é gradativamente subvertida, à medida que as personagens femininas conquistam voz no romance, como é o caso de Gracinda Mau-Tempo e de Maria Adelaide, representantes da terceira e quarta gerações da família Mau-Tempo, respectivamente:

[...] Gracinda Mau-Tempo também quis vir, já não há quem segure as mulheres, isto pensam os mais velhos e antigos, mas não dizem nada, que faria se tivessem ouvido a conversa, Manuel, eu vou contigo, e Manuel Espada, apesar de ser quem é, julgou que a mulher estava a brincar e respondeu, responderam pela boca dele sabe-se lá quantas vozes de manuéis, Isto não é coisa para mulheres, que tal foste dizer, um homem deve ter cuidado quando fala, não é só atirar palavras pela boca fora, depois fica em pouco e perde autoridade, o que vale é tanto gostarem um do outro, Gracinda e Manuel, mas mesmo assim. Falaram do caso no resto do serão, falaram já deitados, a conversa adiantada, A menina fica com a minha mãe e nós vamos juntos, não é só dormirmos na mesma cama, enfim rendeu-se Manuel Espada e ficou contente por se ter rendido, passou o braço por cima da mulher e puxou-a para si, são gestos de homem e abandonos de mulher, a menina está a dormir e não ouve nada, dorme também Sigismundo Canastro na sua cama, quis e lá conseguiu, talvez para a próxima ainda seja melhor, um homem não acaba assim, carago (LC, p. 335-336).

Quer o narrador contar à medida que os factos vão acontecendo e não pode, por exemplo, mesmo agora estava Maria Adelaide pregada no seu banco, parecia marcada, e de repente damos com ela na praça, foi a primeira a sair, o que é a mocidade. E como, embora esteja entregue aos Geraldos, não vive debaixo da asa deles, é dona da sua liberdade para atravessar a rua e ir olhar mais perto os soldados, acenar-lhes, e a tropa dá por ela, corrige o nervosismo de quem responde com armas e pode ter de vir a responder por elas, e estando a batalha ganha e a disciplina solta, corresponde o exército aos acenos, tanto mais que não é todos os dias que se veem olhos daquele azul (LC, p. 383).

No livro *A nova mulher e a moral sexual* (2000/2011), Alexandra Kolontai caracteriza a nova mulher e analisa sua presença na literatura a partir da seguinte perspectiva:

Esta é a mulher moderna: a autodisciplina, em vez de um sentimentalismo exagerado; a apreciação da liberdade e da independência, em vez de submissão e de falta de personalidade; a afirmação de sua individualidade, e não os estúpidos esforços por identificar-se com o homem amado; a afirmação do direito a gozar dos prazeres terrenos, e não a máscara hipócrita da “pureza”, e finalmente, o relegar das aventuras do amor a um lugar secundário na vida. Diante de nós temos não uma fêmea, nem uma sombra do homem, mas sim uma mulher individualidade (p. 99).

Ao subverter as ideologias geradoras de opressão, dentre elas a ideologia do patriarcado, Saramago faz emergir no romance não apenas o novo homem, mas também a nova mulher, “dona da sua liberdade para atravessar a rua e ir olhar mais perto os soldados” no dia da Revolução dos Cravos. Maria Adelaide Espada, em especial, encarna no romance a mulher individualidade, a mulher moderna, que supera a condição de sombra outrora vivenciada por Sara da Conceição.

Como a subversão ideológica no plano semântico também será inevitavelmente analisada nos próximos subcapítulos, uma vez que está organicamente vinculada à subversão no plano formal, convém sublinhar agora o desfecho da narrativa, a materialização da meta utópica, quando o latifúndio é finalmente ocupado e a palavra **revolução** ganha sentido concreto para os camponeses alentejanos:

Vai o milhano passando e cantando, um milheiro, sem falar nos invisíveis, que é sina a cegueira dos homens vivos não darem a conta certa de quantos fizeram o feito, mil vivos e cem mil mortos, ou dois milhões de suspiros que se ergueram do chão. [...] pendurados dos taipais vão os mortos, olham para dentro à procura de quem conheçam, [...] por isso é tão natural reconhecermos Sara da Conceição, aquela que ali vai, com uma garrafa de vinho e um trapo, e Domingos Mau-Tempo, com o vinco da sua corda no pescoço e agora passa Joaquim Carranca que morreu sentado à porta de casa, e Tomás Espada de mãos dadas enfim com sua mulher Flor Martinha, tanto tardaste, [...] e hoje quem é que seria capaz de os segurar nas suas covas conformados quando os tractores atroam o latifúndio e as palavras não se calam, Mantas e Pedra Grande, Vale da Canseira, Monte da Areia, Fonte Pouca, muita fome, Serralha, não há quem valha, por sobre colina e vale, e aqui neste virar do caminho está João Mau-Tempo a sorrir, estará à espera de alguém, [...] voltam a João Mau-Tempo as suas pernas de rapaz, e agora salta, é um bailarino a voar, e vai sentar-se ao lado duma velha surda muito velha, Faustina minha mulher que comigo comeste pão com chouriço numa noite de Inverno e ficaste com a saia molhada, tantas saudades.

Põe João Mau-Tempo o seu braço de invisível fumo por cima do ombro de Faustina, que não ouve nada nem sente, mas começa a cantar, hesitante, uma moda de baile antigo, é a sua parte no coro, lembra-se do tempo em que dançava com seu marido João, falecido há três anos, em descanso esteja, é este o errado voto de Faustina, como há-de ela saber. E olhando nós de mais longe, de mais alto, da altura do milhano, podemos ver Augusto Pintéu, o que morreu com as mulas na noite do temporal, e atrás dele, quase a agarrá-lo, sua mulher Cipriana, e também o guarda José Calmedo, vindo doutras terras e vestido à paisana, e outros de quem não sabemos os nomes, mas conhecemos as vidas. Vão todos, os vivos e os mortos. E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal (LC, p. 396-387).

Subvertidas as ideologias oficiais, profanadas as linguagens da santíssima trindade, derrotada a ditadura salazarista e ocupadas as terras do latifúndio, *Levantado do chão* se encerra com um elogio à utopia, convidando-nos a atentar para as nossas próprias guerras, para o mundo caótico que nos circunscreve, carente de sentido. No mundo desencantado e abandonado por deus, Saramago nos convoca a transformar a oração em ação, a organizar o pessimismo e mobilizar para a revolução as energias da embriaguez; a amar e mudar as coisas¹⁵, como cantou o poeta que submergiu no autoexílio.

6.2. AS FRONTEIRAS ENTRE NARRADOR, AUTOR E PERSONAGENS

A reflexão sobre o sujeito que narra no discurso romanesco é recheada de controvérsias, assim como o lugar do autor na obra literária. Se diante de um poema nos habituamos a lidar com o estatuto do eu lírico, no romance estaríamos, no espaço-tempo da narrativa, diante de uma espécie de espectro correlato – o narrador –, quando ele não se materializa em uma personagem.

Parece-nos, em geral, que o conflito teórico estabelecido acerca da questão termina por ocultar critérios de valoração estética. Cabe ao romancista julgar as ações das personagens? Qual a distância ideal entre o autor e sua obra, a fim de que possa lhe imprimir unidade estética? Quem enforma o mundo da personagem quando narrador e personagem se auto assimilam na primeira pessoa do singular? Quando o narrador ou o próprio autor se autorrevela na narrativa ocorre perda de valor estético? As perguntas elaboradas não pretendem introduzir a busca de respostas, apenas sugerir que respondê-las em definitivo não seria possível sem um critério de valoração estética subjacente, o que poderia resultar em prescrição da palavra romanesca.

Em *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin (1979/2010) analisa “O autor e a personagem na atividade estética”, onde as controvérsias sobre o lugar do autor transitam no interior de suas próprias considerações, conforme destaca Tzvetan Todorov no prefácio do livro. Faz-se pertinente filtrar alguns fragmentos da reflexão bakhtiniana:

¹⁵ Fragmento da música *Anunciação*, que intitula o segundo álbum de Belchior, lançado em 1976.

O autor se torna individualidade propriamente dito somente onde lhe atribuimos o mundo das personagens enformado e por ele criado ou onde ele está parcialmente objetivado como narrador. (...) O autor deve ser entendido, antes de tudo, a partir do acontecimento da obra como participante dela, como orientador autorizado do leitor. (...) No interior da obra, o autor é para o leitor o conjunto dos princípios criativos que devem ser realizados, a unidade dos elementos transgredientes da visão, que podem ser ativamente vinculados à personagem e ao seu mundo (BAKHTIN, 2010a, p. 191-192).

Os excertos destacados parecem conformar um ponto de vista mediado, uma síntese dialética que resulta do conflito entre a morte e a soberania do autor no interior do discurso romanesco. Assim, o narrador pode ser visto como uma objetivação parcial do autor, uma espécie de transfiguração do eu em outro, deslocado da realidade para o plano da ficção literária.

Ao analisar a cosmovisão dostoiévskiana em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929/1997, p. 188), Bakhtin destaca que “A última instância de significação, que requer uma interpretação exclusivamente referencial existe, evidentemente, em toda obra literária mas nem sempre é representada pelo discurso direto do autor”, caracterizando o autor como “instância suprema e última”.

Poderíamos ilustrar o conflito teórico acerca do lugar do autor na obra literária e mais especificamente no discurso romanesco comparando-o com o lugar do autor na obra fotográfica, sem desprezar as imensas peculiaridades de cada gênero artístico. Parece uma obviedade afirmar que o fotógrafo é a “instância suprema e última” da fotografia, pois cabe a ele selecionar a perspectiva do olhar, a distância, as imagens e motivos: a configuração formal do conteúdo. Ao fotógrafo cabe a arquitetura e a essência. Ao autor do romance não caberiam as mesmas funções? Não é este o papel de José Saramago no romance *Levantado do chão*? As controvérsias sobre o lugar do autor parecem convergir para a perspectiva do olhar, para a distância entre a “instância suprema e última” e o objeto, para critérios de valoração estética e não raro para a prescrição da arte.

A partir de agora a metodologia empregada por Bakhtin para analisar o discurso em Dostoiévski será referência para a análise do discurso em *Levantado do chão*, não mais do ponto de vista meramente semântico. Bakhtin (1997, p. 205) examina o discurso dostoiévskiano nas suas “unidades composicionais”: “na unidade da auto-enunciação monológica do herói, na unidade da narração – seja esta efetuada pelo

narrador ou pelo autor – e, por último, na unidade do diálogo entre as personagens”. Como a questão do herói no romance em análise será problematizada a posteriori, investigaremos neste momento o discurso na unidade composicional da narração e na unidade composicional do diálogo entre as personagens.

6.2.1. A UNIDADE COMPOSICIONAL DA NARRAÇÃO

Em princípio, faz-se importante destacar que é possível identificar em *Levantado do chão* duas coordenadas elementares de espaço-tempo, o espaço-tempo da sujeição absoluta e o espaço-tempo da transição, da resistência e da luta pela libertação. Em cada uma das coordenadas elementares de espaço-tempo as personagens adquirem contornos distintos. Mas o mesmo também ocorre com o narrador, como afirma Lélia Parreira Duarte no trabalho intitulado *Levantado do chão, de José Saramago: a grande novidade dos anos 80 (1982/2011)*¹⁶? No tempo da sujeição, o narrador de *Levantado do chão* pode realmente ser considerado monológico ou repetidor passivo e submisso de discursos alheios, mesmo quando decide contar a história “doutro maneira” (LC, p. 12)?

