
UM OUTRO OLHAR SOBRE A HISTÓRIA, EM *LEVANTADO DO CHÃO*, DE JOSÉ SARAMAGO¹

Un altro sguardo sulla Storia in *Levantado do Chão*, di José Saramago

Vera Lúcia de Oliveira²

RESUMO: Nesse artigo, analisa-se o romance *Levantado do Chão*, um dos mais importantes da vasta produção de Saramago, no qual o autor forja o peculiar estilo que irá caracterizar, a partir de então, toda a sua prosa. Em particular modo, estuda-se o narrador saramaguiano, que utiliza a primeira pessoa do plural, um "nós" coral e coletivo que inclui narrador, escritor e leitor, e que assume, ao longo do texto, novas e diferentes perspectivas, tomando emprestado, dos seus personagens, a visão, os sentidos e a percepção espacial e temporal.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; literatura portuguesa; *Levantado do chão*.

RIASSUNTO: In questo saggio si analizza il romanzo *Levantado do chão*, uno dei più importanti della vasta produzione di Saramago, nel quale l'autore trova la cifra stilistica che caratterizzerà, da quel momento in poi, la sua prosa. In particolare, si studia il narratore saramaghiano che utilizza il "noi" collettivo e corale, nel quale include anche lo scrittore e il lettore, e che assume, di volta in volta, prospettive e angolazioni nuove e diverse, prendendo in prestito gli occhi, i sensi, la percezione temporale e spaziale dei vari personaggi.

PAROLE-CHIAVE: José Saramago; letteratura portoghese; *Levantado do chão*.

Afirma Saramago, em uma entrevista, publicada em 1990 na Itália:

Io sono convinto d'un punto molto importante: la storia stessa è un'invenzione. Come la impariamo a scuola, la storia è solo una serie di avvenimenti raccontati secondo un certo filo per giustificare il fatto che non abbia potuto essere altrimenti: tutto è stato così come per una sorta di fatalità. Ma se cerchiamo insignificanti episodi, piccole cose di cui non si parla per niente, e li mettiamo nella storia che si racconta, allora queste inezie possono far saltare tutto come una

1 O presente artigo não é apenas a tradução, mas uma completa reelaboração de outro texto meu, "Il narratore problematico e la molteplicità delle angolazioni in *Levantado do Chão*, di José Saramago", anteriormente publicado em *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Università degli Studi di Perugia, vol. XXXVI, nuova serie XXII, 1998/1999, pp. 123-136.

2 Doutora em Línguas e Literaturas Ibéricas e Iberoamericanas. Professora de Literaturas portuguesa e brasileira, *Dipartimento di Lettere – Lingue, Letterature e Civiltà antiche e moderne*, Università degli Studi di Perugia, Itália.

cartuccia di dinamite inserita nella crepa di un muro compatto. Quella che si legge è la storia dal punto di vista degli uomini. Se la si narrasse dal punto di vista delle donne, risulterebbe molto diversa. Così da quello degli schiavi in luogo dei padroni. Ciò che lo scrittore deve fare, è guardare la storia in ogni angolo, raccontarla da tutti i punti di vista. (SARAMAGO apud PASSI, 1990, p.20)³

[Estou convencido de algo muito importante: a história em si é uma invenção. No modo como a estudamos na escola, a história é apenas uma série de acontecimentos narrados de acordo com uma determinada linha, para justificar o fato de que não poderia ter sido diferente: tudo se deu daquela forma como por uma espécie de fatalidade. Mas se buscássemos incidentes insignificantes, pequenos elementos dos quais quase nunca se fala e os incluíssemos na história que se narra, então essas inépcias poderão fazer ruir o inteiro edifício, como um cartucho de dinamite colocado na fenda de uma parede sólida. O que lemos é a história do ponto de vista dos homens. Se a narrássemos a partir do ponto de vista das mulheres, ela seria muito diferente. Assim, o mesmo ocorreria se a narrássemos do ponto de vista dos escravos ao invés de fazê-lo da ótica dos patrões. O que o escritor tem a fazer é olhar para a história em cada ângulo diferente, narrá-la de todos os pontos de vista.]