Recolocada a questão, percebe-se que o discurso do narrador em *Levantado do chão*, mesmo no espaço-tempo da sujeição, onde tudo é paisagem e o tempo parece suspenso por não sugerir movimento ou mudança, não é estritamente monológico nem tampouco repetidor de verdades alheias. Desde o primeiro capítulo existe diálogo, introdução e profanação do discurso do outro:

[...] e algumas vezes amigos meus esta é a minha terra, tomai-a, povoai-a para meu serviço e vosso prol, guardada de infiéis e outras inconformações. Livro de santíssimas horas, magníficas, e de sacratíssimas contas trazidas ao paço e ao mosteiro, rezadas nos térreos palácios ou torres de segurança, cada moeda um padre-nosso, às dez ave-maria, chegando a cem salve-rainha, maria é rei (LC, p. 11).

¹⁶ Publicado na revista *Letras de hoje*, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em 1982; e republicado na revista *Ipotesi*, da Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2012/03/22-levantado-do-ch%C3%A3o.pdf>>.

Poder-se-ia confundir o discurso do poder com o discurso do narrador se não fosse devidamente analisado o apagamento sintático das fronteiras entre um e outro, mas desde o princípio do romance existem vozes distintas em confronto, vozes que se percebem distintas quando devidamente escutadas, pois estamos diante de uma palavra romanesca extremamente oralizada, na qual as convenções sintáticas são subvertidas em benefício do ritmo da oralidade e da linguagem popular:

Madre de tetas grossas, para grandes e ávidas bocas, matriz, terra dividida do maior para o grande, ou mais de gosto ajuntada do grande para o maior, por compra dizemos ou aliança, ou de roubo esperto, ou crime estreme, herança dos avós e meu bom pai, em glória estejam. Levou séculos para chegar a isto, quem duvidará de que assim vai ficar até à consumação dos séculos? (LC, p. 12).

O discurso do narrador é nitidamente orientado para um outro, penetrado por vozes alheias, de modo que num breve fragmento observamos tanto a primeira pessoa do plural quanto a primeira pessoa do singular, sendo o narratário questionado e convidado a participar da comunicação. Trata-se de um discurso dialógico, multifacetado e permanentemente comentado – autocrítico. O padre Agamedes nunca diria “cada moeda um padre-nosso”. Quem o diz senão o próprio narrador, em tom profano e irônico?

Adiante, o narrador comenta uma cena narrada: “assim é o mundo feito que não se apercebem uns do mal dos outros, mesmo quando tão perto estão como mãe e filho” (LC, p. 16). Trata-se de uma condenação sutil, feita em nível de constatação, do egoísmo e do individualismo que caracterizam o ser humano na sociedade capitalista. Não há, portanto, sujeição do narrador ao discurso ideológico, muito pelo contrário. Há sempre um confronto, um duelo, uma crítica ou uma profanação das linguagens de poder.

Aliás, o narrador é tão consciente do empoderamento de sua voz que chega a se autorreferenciar no romance, seja no tempo da sujeição ou no tempo da conscientização: “Quase a chegarmos, e logo veio esta chuva, foram palavras de zanga mansa, lançadas com desprazer mas sem esperança, não será por me enfadar a mim que a chuva irá parar, é um dito do narrador, que bem se dispensava” (LC, p. 16). A autorreferência do narrador é um sintoma do estatuto metaficcional de *Levantado do chão*, pois o próprio

modo de narrar se torna objeto de representação literária, de comentário, de autocrítica. O narrador reconhece seu lugar privilegiado, que é o lugar da onisciência: “Não foi a conversa por diante, nem já interessava, porquanto pôde o narrador dizer quanto queria, é o seu privilégio” (LC, p. 302).

Questionar se o narrador de *Levantado do chão* não seria o próprio José Saramago significaria retroceder às controvérsias sobre o lugar do autor no romance. Podemos nos limitar a enxergá-lo como o autor parcialmente objetivado, transfigurado em outro no espaço-tempo do romance, o que pode exemplarmente ser confirmado no próprio texto, quando o autor põe uma máscara de narrador-personagem e se torna objeto de representação literária:

Entretanto, se nos apressarmos, ainda apanharemos o senhor doutor Romano, vai ali adiante, de cabeça baixa, a malita preta pendurada do braço esquerdo e por isso podemos pedir-lhe que levante a mão direita, Jura dizer a verdade, toda a verdade e só a verdade, para os doutores tem de ser assim, estão habituados a fazer as coisas com toda a solenidade, Diga lá, doutor Romano, doutor delegado de saúde, ajuramentado por memória de Hipócrates e suas actualizações de forma e de sentido, diga lá doutor Romano, aqui debaixo deste sol que nos alumia, se é realmente verdade que o homem se enforcou. Ergue o doutor delegado de saúde a sua mão direita, põe sobre nós os olhos cândidos, é homem muito estimado na vila, pontual na igreja e meticuloso no trato social, e tendo-nos mostrado a pura alma, diz, Se alguém tem um arame enrolado duas vezes no seu próprio pescoço, com uma ponta presa no prego acima da cabeça, e se o arame está tenso por causa do peso mesmo que parcial do corpo, trata-se, sem dúvida nenhuma, tecnicamente, de enforcamento, e, tendo dito, baixou a mão e vai à sua vida, Mas olhe lá, doutor Romano delegado de saúde, não vá tão depressa que ainda não são horas de jantar, se é que tem apetite depois daquilo a que assistiu, faz-me inveja um estômago assim, olhe lá e diga-me se não viu o corpo do homem, se não viu os vergões, as nódoas negras, o aparelho genital rebentado, o sangue, Isso não vi, disseram-me que o preso se tinha enforcado e enforcado estava, não havia mais que ver, Será mentiroso, Romano doutor e delegado de saúde, ganhou como e para quê, e desde quando, esse feio hábito de mentir. Não sou mentiroso, mas a verdade não a posso dizer, Porquê, Por medo, Vá em paz, doutor Pilatos, durma em paz com a sua consciência, forníque-a bem, que ela bem os merece, a si e à fornicção, Adeus, senhor autor (LC, p. 192).

O próprio Saramago viria a confirmar, nos *Diálogos com José Saramago*, que a presença explícita do narrador ou do autor parcialmente objetivado em seu discurso literário é deliberada:

Acho que, se há uma subversão é a da aceitação muito consciente do papel do autor como pessoa, como sensibilidade, como inteligência, como lugar particular de reflexão, na sua própria cabeça. É o lugar do pensamento do autor, em livros que se propõem como romances que são, como ficções.

Quando eu digo que a subversão é essa, isso resulta dessa espécie de novo dogma que se instaurou nas últimas dezenas de anos, segundo o qual a presença do autor é incômoda; que aquilo que o autor é não tem que ser considerado no momento de analisar o livro e sobretudo porque se supõe que o autor terá todo cuidado em não estar presente no livro. Ao contrário dessa concepção, eu sou aquele que faz o romance. E que quero que isso se veja e se saiba (SARAMAGO apud REIS, 2015, p. 101-102).

Estamos diante, pois, de uma subversão do dogma, da convenção, que ao nosso ver não resulta em perda de valor estético, apenas acentua o estatuto metaficcional, permitindo que o autor afirme que está presente como “instância suprema e última”. Essa presença tem implicações formais e semânticas, pois é premissa de um narrador que não se abstém do comentário contínuo, do discurso dialógico, de uma “aliança sentimental” com as personagens que representam metonimicamente o operariado rural de Portugal, como destacou Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989).

São vários os exemplos da autorreferenciação do narrador no decorrer do romance, como é possível verificar abaixo:

Juntaram-se ali os dinheiros requeridos, revolveram-se bolsos e bolsinhos, desataram-se lenços, aí está o dinheiro, senhor tenente Contente, ao menos não ficamos em dívida com o Estado, faz-lhe assim tanta falta, pena foi não ter sido a volta maior, que o caminho de Monte Lavre aqui já todos nós o conhecíamos. Não foram ditas estas palavras, são as liberdades do narrador (LC, p. 175).

Distinga-se o que é reflexão do narrador e o que é pensamento de João Mau-Tempo, mas vote-se que tudo seja uma mesma certeza, e se houver erros, partilhados sejam (LC, p. 264).

[...] este homem que leva o saco às costas merece os louvores, mesmo não sendo pessoa de igrejas, não que ele o tivesse dito, são coisas sabidas do narrador, além de outras que não vêm para o caso, pois esta história é de latifúndio e não de cidade (LC, p. 287).

Não faltou àquela Dona Filipa quem lhe cantasse e contasse os aplausos, ele foi o João Pinto Ribeiro, ele foi o conde da Ericeira, ele foi o Vicente Gusmão Soares, ele foi o Garrett, e até o Vieira Portuense fez a sua pinturice, só o Manuel Espada e o Sigismundo

Canastro não têm quem os apadrinhe, é uma conversa de dois homens, já disseram o que tinham a dizer e agora vai cada qual à sua vida, não faltaria mais nada terem benefício de parlenda e de pincel, para o caso este narrador é quanto basta (LC, p. 294).

São exageros do narrador, efeitos de educação medieval, imaginar exércitos de gente armada e flâmulas de cavalaria, quando apenas se trata de uma dispersa tropa de rústicos, e todos contados talvez não cheguem ao milheiro, e mesmo assim, para o tempo, grande será o ajuntamento final (LC, p. 335).

Quer o narrador contar à medida que os factos vão acontecendo e não pode, por exemplo, mesmo agora estava Maria Adelaide pregada no seu banco, parecia marcada, e de repente damos com ela na praça, foi a primeira a sair, o que é a mocidade (LC, p. 383).

Trata-se de um metanarrador onisciente e onipresente, que explora praticamente todos os pronomes pessoais, que se ausenta temporariamente da narrativa e cede o direito de narrar às personagens, que incorpora a perspectiva das formigas ou dos pássaros conforme a necessidade de focalizar a cena narrada, recorrendo frequentemente à ironia para expor opinião.

As controvérsias sobre o lugar do autor provocaram José Saramago a refletir e a se manifestar algumas vezes sobre o seu próprio lugar na obra literária. Na conferência intitulada *Entre o narrador onisciente e o monólogo interior: deveremos voltar ao autor?*, registrada no segundo tomo dos *Cadernos de Lanzarote* (1995/1997, p. 133), Saramago é bastante incisivo:

[...] Tal como creio entender, o romance é uma máscara que esconde e ao mesmo tempo revela os traços do romancista. Provavelmente (digo provavelmente...), o leitor não lê o romance, lê o romancista.

Com isto não pretenderei sugerir ao leitor que se entregue, durante a leitura, a um trabalho de detective ou de antropólogo, procurando pistas ou removendo camadas geológicas, no fundo das quais, como um culpado ou uma vítima, ou como um fóssil, se encontraria escondido o autor... Muito pelo contrário: o que digo é que o Autor está no livro todo, que o Autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor. Verdadeiramente, não que tenha sido para chocar a sociedade do seu tempo que Gustave Flaubert declarou que Madame Bovary era ele próprio. Parece-me, até, que, ao dizê-lo, não fez mais do que arrombar uma porta desde sempre aberta. Sem querer faltar ao respeito devido ao autor de *L'Éducation sentimentale*, poderia mesmo dizer que uma tal afirmação não peca por excesso, mas por defeito: Flaubert esqueceu-

se de nos dizer que ele era também o marido e os amantes de Emma, que era a casa e a rua, que era a cidade e todos quantos, de todas as condições e idades, nela viviam, casa, rua e cidade reais ou inventadas, tanto faz. Porque a imagem e o espírito, e o sangue e a carne de tudo isso, tiveram de passar, inteiros, por *uma* só entidade: Gustave Flaubert, isto é, o homem, a pessoa, o Autor. Também eu, ainda que tão pouca coisa em comparação, sou a Blimunda e o Baltasar de *Memorial do Convento*, e em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* não sou apenas Jesus e Maria Madalena, ou José e Maria, porque sou também o Deus e o Diabo que lá estão.

Seguindo o raciocínio do escritor português, poderíamos inferir que Saramago não é apenas o autor objetivado e/ou o narrador no romance em questão, mas é também a família Mau-Tempo e a santíssima trindade, o espaço-tempo da sujeição e o espaço-tempo da libertação, o Alentejo, a Europa e a África.

Ainda no que diz respeito à perspectiva do metanarrador onisciente e onipresente, a oralidade está presente na narrativa de forma indelével, produzindo o que talvez possamos caracterizar como sendo um romance ritmado. Ao ler *Levantado do chão*, o leitor pode ter a sensação de que não está lendo, mas sim ouvindo, sendo gradativamente conduzido à última página, sem fraturas significativas. Inevitável mencionar, portanto, o ensaio “O narrador” (1936), onde Walter Benjamin (1985/1994, p. 197-198) afirma nostalgicamente que “a arte de narrar está em vias de extinção”, como se tivéssemos perdido “a faculdade de intercambiar experiências” ou como se estivéssemos cada vez “mais pobres em experiência comunicável”, haja vista que “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes”. No entanto, ele também afirma que: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas” (p. 198); que a verdadeira narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária”, e que “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (p. 200), “que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (p. 221).

Quando lemos o romance *Levantado do chão* e tomamos conhecimento de seu período de gestação, difícil não afirmar que estamos diante de um narrador benjaminiano. Em sua autobiografia¹⁷, Saramago revela:

Sem emprego uma vez mais e, ponderadas as circunstâncias da situação política que então se vivia, sem a menor possibilidade de o encontrar, tomei a decisão de me dedicar inteiramente à literatura: já era hora de saber o que poderia realmente valer como escritor. No princípio de 1976 instalei-me por algumas semanas em Lavre, uma povoação rural da província do Alentejo. Foi esse período de estudo, observação e registo de informações que veio a dar origem, em 1980, ao romance *Levantado do Chão*, em que nasce o modo de narrar que caracteriza a minha ficção novelesca.

Já nos *Diálogos com José Saramago*, o escritor destaca:

Eu acho que me encontrei num certo momento da vida e provavelmente encontrei-me no *Levantado do chão*, que é um livro que foi escrito daquela maneira pelo facto de eu ter estado no Alentejo e de ter ouvido contar histórias. Estive no Alentejo em 1976 e saí de lá com o livro todo arrumado na cabeça. O livro foi escrito três anos depois, sendo certo que escrevi o *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Objeto Quase* provavelmente (há algum exagero nisto, mas apetece-me dizê-lo) porque não sabia como havia de escrever o *Levantado do chão* (SARAMAGO apud REIS, 2015, p. 44-45).

Constata-se, pois, que Saramago recorreu aos narradores anônimos, à experiência que passa de pessoa a pessoa e à memória coletiva dos camponeses alentejanos para escrever *Levantado do chão*. Consequentemente, quando Benjamin constata a “morte da narrativa” podemos afirmar seguramente que restaram sobreviventes¹⁸.

¹⁷ Disponível no endereço eletrônico da Fundação José Saramago:
<<http://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/>>

¹⁸ “Saramago resgata a oralidade da marginalidade que a cultura dita erudita renegou, conseguindo transpor para a escrita a fluência do discurso oral, o que, na literatura de língua portuguesa, só Guimarães Rosa havia alcançado” (FLORES, 1999, p. 107).

É curiosa a distinção que Walter Benjamin estabelece entre o romance e a narrativa, levando-nos a questionar se o romance em análise é realmente um romance ou uma narrativa. Para o filósofo alemão,

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Tal questionamento, diante da perspectiva apontada, leva-nos a considerar que *Levantado do chão* se aproxima sobremaneira do gênero narrativo tal qual Benjamin o caracteriza, sugerindo que as fronteiras podem ser mais tênues. Diante do conjunto da obra saramaguiana, temos a sensação de que Saramago “poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (BENJAMIN, 1994, p. 221), ou que de fato isso aconteceu.

6.2.2. A UNIDADE COMPOSICIONAL DO DIÁLOGO ENTRE AS PERSONAGENS

Neste subitem, o nosso olhar será direcionado para a unidade composicional do diálogo entre as personagens em *Levantado do chão*, e aqui é preciso reconhecer a justa observação de Lélia Parreira Duarte (2011, p. 206), quando ela discorre sobre a evolução da voz das personagens no decorrer do romance, acompanhando a evolução da consciência: “Outra mudança que aparece no texto refere-se aos diálogos entre as personagens, à sua capacidade de expressar-se, à sua conquista da palavra”.

No espaço-tempo da sujeição, suspenso, reificado, as personagens que representam metonimicamente os camponeses alentejanos praticamente não têm voz própria, de modo que a voz do narrador se torna impreterível. A primeira geração da

família Mau-Tempo é exemplar neste sentido, pois Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição vagam silenciosos pelo latifúndio. No segundo capítulo do romance, quando surgem o homem (Domingos) e a mulher (Sara), inicialmente despidos de nomes próprios, os diálogos são extremamente sucintos, se é que a rigor podem ser considerados diálogos:

Sob a chuva, o chão pálido e quente salpicou-se de estrelas escuras, súbitas, caindo surdamente na poeira fofa, e depois uma pancada de água deu de chapa e alagou. Mas a mulher tivera tempo de tirar a criança da carroça, do côncavo que o enxergão de riscas fazia entre duas arcas. Aconchegou-a ao peito, cobriu-lhe a cara com a ponta desatada do lenço, e disse, Não acordou. De cuidados foi este o primeiro, outro logo, Vai-se molhar tudo. O homem estava a olhar para as nuvens altas, a franzir o nariz, mas por sim por não desenrolou uma das mantas, estendeu-a por cima dos móveis, Logo hoje havia de chover, raios partam (LC, p. 13-14).

A nuvem grossa desmanchara-se um pouco, quebrara-se o primeiro ímpeto da chuva. O homem saiu ao caminho, interrogou os ares, virou-se aos quatro pontos cardeais, e disse à mulher, Temos de ir, não podemos ficar aqui até à noite. E a mulher respondeu, Vamos (LC, p. 17).

Domingos Mau-Tempo foi ao quintal para uma necessidade. E no meio da casa, Sara da Conceição, mulher de Domingos, mãe de João, ficou atenta, olhando o lume, como quem espera que um recado mal entendido se repita. No seu ventre um pequeno movimento. E outro ainda. Mas quando o marido entrou, não lhe disse nada. Tinham mais em que pensar (LC, p. 21).

Em *Levantado do chão* não é apenas a voz que é objeto de representação literária, mas também o silêncio, como única voz possível num espaço-tempo em que as palavras, como bem destacou a escritora Eliane Brum (2016) em belo texto publicado no *El país*, já não dizem: “Porque, se não há escuta, não há dizer. As palavras tornam-se cartas enviadas que jamais chegam ao seu destino. Cartas extraviadas, perdidas”. Quando as vozes das personagens emergem na primeira fase do romance, em geral são as vozes do poder vigente ou, mesmo quando os oprimidos ousam dizer, a voz feminina é reprimida, de modo que também o patriarcado se torna objeto de representação literária:

Não teve, consoante seria de esperar, sabidos os antecedentes de Domingos Mau-Tempo, muito vagar para ser avô. Ainda lhe chegaram os dias para ensinar ao neto mais velho que um certo martelo era de orelhas e que isto é plaina e isto formão, mas Domingos Mau-Tempo não podia suportar-lhe nem as palavras nem o silêncio, e ala que se faz tarde, para a Landeira, no extremo poente do concelho, como um pássaro que se atira de peito contra os ferros da gaiola, que prisão é esta na minha alma, com trinta demónios (LC, p. 29).

Homem, que não temos sossego nem assento, de um lado para o outro como o judeu errante, com estas crianças pequenas, é uma aflição, Cala-te aí, mulher, que eu bem sei o que faço, lá na Landeira é boa gente, há trabalho que compense, e eu sou homem de arte, não ando agarrado ao rabo da enxada como teu pai e teus irmãos, aprendi ofício e sou capacitado, Não digo que não, homem, não digo que não, sapateiro eras quando casei contigo e assim te quis, mas quem dera que tivéssemos paz e se acabasse este desassossego. Que de maus-tratos não falou Sara da Conceição, nem justo era que falasse, porque Domingos Mau-Tempo caminhava para a Landeira como para o paraíso (LC, p. 29-30).

No primeiro fragmento destacado acima se observa uma mudança repentina da narração, em terceira pessoa, para uma espécie de lamento em primeira pessoa. O narrador parece adentrar no fluxo da consciência de Domingos Mau-Tempo, verbalizando seus sentimentos sem fraturar o ritmo da narrativa. No fragmento subsequente, quando Sara da Conceição ousa dizer, recebe ordem do marido para calar, e logo em seguida o narrador tece um breve comentário sobre aquela tentativa de diálogo.

Já no espaço-tempo da transição, da resistência e da luta pela libertação, as personagens passam a ter vez e voz, confrontando diretamente o poder instituído:

João Mau-Tempo olha para a mulher, que ali está, e Faustina olha para o marido, que ali não queria estar, e o podengo com o papel na mão à espera da resposta, que vou eu dizer, que me importam a mim essas coisas, não entendo nada destes comunismos, bem, não é tanto assim, ainda na semana passada estavam uns papéis debaixo dumas pedras, com a ponta de fora, como se estivessem a acenar, e eu deixei-me ficar para trás e fui apanhá-los, ninguém viu, porque estará este podengo a mostrar os dentes, alguém lhe foi dizer, veio aqui para ver se eu me atrevo a responder que não quero ir a Évora, que não assino (LC, p. 99).

Vou-me embora, que isto não é trabalho, é morrer. Em cima da debulhadora está outra vez o mais velho, Então os frascais, mas vai ficar com o grito no ar e os braços caídos, porque os quatro rapazes se afastam juntos, sacodem as roupas, são como bonecos de barro ainda por cozer, pardos, têm a cara coberta de riscos de suor, parecem mesmo uns palhaços, salvo seja, que isto não dá vontade de rir. O mais velho salta abaixo da debulhadora, desliga o motor. O silêncio dá um soco nos ouvidos. Vem o capataz a correr, esbaforido, Que é isto, que é isto, e Manuel Espada diz, Vou-me embora, e os outros, E nós também vamos, a eira está pasmada, Então vocês não querem trabalhar (LC, p. 109-110).

São duas as palavras, não aceitar a jorna de vinte e cinco escudos, não trabalhar por menos de trinta e três escudos por dia, de sol a sol, porque assim tem de ser ainda, os frutos não amadurecem todos ao mesmo tempo. [...] Nas vilas os homens juntam-se. Ombro com ombro, murmuram. Vê outra vez os feitores à fala, Então já resolveram, e eles respondem, Está resolvido, não saímos para o trabalho por menos (LC, p. 147-148).

É então que João Mau-Tempo abre a boca e as palavras saem, tão naturais como se fossem água a correr de boa fonte, Ficaré a seara no pé, que nós não vamos por menos. Não respondeu o feitor, que tinha também o almoço à espera e não estava para conversas de pouco fiar. E o sol batia duro e brilhava, como um sabre da guarda (LC, p. 150).

Está a Pedra Grande à vista, e a seara diante de nós, bom desbaste lhe deram, é trabalhar de raiva, quem é que fala com eles, fala o Sigismundo Canastro, que sabe mais, Camaradas, não se deixem enganar, é preciso que haja união entre os trabalhadores, não queremos ser explorados, aquilo que pedimos nem sequer chegava para encher a cova dum dente ao patrão. E avança o Manuel Espada, Nós não podemos ser menos que os camaradas das outras terras, que a esta hora reclamam um salário mais certo. E há um Carlos, outro Manuel, um Afonso, um Damião, um Custódio, e um Diogo, e também um Filipe, todos a dizerem o mesmo, a repetir as palavras que acabaram de ouvir, só a repeti-las porque ainda não tiveram tempo de inventar outras suas próprias, e agora adianta-se João Mau-Tempo, A minha grande pena é que meu filho António não esteja aqui, mas tenho esperança de que lá onde estiver dirá as mesmas coisas que o pai diz, juntemo-nos todos para exigir o nosso salário, porque já vai sendo tempo de termos voz para dizer o valor do trabalho que fazemos, não podem ser sempre os patrões a resolver o que nos pagam (LC, p. 153).

O momento no qual João Mau-Tempo abre a boca e as palavras naturalmente saem é bastante sintomático para demarcar um período de transição. A conquista gradativa da palavra coincide com a lenta evolução da consciência, mas a “santíssima trindade” se esforça por manter inalterado o estado de coisas, buscando sempre catequizar e/ou domesticar a voz dos oprimidos através do discurso ideológico e do

aparato de segurança do Estado. A vitória dos que lutaram pelos trinta e três escudos não passaria sem uma reação enérgica e pedagógica do poder instituído:

Os ceifeiros endireitam-se e começam a ouvir os nomes, Custódio Cação, Sigismundo Canastro, Manuel Espada, Damião Canelas, João Mau-Tempo. No rancho em que estamos, são estes os amotinadores, os outros, arrebanham-nos a esta mesma hora, ou já foram, ou não tarda que o sejam, se julgavam que não pagariam pela insubordinação, bem enganados andavam, era não saber em que latifúndio vivem (LC, p. 158).

Ainda não foi desta vez que Sigismundo Canastro, João Mau-Tempo, Manuel Espada e seus camaradas conheceram a face mais desumana da repressão ditatorial, mas a mesma sorte não teve Germano Santos Vidigal, que terminou sendo levado pelos guardas para a sua via dolorosa:

Caiu o homem e logo os outros o levantaram de empuxão, gritaram-lhe cada um de seu lado, duas perguntas diferentes, como seria possível dar as respostas mesmo querendo dá-las, e não é o caso, porque o homem que caiu e foi levantado irá morrer sem dizer uma palavra que seja. Gemidos só lhe sairão da boca, e em silêncio de alma profundos ais, mas mesmo quando os dentes estiverem partidos e for necessário cuspir bocados deles, o que dará maiores razões aos outros dois para voltarem a bater, não se suja a propriedade do Estado, mesmo então o ruído será o de cuspir e outro não, essa mecânica inconsciente dos lábios, e depois a queda espalhada da saliva no chão, adensada de sangue para estímulo gustativo das formigas que vão telegrafando de uma em uma a chuva deste novo maná, vermelho singular tombado de tão branco céu.

Caiu o homem outra vez. É o mesmo, disseram as formigas, tem o desenho da orelha, o arco da sobrancelha, a sombra da boca, não há confusão possível, porque será que é sempre o mesmo homem que cai, então ele não se defende, não se bate. São critérios de formiga e sua civilização, ignoram que a luta de Germano Santos Vidigal não é com os seus espancadores Escarro e Escarrilho, mas com o seu próprio corpo, agora a fulminante dor entre as pernas, testículos em linguagem de manual de fisiologia, colhões neste grosseiro falar que mais facilmente se aprende (LC, p. 183-184).

Aqui, mais uma vez o silêncio se torna objeto de representação literária, mas não se trata mais do silêncio outrora representado no espaço-tempo da sujeição e sim de um

silêncio subversivo, revolucionário, que não cede à palavra mesmo diante da tortura física e psíquica. Germano Santos Vidigal vence a luta contra o próprio corpo e não cede à delação, embora não resista à morte.

No espaço-tempo da transição, da resistência e da luta pela libertação, o silêncio se torna arma, assim como a voz das personagens romanescas, cada vez mais presentes e críticas:

[...] Sem me vangloriar, tenho dado provas dos meus constantes cuidados de bom pastor, como ainda há três anos, espero que a todos tenha ficado de lembrança, quando foi daquelas greves, estão aqui alguns daqueles que então libertei da prisão, não me deixarão mentir, e, se calhar, se não fosse a boa fama de Monte Lavre teriam sido os vinte e dois metidos na praça de touros como aconteceu a outros homens de terras menos estimadas de Nosso Senhor e da Virgem, ainda que eu bem saiba que tal crédito se não deve a merecimentos meus, pecador que sou, mas arrependido.

Neste ponto, pôs-se João Mau-Tempo muito corado e, tendo que olhar para alguém, olhou para Sigismundo Canastro que tinha os olhos sérios fitos no padre e já não sorria, e então ouviu-se a voz de António Mau-Tempo a dizer, Estamos no casamento da minha irmã, senhor Padre Agamedes, não é hora de falar de greves nem de merecimentos, e a voz foi tão serena que nem parecia de zanga, mas era, ficaram todos muito calados à espera do que ia acontecer, e o padre disse que bebia à saúde dos noivos e depois sentou-se.

[...]

Então disse António Mau-Tempo, mandador das falas, Já se foi o padre Agamedes, agora estamos em família, diga cada um o que quiser, consoante as suas inclinações e o lado para que lhe penda o coração, e assim falará Manuel Espada com Gracinda sua mulher e minha irmã, e a outra minha irmã Amélia há-de ter alguém para quem olhar, mesmo que falar não possa, e se ele cá não estiver, pense, e todos entendemos, às vezes não se pode fazer outra coisa, e lembrem-se meus pais das suas e nossas vidas e do que foram quando novos, e assim perdoarão os nossos erros, e os mais todos cuidarão de si e dos seus próximos, alguns deles morreram já, bem sei, mas se os chamarem eles voltam, os mortos não desejam outra coisa, e aqui já eu dou pela presença de Flor Martinha, alguém a chamou, mas como sou eu que estou a falar, continuarei no uso da palavra, e não se admirem destes torneios finos, que na tropa não se aprende só a matar, quem muito o quiser aprende a ler, a escrever e a contar, com isto já se pode começar a perceber o mundo e um bocadinho da vida, que não é só nascer, trabalhar e morrer, às vezes temos de fazer levantamentos de rancho, e é isso mesmo que vou contar (LC, p. 241-243).

Como é possível verificar, não foi o experiente Sigismundo Canastra que confrontou o discurso ideológico da igreja, tampouco João Mau-Tempo, iniciado recentemente na organização clandestina. É António Mau-Tempo, representante da terceira geração da família Mau-Tempo, que interrompe e silencia o padre Agamedes hereticamente, assumindo mais adiante o papel de narrador ou de “mandador das falas” para contar sobre um levantamento de rancho:

Fez António Mau-Tempo uma pausa, bebe um gole curto de vinho, para falar melhor, limpa a boca às costas da mão, não há guardanapo mais natural, e torna a dizer, Acham eles que passando nós fome nas nossas terras nos devíamos sujeitar a tudo, mas aí é que se enganam, que a nossa fome é uma fome limpa, e os cardos que temos de ripar, ripam-nos as nossas mãos, que mesmo quando estão sujas, limpas são, não há mãos mais limpas do que as nossas, é a primeira coisa eu aprendemos quando entramos no quartel, não faz parte da instrução de arma, mas adivinha-se, e um homem pode escolher entre a fome inteira e a vergonha de comer o que nos dão, quando também é certo que a mim me vieram chamar a Monte Lavre para servir a pátria, dizem eles, mas servir a pátria não sei o que seja, se a pátria é minha mãe e é meu pai, dizem também, de meus verdadeiros pais sei eu, e todos sabem dos seus, que tiraram à boca para não faltar à nossa, e então a pátria deverá tirar à sua própria boca para não faltar à minha, e se eu tiver de comer cardos, coma-os a pátria comigo, ou então uns são filhos da pátria e outros filhos da puta.

[...] Então lá no quartel foi resolvido fazer um levantamento de rancho, não comer nem migalha do que nos punham na frente, assim como se fôssemos porcos que recusassem o cocho onde se deitaram mais porcarias do que a conta que o porco admite, não nos importamos de comer meio alqueire de terra por ano, a terra é tão limpa como nós, mas isto é que não, e eu, António Mau-Tempo que vos falo, fui o da ideia e nisso tenho muita honra, a gente só sabe a diferença depois de ter feito essas coisas, falei aos camaradas e eles estiveram de acordo, que mais do que aquilo só se nos cuspissem em cima, e então chegou o dia, tocou ao rancho e nós sentámo-nos como se fôssemos comer, mas a comida assim como veio assim ficou, por mais que gritassem os sargentos ninguém pegava na colher, era a revolução dos porcos, e depois veio o oficial de dia, fez um discurso como os do padre Agamedes, mas nós era como se não entendêssemos nem a missa nem o latim, primeiro quis levar-nos a bem, com palavras doces, mas logo se lhe foi a mansidão, começou aos berros, mandou formar na parada, e nós isto percebemos, o que queríamos era sair do refeitório, saímos e íamos dizendo uns aos outros, à boca pequena, boas palavras, não desistir, força, coragem, aqui ninguém se nega, e então formámos, deixaram-nos estar ali meia hora, e quando julgávamos que era esse o castigo, vimos estarem a instalar três metralhadoras viradas para nós, tudo de acordo com as regras, atiradores e serventes, caixas de fitas, e então o oficial disse que ou íamos comer ou dava voz de fogo, foi esta a voz da pátria, era como se

a minha mãe me dissesse ou comes ou corto-te o pescoço, nenhum de nós acreditou, mas o caso foi ao ponto de ouvirmos armar as metralhadoras e a partir daí já não sabíamos o que ia acontecer, falo por mim que senti um arrepio na espinha, e se for verdade, e se disparam, e se isto é aqui uma sangueira por causa dum prato de sopa, valerá a pena, não é que estivéssemos a fraquejar, mas nestas situações não se pode parar o pensamento, e então na formatura, nunca se soube donde, nem os camaradas que estavam perto disseram, ouviu-se uma voz, muito sossegada, como se estivesse só a perguntar pela nossa saúde, Camaradas, daqui ninguém arreda o pé, e outra voz, do lado oposto, Podem disparar, e então nem sei como aquilo foi, ainda hoje me dá vontade de chorar, toda a parada gritou, era um desafio, Podem disparar, estou que não iriam fazer fogo contra nós, mas se o fizessem, sei que tínhamos ficado ali todos, e essa é que foi a nossa vitória, não foi ter melhorado o rancho, que às vezes a gente começa a lutar por uma coisa e acaba por ganhar outra, e esta é que era a melhor das duas. Fez António Mau-Tempo uma pausa e depois acrescentou, muito mais sábio do que a idade que tinha, Mas para ganhar a segunda, tem de se começar por lutar pela primeira (LC, p. 243-246).

António faz parte da terceira geração da família Mau-Tempo e encarna, como personagem, a conquista definitiva da voz, ao ponto de assumir o papel de narrador tal qual um contador de histórias. Na prática, apreendeu a teoria; iguala o discurso do oficial ao discurso do padre Agamedes, ambos ideológicos; confronta o discurso da pátria e ousa verbalizar a blasfêmia, assustando os interlocutores com tamanha libertinagem discursiva: “[...] ou então uns são filhos da pátria e outros filhos da puta”. É mais um homem levantado do chão, insubordinado, subversivo.

Seu pai, João Mau-Tempo, assim como Germano Santos Vidigal, foi acusado de comunismo, preso e torturado. Também ele venceu o duelo com o próprio corpo e resistiu à tentação de delatar seus camaradas, fazendo do silêncio uma arma decisiva. A diferença é que João sobreviveu à tortura e foi posto em liberdade, quando recebeu a solidariedade do cidadão Ricardo Reis, que lhe ofereceu comida e lugar para dormir durante uma noite, até que pudesse dispor de transporte para retornar à sua terra¹⁹.

Quando o general Delgado – personagem histórico transportado para a ficção – ousa se rebelar contra a ditadura salazarista e disputa as eleições presidenciais, conquistando o apoio dos camponeses alentejanos que reivindicam melhores salários, o latifúndio procede o *lockout*, de modo a castigar e punir os insurgentes. Entretanto, já

¹⁹ A presença de Ricardo Reis como personagem em *Levantado do chão* não sugere apenas a intertextualidade, mas também a liberdade com que o romancista brinca com os elementos da narrativa, tal qual um pintor que decide, em um dos múltiplos planos da obra, projetar uma sombra.

estamos no espaço-tempo da resistência, os trabalhadores se organizam e até as mulheres passam a conquistar gradativamente a palavra:

[...] Que iremos fazer, Sigismundo Canastro, tu que és mais velho e mais experiente, A Montemor vamos segunda-feira, reclamar o pão dos filhos e dos pais que os devem criar, Mas isso é o que sempre fizemos, e os resultados, Fizemos, fazemos e faremos, enquanto não puder ser diferente, Canseira que não acaba nunca, Um dia acabará, Quando já estivermos mortos e ao de cima vierem os nossos ossos, se houver cães que os desenterrem, Vivos haverá bastantes quando chegar esse dia, está cada vez mais bonita a tua filha, São os olhos do meu pai, isto disse Gracinda Mau-Tempo, que toda a conversa antes fora com seu marido Manuel Espada, e é ele quem diz, Dou a minha alma ao diabo em troca desse dia, e que amanhã não seja, mas hoje, e Gracinda Mau-Tempo levanta do chão a filha que tem três anos e repreende, Credo, Manuel, são coisas que não se dizem, e Sigismundo Canastro, mais velho de vida e de experiência, sorri, O diabo não existe, não faz contratos, isso de jurar e prometer é falar vão, o que o trabalho não consegue, nada consegue, e agora o trabalho é ir a Montemor na segunda-feira, de todo o lado irá pessoal (LC, p. 333).

[...] Gracinda Mau-Tempo também quis vir, já não há quem segure as mulheres, isto pensam os mais velhos e antigos, mas não dizem nada, que faria se tivessem ouvido a conversa, Manuel, eu vou contigo, e Manuel Espada, apesar de ser quem é, julgou que a mulher estava a brincar e respondeu, responderam pela boca dele sabe-se lá quantas vozes de manuéis, Isto não é coisa para mulheres, que tal foste dizer, um homem deve ter cuidado quando fala, não é só atirar palavras pela boca fora, depois fica em pouco e perde autoridade, o que vale é tanto gostarem um do outro, Gracinda e Manuel, mas mesmo assim. Falaram do caso no resto do serão, falaram já deitados, a conversa adiantada, A menina fica com a minha mãe e nós vamos juntos, não é só dormirmos na mesma cama, enfim rendeu-se Manuel Espada e ficou contente por se ter rendido, passou o braço por cima da mulher e puxou-a para si, são gestos de homem e abandonos de mulher, a menina está a dormir e não ouve nada, dorme também Sigismundo Canastro na sua cama, quis e lá conseguiu, talvez para a próxima ainda seja melhor, um homem não acaba assim, carago (LC, p. 335-336).

Já os gritos começaram, Queremos trabalho, queremos trabalho, queremos trabalho, não dizem muito mais do que isto, só daqui e dali um insulto, ladrões, e tão baixo como se de os haver se envergonhasse quem o lança, e há quem grite, Eleições livres, agora que adianta, mas o grande clamor sobe e abafa todo o resto, Queremos trabalho, queremos trabalho, que mundo este haver quem de descansar faça ofício e quem trabalho não tenha, mesmo pedindo (LC, p. 338).

Do silêncio à palavra, da palavra ao grito, do grito à libertação. Eis o percurso trilhado pelas personagens do romance até o dia “levantado e principal” (LC, p. 397). Gracinda Mau-Tempo é a primeira personagem feminina a se levantar do chão, seguida de sua filha, Maria Adelaide Espada, representante da quarta geração da família Mau-Tempo: a primeira a sair à praça no dia da Revolução dos Cravos e acenar aos soldados. A presença do feminino como signo de subversão do patriarcado será uma constante na obra saramaguiana, como destaca Teresa Cristina Cerdeira da Silva no ensaio intitulado “José Saramago: poética corporal e erótica verbal” (2011/2014):

Mesmo onde menos se esperaria o fulgor de uma presença feminina – refiro-me muito especialmente ao romance *Levantado do chão*, essa épica campesina sobre a luta ancestral pelos direitos do trabalhador do campo – até seu último romance – *Caim* –, que evoca mais uma vez o enfrentamento entre homem e Deus, numa fábula nada ortodoxa sobre a origem da criação, há sempre uma mulher a apontar caminhos novos, a desinstalar preconceitos, a inaugurar liberdades (p. 177).

Em *Levantado do chão*, como se pode notar nos diversos fragmentos já destacados, as vozes das personagens costumam ser introduzidas após as vírgulas e com letras iniciais maiúsculas. Subverte-se a sintaxe tradicional por uma necessidade interna do próprio empreendimento literário, pela necessidade de se encontrar um registro adequado para a tradição oral, para a voz dos camponeses alentejanos, sem com isso se materializar fraturas no fluxo do discurso romanesco, sem predeterminar o espaço das personagens e do narrador no plano discursivo, fomentando assim o constante diálogo e/ou confronto entre múltiplas vozes e consciências.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, ao analisar a unidade composicional da narração em *O sócia*, Mikhail Bakhtin percebe que as fronteiras entre a narração e o discurso da personagem são significativamente instáveis, e que Dostoiévski explora as reticências e as aspas para sutilmente distinguir a voz do herói da voz do narrador. Para Bakhtin (1997, p. 222), “[...] é como se sentíssemos a onda de uma corrente do discurso, que sem qualquer barreiras e obstáculos nos transfere da narração para a alma da personagem e desta novamente para a narração”. Em *Levantado do chão*, José Saramago recorre a um expediente semelhante para distinguir a voz das personagens da voz do narrador, embora as reticências e as aspas sejam substituídas por vírgulas e

iniciais maiúsculas, conforme constatou Conceição Flores no estudo *Do mito ao romance: uma leitura de O evangelho segundo Jesus Cristo* (FLORES, 1999, p. 105). Entretanto, nem sempre as fronteiras entre a voz do narrador e voz das personagens estão sinalizadas no romance em análise:

João Mau-Tempo olha para a mulher, que ali está, e Faustina olha para o marido, que ali não queria estar, e o podengo com o papel na mão à espera da resposta, que vou eu dizer, que me importam a mim essas coisas, não entendo nada destes comunismos, bem, não é tanto assim, ainda na semana passada estavam uns papéis debaixo dumas pedras, com a ponta de fora, como se estivessem a acenar, e eu deixei-me ficar para trás e fui apanhá-los, ninguém viu, porque estará este podengo a mostrar os dentes, alguém lhe foi dizer, veio aqui para ver se eu me atrevo a responder que não quero ir a Évora, que não assino (LC, p. 99).

Aqui e em diversos outros fragmentos da narração, a voz da personagem não está sinalizada com letra maiúscula, sugerindo que o narrador, em sua soberana onisciência, penetra no fluxo da consciência da personagem. São as chamadas construções híbridas, às quais Bakhtin atribui fundamental importância para o estilo romanesco²⁰.

Como o próprio Saramago adverte, não se trata de uma inovação extraordinária, pois outros já escreveram inclusive sem pontuação nenhuma:

Em primeiro lugar, devo lembrar que, como toda a gente sabe, a pontuação é uma convenção. A pontuação não é mais do que numa estrada os sinais de trânsito: cruzamento, redução de velocidade, essas coisas que aparecem.

[...] nós, quando falamos, não usamos sinais de pontuação. É uma velha declaração minha: fala-se como se faz música, com sons e com pausas; toda a música é feita de sons e de pausas e toda a fala é feita de sons e de pausas.

[...] não faz sentido nenhum que depois de uma personagem dizer uma coisa apareça uma vírgula e a resposta logo a seguir à vírgula com a maiúscula. Se me dizem isto eu pergunto: e que sentido faz dizer “fulano chegou e disse” e a seguir dois pontos e travessão? Não há dois pontos e travessão na fala.

²⁰ “Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas *linguagens*” (BAKHTIN, 2010, p.110).

Ora, isto que parece uma inovação extraordinária, não o é: isto já se fez. Estou-me a lembrar das célebres cartas de Guidinha, do Luís de Sttau Monteiro, que ele publicava no *Diário de Lisboa* e nalguma outra revista, em que a Guidinha escrevia sem pontuação nenhuma.

[...] os meus sinais de pontuação, quer dizer, a vírgula e o ponto final, nesse tipo de discurso, não são sinais de pontuação. São sinais de pausa, no sentido musical, quer dizer: aqui o leitor faz uma pausa breve, aqui faz uma pausa mais longa (SARAMAGO apud REIS, 2015, p. 105-108).

Embora não se trate de uma inovação extraordinária, sem sombra de dúvidas estamos diante de uma subversão formal com desdobramentos vários, que vão desde a potencialização da oralidade à dramatização do discurso romanesco, num ritmo que podemos caracterizar como sendo musical, denotando a fusão de gêneros no romance.

A reflexão de Saramago sobre os sinais de pontuação encontra eco no ensaio intitulado “Sinais de pontuação” (1956), de Theodor Adorno (2003), publicado no livro *Notas de literatura I*. Nele, o filósofo alemão destaca que os sinais de pontuação “são sinais de trânsito”, que “Em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação” (p. 141-142); que “os sinais de pontuação deveriam ser tratados do mesmo modo como os músicos lidam com os passos proibidos na harmonia e na progressão das vozes” (p. 148-149) ou ainda que “Cada sinal cuidadosamente evitado é uma reverência feita pela escrita ao som que ela sufoca” (p. 149). Adorno chama atenção para o perigo do escritor que busca inserir, através de um ponto de exclamação, por exemplo, uma ênfase artificial que o próprio texto não é capaz de transmitir ao leitor, o que nos remete diretamente ao texto saramaguiano, que subverte a pontuação tradicional e, explorando a oralidade, permite que o leitor escute as ênfases, interrogações, pausas curtas, pausas longas, suspensões e diálogos.

A evolução das personagens no enredo do romance *Levantado do chão* pode ser caracterizada como a transição da classe em si à classe para si, da apatia à rebelião, da sujeição à libertação. Durante a leitura somos tentados a identificar João Mau-Tempo e/ou António Mau-Tempo como sendo os heróis do romance, mas o que de fato existe é um coletivo de protagonistas que representa metonimicamente o operariado rural de Portugal.

Enquanto o desenvolvimento do capitalismo promove a fragmentação da classe trabalhadora e exacerba o individualismo, a luta comunista busca justamente superar a fragmentação e unificar os oprimidos em torno do que seria sua missão histórica: a

construção de uma sociedade sem classes e liberta da opressão do homem pelo homem. E é justamente um fragmento dessa luta que é transposto para o plano ficcional no romance em análise.

Em oposição à cultura capitalista, portanto, o herói romanesco não é um indivíduo isolado, mas sim uma classe ou mais especificamente um segmento de classe: o campesinato alentejano. Podemos considerar esta **desindividualização** do herói como sendo mais uma subversão da convenção literária, embora isto também não represente uma inovação extraordinária.

Retornando aos *Problemas da poética de Dostoiévski*, percebe-se que a tentação de caracterizar *Levantado do chão* como sendo um romance simultaneamente dialógico e polifônico merece ser problematizada. Bakhtin (1997, p. 204-205) considera que:

[...] Sejam quais forem os tipos de discurso introduzidos pelo autor do romance monológico e seja qual for a distribuição composicional desses tipos, as elucidações e avaliações do autor devem dominar todas as demais e constituir-se num todo compacto e preciso. Qualquer intensificação das entonações do outro num ou noutro discurso, numa ou noutra parte da obra é apenas um jogo que o autor se permite para em seguida dar uma ressonância mais enérgica ao seu próprio discurso direto ou refratado. Qualquer discussão entre duas vozes num discurso com o intuito de assenhorear-se dele, de dominá-lo, é resolvida antecipadamente, sendo apenas uma discussão aparente. Cedo ou tarde, todas as elucidações pleni-significativas do autor se incorporarão a um centro do discurso e a uma consciência, todos os acentos, a uma voz.

Torna-se pertinente, portanto, o seguinte questionamento: apesar da exploração permanente do diálogo e/ou do confronto entre múltiplas vozes, da parodização e da fusão de gêneros no discurso romanesco, da divisão das personagens em duas classes antagônicas, o romance investigado se configura como um romance polifônico? A resposta é negativa, pois há uma “mesma certeza” (LC, p. 264) subjacente, indispensável à vitória da utopia; porque o confronto entre ideologia e contraideologia se encerra com uma derrota e um triunfo; pois não estamos diante de vozes plenivalentes, o que não implica em depreciação do valor estético.

Quanto aos nomes das personagens, não são nomes quaisquer, escolhidos aleatoriamente, como bem destacou Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989) em *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Maria Adelaide

Espada, representante da quarta geração da família Mau-Tempo, já não traz consigo a alcunha da família, pois representa um tempo novo, de emancipação e liberdade. Os torturadores de Germano Santos Vidigal e João Mau-Tempo se chamam Escarro e Escarrilho, em sintonia como o papel abominável que exercem na estória e na história. O cabo se chama Tacabo e o tenente Contente, tautofonia que alude à passividade de quem se contenta em ser capacho do poder constituído. Os latifundiários são Lamberto, Alberto, Norberto, Gilberto, Berto... Possuem nomes e privilégios extremamente semelhantes. Os padres, geração após geração, chamam-se Agamedes: para representar uma Igreja que invariavelmente serve aos poderosos apenas um nome é suficiente. O cão se chama Constante e estará sempre presente na obra saramaguiana, possivelmente como sintoma da animalização do ser humano no mundo desencantado e abandonado por deus.

Ao analisar a personagem do romance, Antonio Candido (1964/2014, p. 60) constata que as personagens são tratadas de dois modos principais ao longo da evolução do gênero romanesco: “como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam” ou “como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério”.

Candido (2014, p. 61-63) relê a formulação setecentista de Johnson sobre as “personagens de costumes” e as “personagens de natureza”, destacando que “o romancista *de costumes* vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações e pela visão normal que temos do próximo”, enquanto o “romancista *de natureza* o vê à luz da sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações”. Cita ainda as “personagens planas” e as “personagens esféricas”, tal qual Edward Morgan Forster as concebeu, que parecem corresponder às personagens do “romance social” e às personagens do “romance existencial”, vistos aos olhos de Julio Cortázar.

Para o crítico literário brasileiro,

O que é possível dizer [...] é que a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista. Quando, por exemplo, este está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. Será, em consequência,

menos aprofundado psicologicamente, menos imaginado nas camadas subjacentes do espírito, - embora o autor pretenda o contrário. Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o plano de fundo social.

Esta observação nos faz passar ao aspecto porventura decisivo do problema: o da coerência interna. De fato, afirmar que a natureza da personagem depende da concepção e das intenções do autor, é sugerir que a observação da realidade só comunica o sentimento da verdade, no romance, quando todos os elementos deste estão ajustados entre si de maneira adequada. Poderíamos, então, dizer que a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes de mais nada, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior (CANDIDO, 2014, p. 74-75).

A partir das reflexões de Antonio Candido, podemos sugerir que as personagens de *Levantado do chão* se aproximam daquilo que Johnson chamou de “personagens de costumes” e Forster de “personagens planas”, embora Saramago promova o confronto dialético entre panorama social e problemas humanos, permitindo que nos indaguemos o *porquê* e o *para quê*. A já mencionada despersonalização do herói contribui para que nos vejamos diante de seres facilmente delimitáveis, identificados à distância a partir do seu comportamento em sociedade, o que não implica em perda de valor estético, pois a coerência interna resta triunfante.

Analisadas a unidade composicional da narração e a unidade composicional do diálogo entre as personagens, tecidas breves considerações sobre a despersonalização do herói e sobre a natureza das personagens, investigaremos a seguir o estatuto metaficcional do romance *Levantado do chão*, a fusão de gêneros no discurso romanescos e os fenômenos intertextuais.

6.3. ESTATUTO METAFICCIONAL, FUSÃO DE GÊNEROS E INTERTEXTUALIDADE

A já destacada presença de um metanarrador por si só seria suficiente para sugerir que estamos diante de uma metaficção, pois além de se autorrevelar no texto literário, o narrador de *Levantado do chão* transforma em objeto de representação literária a própria maneira de narrar, de escrever a estória e a história, seus próprios comentários e sua própria presença, confirmando o caráter autocrítico do romance. Mas seu estatuto metaficcional é potencializado ainda pela fusão de gêneros no discurso romanesco, pela parodização e profanação de gêneros e/ou linguagens outras, pelo diálogo com múltiplas referências intertextuais.

Já no primeiro capítulo do romance, a palavra sagrada é profanada ao ser igualada à palavra do latifúndio, quando o metanarrador anuncia que tudo pode ser contado de outra maneira:

E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há-de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isto pode ser contado outra maneira (LC, p. 12).

A profanação do sagrado é uma constante no romance, prenunciando a escritura do *Evangelho segundo Jesus Cristo*. A via dolorosa não é percorrida por Jesus, mas por essa gente solta e miúda, carente de registro, que vaga pelo latifúndio como almas mortas:

[...] em outro dia de má lembrança, entrou-lhe na cabeça que a mulher, pobre Sara da Conceição inocente, o enganava nas ausências, e foi o acabar do mundo em São Cristóvão, que o ajudante sem culpa teve de fugir à ponta de faca, e Sara, grávida no fim, de legítima gravidez, sofreu todos os vexames da via dolorosa (LC, p. 28)

Já se sabe que Sara é esposa de Domingos e que ambos representam a primeira geração da família Mau-Tempo, situada no espaço-tempo da sujeição. Mas a via dolorosa percorrida por Sara ainda será percorrida por personagens como Germano Santos Vidigal e João Mau-Tempo, que no espaço-tempo da resistência e da luta pela libertação serão barbaramente torturados.

No âmbito do processo aludido, a música popular portuguesa também se faz presente na narrativa, adquirindo outro sentido e outro tom ao ser parodiada, pois não se trata mais da cantiga que anunciava a partida do ser amado para a triste vida militar, mas sim da cantiga que anuncia a prisão de cinco trabalhadores rurais acusados de “sedição e incitamento à greve”: “Lá vai o comboio, lá vai, lá vai ele a assobiar, lá vão os cinco rurais, ao Limoeiro penar” (LC, p. 37).

A dramatização dos diálogos também não é incomum, contribuindo para oralizar e ritmar a palavra romanesca. No fragmento abaixo destacado, somos brevemente transportados do romance ao teatro, as múltiplas vozes se fundem curiosamente em uma espécie de coro, sugerindo também a fusão de gêneros e linguagens várias no discurso literário:

Os ratinhos já avançaram pela seara dentro. Caem as espigas louras sobre a terra morena, que beleza, cheira a corpo que não se lavou nem sabe quando, e ao longe vem passando e parou um tílburí. Diz o feitor, É o patrão. Diz o sargento, Agradeça por mim, e sempre às ordens. Diz o feitor, Tenha-me olho nesses malandros. Diz o sargento, Vá sem receio, com eles sei eu lidar. Dizem uns do sul, Deitamos fogo à seara. Dizem outros, Seria uma dó de alma. Dizem todos, Não há dó para estas almas (LC, p. 40).

Quando Domingos Mau-Tempo abandona pela primeira vez a família, Sara da Conceição pede a uma “vizinha letrada” que lhe escreva uma carta endereçada ao seu pai Laureano Carranca, de modo que o gênero carta também é deglutido no romance, “conciliando o clássico e o moderno com louvável desprante” (LC, p. 42):

Meu pai, pelo amor de Deus lhe peço me venha buscar com os seus burrinhos e o carro, para ao pé de si, para a minha terra, e me perdoe os trabalhos e desgostos que lhe tenho dado, também a sua resignação, com o meu grande arrependimento de não obedecer aos conselhos que tantas e tantas vezes me deu, que não fizesse este infeliz casamento, um homem que só amarguras me tem dado, do pior tenho sofrido, misérias e desgostos e pancadas, bem avisada fui, mal avisada andei (LC, p. 42).

O diálogo com múltiplas referências se materializa no romance não apenas através da parodização e da fusão de gêneros, mas também através da intertextualidade, como é possível constatar quando um tradicional conto de fadas é mencionado na narrativa, indicando um diálogo com a tradição:

E os fados? Começou Domingos Mau-tempo a cair em tristeza, como um monstro desterrado, que é essa a maior de todas as tristezas, tal se vê na história da bela e a fera, e não tardou que dissesse para a mulher, Temos de abalar daqui para fora, que já não me encontro cá bem, fica uns dias com os nossos filhos enquanto eu vou procurar trabalho noutra terra (LC, p. 43-44).

Logo em seguida, mencionada a história da bela e a fera, deparamo-nos com uma versão saramaguiana da lenda do lobisomem, que tem lugar na narrativa, pois também tem lugar na memória coletiva do campesinato alentejano, onde o romancista encontrou o material de seu romance e conheceu diversos narradores anônimos, contadores de história:

E os fados? Correm os lobisomens os seus desatinados, por encruzilhadas, má sina que lhes vem, meus senhores, não saberei de que mistérios, são encantamentos, em dia certo da semana saem de suas casas e na primeira cruz dos caminhos despem-se e rojam-se no chão, espojam-se, transformando-se na causa do rasto que por ali haja, Qualquer rasto, ou só de animal mamífero, Qualquer rasto, meu senhor, que até uma vez houve um homem que se transformava em roda de carro, andava por aí a girar, a girar, uma aflição, mas o mais de costume é tornarem-se bichos (LC, p. 44).

O narrador de *Levantado do chão*, tal qual um historiador, revela-se portador de ambição veritativa, deseja que acreditemos naquilo que está a contar, por mais absurdo que pareça o caso, como ocorre quando descreve os maus-tratos praticados por Joaquim Carranca contra o sobrinho João Mau-Tempo: “Que são casos verdadeiros, estes, por isso custam tanto a crer a quem se pauta por ficções” (LC, p. 50). Nada mais irônico do que um narrador de ficção acusar o leitor de se pautar por ficções, em registro metalinguístico.

A via dolorosa não foi o único lugar sagrado transposto para a ficção e ressignificado. Chegado o dia do suicídio de Domingos Mau-Tempo, que havia sido anunciado antecipadamente por um narrador que trapaceia o tempo cronológico dos acontecimentos, saberemos que “cada qual tem um monte de oliveiras e sua razão de lá ir” (LC, p. 53), de modo que o sagrado restará mais uma vez dessacralizado. As regras da narrativa, incluída entre elas o tempo cronológico dos acontecimentos, também se transformam em objeto de representação literária, sendo problematizadas e/ou subvertidas através da metalinguagem:

Mas como cada coisa se deve tratar em seu acontecido tempo, embora antecipada esteja a morte de Joaquim Carranca, em verdade alguns anos mais tarde, e assim deve ser para não serem ofendidas as regras da narrativa, mas como cada coisa, quando tal convém, se deve tratar em seu tempo, falemos daquele grande temporal que nas memórias ficou por razões de luto e outros estragados (LC, p. 69).

Assim, Saramago revela e ao mesmo tempo subverte as convenções da narrativa, de modo que o romance deixa de ser apenas um romance sobre a luta do campesinato alentejano contra a opressão do latifúndio e passa a ser também um romance sobre o próprio fazer literário, sobre a própria palavra romanesca, explorando as fronteiras limítrofes da metaficção.

Judas, personagem bíblica, emerge na narrativa como forma de caracterizar a figura do feitor, um “cão escolhido entre os cães para morder os cães” (LC, p. 79):

Alberto é Humberto, feitor é primeiro criado, com privilégios e benesses na proporção do excesso de trabalho que for capaz de arrancar à canzoada. Mas é um criado. Está colocado entre os primeiros e os últimos, é uma espécie de mula humana, uma aberração, um judas, o que traiu os seus semelhantes a troco de mais poder e de algum pão de sobra.

Judas, contudo, não é a única personagem bíblica transposta para a ficção. Outras também se farão presentes no romance, pois a sagrada escritura se revela um intertexto permanente, sendo diversas vezes parodiada e/ou profanada, como no

mencionado exemplo dos cavaleiros do apocalipse, conforme apontamos neste capítulo, no subitem que trata da subversão ideológica no plano semântico de *Levantado do chão*.

Conforme explicita o narrador, “apagar as fronteiras” entre as histórias “vistas e inventadas”, “vivas e imaginadas”, representa uma “arte suprema” (LC, p. 132), por isso os ecos da história portuguesa e europeia também estão enraizados na narrativa, permitindo uma simbiose entre o tempo da ficção e o tempo da história, como convém a um exímio contador de histórias.

Trata-se de uma história de latifúndio e não de cidade, como ficou esclarecido pelo metanarrador, mas seriam os massacrados da terra os principais leitores de romances? Saramago sabe que não, por isso somos convocados a participar da comunicação como “cidadinos” que somos (LC, p. 159), incapazes de suportar o fado dos sem-terra.

Germano Santos Vidigal é uma personagem que sai das páginas da história e entra nas páginas da ficção para ser novamente torturado e assassinado, assim talvez não esqueçamos daqueles que tombaram durante a ditadura salazarista. Seu caminho até a sala de tortura é comparado à via-crúcis, mas não há Verônica para limpar o seu rosto, apenas Cesaltina, pouco dada a igrejas:

Já levaram o corpo. Escarro e Escarrilho arrumam a ferramenta do ofício, o cacete, o vergalho, esfregam os nós dos dedos, inspeccionam biqueiras e tacões, não fosse ter ficado agarrado fio de roupa ou mancha e sangue que denuncie aos olhos agudíssimos do detective Sherlock Holmes a fraqueza do álibi e o desencontro das horas, mas não há perigo, Holmes está morto e enterrado, tão morto como Germano Santos Vidigal, tão enterrado como não tarda que este esteja, e sobre estes casos hão-de passar os anos e há-de pesar o silêncio até que as formigas tomem o dom da palavra e digam a verdade, toda a verdade e só a verdade (LC, p. 191).

Em *Levantado do chão* encontramos não apenas personagens emigradas da história e do texto bíblico, mas também personagens emigradas da literatura para a literatura, como é o caso de Sherlock Holmes e de Ricardo Reis, índices de intertextualidade e signos do diálogo com a tradição.

No contexto da recorrência de vozes tradicionais do discurso literário, o lirismo se torna objeto de representação e de parodização no discurso romanesco, pois a vida no

latifúndio é pouco afeita a cantares de amor e de amigo, sendo ritmada o mais das vezes pelo cantar da necessidade:

Os homens crescem, crescem as mulheres, cresce tudo neles, o corpo e o espaço da necessidade, cresce o estômago para ficar à medida da fome, o sexo à medida do desejo, e os seios de Gracinda Mau-Tempo são duas ondas do mar e dois remansos de vaga, mas isto será tudo o lirismo do costume, o cantar de amor e de amigo (LC, p. 232).

Latifúndio que conforma, ao lado do Estado e da Igreja, a “santíssima trindade”, em mais uma paródia travestizante do discurso sagrado, expressa em palavras ironicamente conferidas ao próprio padre Agamedes:

Não foi nada boa ideia, senhor padre Agamedes, disse mais tarde Norberto, que lembrança a sua, ir recordar essas coisas, é o mesmo que falar em corda em casa de enforcado, Tem razão, respondeu o padre Agamedes, não sei que tentação me deu, mostrar-lhes que se não fôssemos nós, igreja e latifúndio, duas pessoas da santíssima trindade, sendo a terceiro o Estado, alva pomba por onde is, se não fôssemos nós, como sustentariam eles a alma e o corpo, e a quem dariam ou para quem tomaríamos os votos nas eleições, mas confesso que errei, minha culpa, minha máxima culpa, por isso não fiquei por lá muito mais tempo, dei como pretexto os meus deveres pastorais e saí, é certo que um pouco tonto, embora não tenha bebido muito daquela zurrapa, a acidez que aquilo me fez no estômago, vinho bom é o da sua adega, senhor Lamberto (LC, p. 242).

Ao reprovar a imprudência do padre Agamedes, Norberto verbaliza um ditado popular, outro gênero constantemente incorporado ao romance, seja ou não parodiado. Antônio, por sua vez, integrante da terceira geração da família Mau-Tempo, ao assumir o papel de narrador para discorrer sobre um levantamento de rancho por ele idealizado no quartel, caracteriza o motim como “a revolução dos porcos” (LC, p. 245), numa alusão ao romance *A revolução dos bichos* (1945), de George Orwell.

O metanarrador, já caracterizado na análise da unidade composicional da narração, revela-se presença constante, refletindo sobre o próprio modo de narrar, sobre a necessidade de um narrador para retirar do silêncio da história aqueles heróis anônimos:

Passaram cinco dias, que teriam tanto para contar como quaisquer outros, mas estas são as debilidades do relato, às vezes tem de se saltar por cima do tempo, eixo-ribaldeixo, porque de repente o narrador tem pressa, não de acabar, ainda o tempo não é disso, mas de chegar a um importante lance, a uma modificação do plano, dar por exemplo o coração de João Mau-Tempo um salto só porque o guarda lhe entrou na cela e diz, Mau-Tempo, prepara as tuas coisas para abandonares esta prisão (LC, p. 273).

Não faltou àquela Dona Filipa quem lhe cantasse e contasse os aplausos, ele foi o João Pinto Ribeiro, ele foi o conde da Ericeira, ele foi o Vicente Gusmão Soares, ele foi o Garrett, e até o Vieira Portuense fez a sua pinturice, só o Manuel Espada e o Sigismundo Canastro não têm quem os apadrinhe, é uma conversa de dois homens, já disseram o que tinham a dizer e agora vai cada qual à sua vida, não faltaria mais nada terem benefício de parlenda e de pincel, para o caso este narrador é o quanto basta (LC, p. 294).

Nesta epopeia campesina, os três reis magos são João Mau-Tempo, António Mau-Tempo e Manuel Espada; Maria é Gracinda Mau-Tempo e Jesus é Maria Adelaide, representante da quarta geração da família. Não há ouro, incenso ou mirra, mas uma flor de sardinheira, um malmequer e as mãos estendidas de Manuel Espada, como se cada uma delas fosse uma “grande flor” (LC, p. 320-325). Mais uma vez o romancista constrói uma paródia travestizante do mito sagrado, e mais uma vez o narrador se auto revela no tecido literário: “Todas as famílias têm as suas fábulas, algumas nem isso sabem, como esta dos Mau-Tempos, que bem a podem agradecer ao narrador” (LC, p. 322).

Chegada a Revolução dos Cravos, o latifúndio continuou sendo o latifúndio e os trabalhadores sendo miseráveis. Norberto é hereticamente comparado a deus, em mais uma profanação do sagrado: “Do alto da torre de menagem, apoiando nos merlões suas mãos de guerreiro e conquistador, calejadas pelo punho da espada, Norberto contemplou a sua obra e achou que estava bem” (LC, p. 390). Mas o dia “levantado e principal” (LC, p. 397) não tardaria a chegar.

Consideramos que os exemplos destacados são suficientes para conformar uma amostra minimamente significativa dos fenômenos da intertextualidade e da fusão de gêneros no discurso romanescos, bem como para confirmar o estatuto metaficcional de *Levantado do chão*.

Retornando às reflexões de Bakhtin e Lukács, percebemos que as características atribuídas ao gênero romanescos são bastante adequadas ao nosso objeto de estudo, pois

nos vemos diante um texto autocrítico, maleável, vinculado sobremaneira ao presente inacabado, que “[...] parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, [...] reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (BAKHTIN, 2010b, p. 399); onde a intenção é “[...] visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária” (LUKÁCS, 2000, p. 72).

Assim, o que pode parecer uma brincadeira erudita de estilização da palavra romanesca passa a ser compreendido como simbiose entre forma e conteúdo, pois a intenção contraideológica reivindica a parodização travestizante de gêneros outros e a profanação das linguagens de poder, de modo que o procedimento não se manifesta restritamente no plano semântico, mas se revela como um elemento estrutural. Conclui-se, pois, que a subversão ideológica está presente como elemento interno e estruturante do discurso romanesco, aguçando o gênero como arma e instrumento de humanização.

Revisitando o percurso teórico trilhado por Carlos Reis (2005) em *História crítica da literatura portuguesa: do neo-realismo ao post-modernismo*, identificamos que *Levantado do chão* possui características inerentes tanto ao neorealismo como ao pós-modernismo, pois analisa através da literatura a “[...] dialéctica das transformações sociais e em particular da luta de classes, num quadro económico-social capitalista”, denunciando as contradições que afetam esse cenário, como “a exploração do homem pelo homem, a luta pela posse da terra, a sobrevivência de mecanismos de exploração quase feudais” (REIS, 2005, p. 16).

Assim, a narrativa saramaguiana se materializa como denúncia e subverte as ideologias geradoras de opressão, ao mesmo tempo em que rearticula, ainda de acordo com Carlos Reis (2005, p. 296) de “[...] forma paródica e provocatória, géneros narrativos recuperados do passado”, incorpora “outros textos literários e não literários [...] em termos parodísticos”, transforma o discurso ficcional em “domínio de autoquestionação permeável a indagações de índole metateórica” e reescreve a “História em clave ficcional e mesmo em registro alegórico”.

Com estas considerações, podemos situar o romance em análise na fronteira entre o neorealismo e o pós-modernismo português, como um elo de transição que sintetiza tradição e vanguarda, abrindo caminhos para a releitura do passado e a reinvenção do presente.

7. O ROMANCE COMO ARMA

*en la lucha de clases
todas las armas son buenas
piedras
noches
poemas*

Leminski

A partir dos pressupostos teórico-metodológicos da crítica literária marxista; do conceito de ideologia formulado por Marx e Engels n’*A ideologia alemã* e revisitado por Mikhail Bakhtin, Raymond Williams, Marilena Chaui e Alfredo Bosi; de breves considerações sobre o gênero romanesco; e da localização do romance em análise no seu contexto histórico-literário, demonstrou-se que a subversão ideológica está presente em *Levantado do chão* não somente no nível semântico, mas também como elemento interno e estruturador do discurso romanesco de José Saramago, materializando uma simbiose entre forma e conteúdo.

Metaficção historiográfica ou romance realista de formação, a leitura do livro é a leitura de um clássico do gênero em língua portuguesa, da primeira experiência madura de um grande romancista, de um exímio contador de histórias e de uma irretocável referência humana. São 33 – pois 3 e 33 são números sagrados – capítulos de uma corrente sonora que nos arrasta e nos convoca a reler a história através da ótica dos oprimidos. Um tecido discursivo que funde parábolas, provérbios, poesia, teatro, música, fabulação, história, arte e vida, profanando e/ou subvertendo as linguagens de poder.

Um romance contraideológico que almeja a constituição de uma estética da libertação; um romance sonoro e ritmado, que se quer lido e sobretudo escutado; um romance autocrítico, que transforma o fazer literário em objeto de representação e problematização; um romance herético, que alimenta a tradição do ceticismo queirosiano; um romance utópico, que pretere os objetivos frustrados da Revolução dos Cravos; “[...] uma epopeia nova que, da univocidade do mundo primeiro, ordenado à medida dos deuses, evolui para uma multiplicidade de visões, fruto de um tempo contraditório” (SILVA, 1989, p. 193); um romance dialético, resposta possível ao

conflito entre regional e universal; *una arma buena*, como as pedras, as noites e os poemas leminskianos. As possibilidades de caracterizar *Levantado do chão* são múltiplas e algumas delas foram aqui esboçadas, levando-se sempre em consideração que “a realidade da literatura não é totalmente teorizável” (COMPAGNON, 1998/2001, p. 258).

Em *Levantado do chão*, a subversão ideológica materializada no plano semântico implica na subversão das convenções formais do gênero romanesco, numa simbiose entre forma e conteúdo. Mais do que um recurso narrativo, a oralidade é a única forma coerente de reler a história portuguesa a partir da “visão de baixo” e de promover o desrealce da memória coletiva dos camponeses alentejanos. Mais do que recurso estilístico, a paródia se torna instrumento subversivo favorável à profanação das linguagens de poder.

O romance saramaguiano se insere em uma longa tradição que transcende fronteiras espaciais e temporais, percorrendo especialmente as literaturas que podemos caracterizar como sendo excêntricas, derivadas das lutas anticoloniais e/ou pós-coloniais: a tradição do romance realista de formação.

Na palestra intitulada *O direito à literatura* (1988), presente na 4ª edição do livro *Vários escritos*, Antonio Candido (2004, p. 175) afirma que “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”, e por isso se tornam indispensáveis “tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante”. Para o crítico literário brasileiro, a literatura é um instrumento de humanização, mas não por transmitir – ou não somente por transmitir – uma mensagem ético-política, afinal, “A eficácia humana é função da eficácia estética, e portanto o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes” (p. 182). Candido considera ainda que “a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (p. 186).

As reflexões de Antonio Candido nos permitem caracterizar o romance *Levantado do chão* como um instrumento de humanização sob dois ângulos distintos: seja porque cria uma forma pertinente para um mundo desencantado, caótico e abandonado por deus, permitindo assim que tentemos organizar o nosso próprio caos; seja porque é um instrumento consciente de desmascaramento, de subversão e/ou

profanação das linguagens de poder, denunciando a miséria e a servidão do campesinato alentejano ao tempo em que nos convida a organizar o pessimismo e a luta por liberdade.

Ángel Rama (2001), não obstante, ao analisar o romance americano em *Literatura e cultura na América Latina* e relacionar o surgimento do gênero romanesco à ascensão da burguesia, destaca que:

[...] o romance americano vem enfrentando a realidade nos diferentes modos e sistemas de expressão formal correspondentes também aos diversos tempos, e tem tentado oferecer imagens coerentes dela. Por causa disso tem sido, com uma perseverança que vem de suas origens burguesas revolucionárias, um instrumento de combate e tem cumprido a tarefa de revelar as falsas aparências com que a sociedade podia se comprazer em um determinado momento, para obrigá-la a enfrentar uma imagem mais real e, por isso mesmo, mais válida.

Instrumento de combate que esteve a serviço de várias filosofias, mas que sempre almejou, além delas e de sua tarefa julgadora, encontrar um apoio probatório no real, que aguçasse o gênero como arma (RAMA, 2001, p. 96-97).

Embora estejamos analisando um romance português, considera-se pertinente considerar *Levantado do chão* como sendo um instrumento de combate, que cumpre as funções de iluminar a realidade e de promover o desrecalque do excêntrico, relendo a história através da estória; ou ainda como sendo uma arma que subverte as ideologias geradoras de opressão e promove a utopia, sem a qual o homem é cólera.

Durante este empreendimento crítico, deparamo-nos constantemente com o risco de produzir um elogio à teoria em detrimento da obra literária, mas também com o risco de elaborar um elogio à literatura carente de fundamentação teórica. Quando Tzvetan Todorov questiona “O que devemos fazer para desdobrar o sentido de uma obra e revelar o pensamento do artista” no livro *A literatura em perigo* (2007/2014), revela-nos que “Todos os métodos são bons, desde que continuem a ser meios, em vez de se tornarem fins em si mesmos” (p. 90). A lição do professor Derivaldo dos Santos, que em sala de aula demonstrou que a teoria nunca deve anular a obra literária, revelou-se fundamental, embora nem sempre tenhamos encontrado o equilíbrio necessário.

Percorremos a presente pesquisa como personagens romanescas, sempre em busca de algo. E o que encontramos foi o prazer inefável de ler e reler inúmeras vezes

um grande romance – como um **ato amatório** e ao mesmo tempo **egoísta** que, de acordo com Carlos Fuentes (2007, p. 33), nos ensina a querer melhor e a ter conversas esplêndidas com nós mesmos –, de reencontrar nossa humanidade e depurar nossa sensibilidade através da literatura e dos estudos literários, de testemunhar o vigor de um narrador benjaminiano.

Bebendo na fonte do ceticismo de um Eça de Queirós ou de um Fernando Pessoa transfigurado em Alberto Caeiro, José Saramago atravessa a profanação do sagrado e a dessacralização do passado, subvertendo as linguagens de poder e problematizando o próprio fazer literário, explorando os limites da falta de respeito da forma romanesca, outrora constatada por Mikhail Bakhtin.

Neste mundo desencantado, cada vez mais pobre de experiência comunicável, somos convidados por Leyla Perrone-Moisés ao agradecimento:

Bendito seja Deus, que nos dá belos livros para ler! Bem-aventurado é José Saramago, que sabe contar histórias com elegância e graça, e lembrar-nos [...] a maravilha que é a língua portuguesa, quando seu escrevente sabe dançar todos os ritmos de sua rica sintaxe e saborear todos os sabores de seu succulento léxico (PERRONE-MOISÉS, 1992/2000, p. 175).

Estudar literatura continua sendo um ofício demasiado estranho e inútil para aqueles que se dedicam a tarefas aparentemente mais nobres e significativas, como descobrir a cura do câncer, da violência urbana ou da crise econômica internacional. No livro *Por que estudar literatura?* (2010/2012), Vincent Jouve destaca a importância dos estudos literários, na medida em que a literatura “[...] enriquece nossa compreensão do mundo, esclarecendo-nos sobre o que somos e sobre a realidade em que vivemos” (p. 139). Podemos, portanto, não descobrir a cura do câncer, da violência urbana ou da crise econômica internacional, mas talvez sejamos capazes de desvendar a sociedade do câncer, a sociedade da violência e a sociedade da crise, o que por si só já seria uma grande conquista.

Diante da inevitabilidade de um ponto final, esperamos que a presente dissertação represente no mínimo um convite: um convite à leitura de Saramago, um convite ao vasto mundo da literatura e dos estudos literários, um convite ao reencontro com nossa própria humanidade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ALEGRE, Manuel. *O cravo e o travo*. In: Camões: revista de letras e culturas lusófonas. Nº 05. Lisboa: Instituto Camões, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010b.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 13ª ed. São Paulo: Hucitec, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BELCHIOR. Anunciação. Belchior [compositor]. In: _____. *Anunciação*. São Paulo: Phonogram, 1976. 1CD. Faixa 6.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRUM, Eliane. O golpe e os golpeados: a barbárie de um país em que as palavras já não dizem. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/20/opinion/1466431465_758346.html>. Acesso em: 21 jun. 2016.
- BUARQUE, Chico; NASCIMENTO, Milton. Levantados do chão. Chico Buarque e Milton Nascimento [compositores]. In: _____. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 1CD. Faixa 3.
- BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CAZUZA. Ideologia. Cazuzza [compositor]. In: _____. *Ideologia*. Rio de Janeiro: Polygram, 1988. 1CD. Faixa 1.
- CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. 15ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CINTRA, Agnes Teresa Colturato. *Manual intermitente: notas sobre a poética ficcional de José Saramago*. Doutorado em Letras, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, 2008 Disponível em: <<http://base.repositorio.unesp.br/handle/11449/102396>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. “Index” proíbe 79 livros de autores portugueses. Disponível em:
<http://www.dn.pt/dossiers/sociedade/os_segredos_do_opus_dei_grande_investigacao/noticias/interior/index_proibe_79_livros_de_autores_portugueses_3019167.html>. Acesso em: 16 out. 2015.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Levantado do chão*, de José Saramago: a grande novidade dos anos 80. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 201-208, jan./jun. 2011. Disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2012/03/22-levantado-do-ch%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 01 jun 2016.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FERREIRA, Bruno da Costa. A era do romance. Disponível em:
<<https://www.substantivoplural.com.br/era-romance/>>. Acesso em: 16 nov. 2015.
- FERREIRA, Bruno da Costa. Poema sem título. Disponível em:
<<http://www.substantivoplural.com.br/sem-titulo-13/>>. Acesso em: 07 mai. 2016.
- FLORES, Maria da Conceição Crisóstomo de Medeiros Gonçalves Medeiros. *Do mito ao romance: uma leitura de O evangelho segundo Jesus Cristo*. Mestrado em Estudos da Linguagem, PPGEL/UFRN, 1999.
- FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GUIMARÃES, Andresa Fabiana Batista. *O trabalho e o trabalhador aos olhos de José Saramago: análise de alguns procedimentos literários nos romances Levantado do chão e A caverna*. Doutorado em Letras, FFLCH/USP, 2011. Disponível em:
<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04052012-100302/pt-br.php>>. Acesso em: 01 nov. 2015.
- JOUBE, Vincent. *Por que estudar literatura*. São Paulo: Parábola, 2012.
- KAWAMURA, Eduardo. *Discurso hegemônico e contra-hegemônico: as contradições de classe a partir das vozes sociais presentes no romance Levantado do Chão de José Saramago*. Mestrado em Letras, FFLCH/USP, 2012. Disponível em:
<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-11122012-095925/en.php>>. Acesso em: 01 nov. 2015.
- KOLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LÖWY, Michael. Barbárie e modernidade no século XX. Disponível em:
<<http://site.adital.com.br/site/noticia.php?lang=PT&cod=47877&langref=PT&cat=>>>. Acesso em: 14 mai. 2016.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. 6ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. Teses sobre Feuerbach. In: _____. *A ideologia alemã*. 6ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Saramago, uma questão de fé. In: _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.
- REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa: do neo-realismo ao post-modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: _____. *A personagem de ficção*. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SARAMAGO, José. *Autobiografia*. Disponível em: <<http://josesaramago.blogs.sapo.pt/95061.html>>. Acesso em: 05 fev. 2013.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote II*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: Editora da UFPA, 2013.
- SILVA, Camile Carolina Pereira da. *História e poder: uma leitura de “Levantado do chão”*. Mestrado em Literatura Portuguesa, FFLCH/USP, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-13032008-131735/pt-br.php>>. Acesso em: 01 nov. 2015.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- TORODOV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2014.
- TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. 1ª ed. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.