Coerente com tal afirmação, para Saramago é vital a questão de **como** narrar, ou seja, da perspectiva pela qual se observa o mundo, do foco da visão adotado pelos diversos narradores em suas várias obras. Isso se dá porque, para o autor, a determinação do ponto de vista narrativo condiciona a inteira versão da história (e das estórias) que compõe as tramas dos seus romances, verdadeiras ou fictícias que sejam. Cada romance de Saramago, de fato, problematiza a questão do foco narrativo, ou – antes – apresenta-se como uma tentativa de subverter ideias preconcebidas sobre o tema e de provocar um curto-circuito nas certezas dos leitores, com a introdução de uma “*cartuccia di dinamite*”, como ele afirma, nas ranhuras de um muro compacto. Significativo é, em tal sentido, o livro *Levantado do Chão*, de 1980, no qual a questão da focalização é posta de forma crítica e original.

O escritor traça nessa obra, através de três gerações, a saga de uma família de agricultores do Alentejo, região de Portugal cuja economia se

3 As traduções, quando não indicado diversamente, são de minha autoria.

baseou, durante séculos, no latifúndio como sistema econômico, social e político. A obra se abre com uma significativa citação de Almeida Garrett (1799-1854), autor ao qual Saramago se sentiu sempre ligado e com o qual partilhou inúmeras afinidades, uma das quais o fato de ter sido, Garrett, um dos primeiros intelectuais portugueses da era moderna a se opor ao conservadorismo, ao obscurantismo da censura e da inquisição, a ter refletido criticamente sobre a vida política nacional. A citação é extraída do livro *Viagens na minha terra*, de Garrett, publicado em 1846⁴:

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?⁵ (GARRETT, 1983, p. 20)

A epígrafe indica, logo na abertura, o tipo de enfoque adotado no romance e fornece elementos para que percebamos a posição que assume o narrador, a ótica social, política, ética e até mesmo ideológica com a qual o tema será tratado, evidenciada já no primeiro capítulo:

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 há de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira. (SARAMAGO, 1999, p. 14)

O romance é ambientado na zona do Alentejo e retrata a vida da família Mau-Tempo (note-se, a propósito, que em Saramago os nomes nunca são casuais) desde o final do século XIX até a revolução de 25 de Abril. As cenas iniciais focalizam Domingos Mau-Tempo e sua esposa, Sara da

4 Sobre a relação entre José Saramago, Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Eça de Queirós, ver Horácio Costa, *José Saramago e la tradizione del romanzo storico in Portogallo*, in LANCIANI, Giulia (a cura di), *José Saramago: Il Bagaglio dello scrittore*, Roma, Bulzoni Editore, 1996, p. 7-21.

5 O poeta romântico, em uma significativa imersão na geografia e na história do seu país, narra nessa obra, *Viagens na minha terra*, uma viagem feita a Santarém. Com um tom ora sentimental, ora irônico e mesmo cáustico, Garrett traça vícios e virtudes da sociedade portuguesa do século XIX. Em *Viagem a Portugal*, de 1981, que é também um guia sentimental da província portuguesa, Saramago instaura um diálogo direto com Garrett já a partir do título.

Conceição. Domingos – um sapateiro, briguento e bebedor, tanto inquieto quanto incapaz de se estabelecer em qualquer lugar, o que acarreta grande sofrimento para toda a família – é pai de cinco filhos, entre os quais João Mau-Tempo, cujas peripécias o narrador seguirá, assim como seguirá a vida dos filhos deste último, Amélia, Gracinda e António Mau-Tempo⁶. Maria Adelaide, filha de Gracinda Mau-Tempo e de António Espada, é a personagem com a qual se concluirá a narração, em equilíbrio entre dois mundos e duas épocas, num cruzamento de eventos e transformações radicais que sofrerá Portugal, com a derrocada de um dos regimes ditatoriais mais longos da Europa, em Abril de 1974.⁷

Embora faça referências à história portuguesa em seu conjunto, a trama se desenvolve em um arco de tempo de aproximadamente cem anos, período no qual o país atravessou diversas fases políticas, como o fim da Monarquia, a proclamação da República em 1910, a instauração de um governo antidemocrático, a partir de 1926, a consolidação do Estado Novo de António Salazar, em 1932, a primeira e a segunda guerra mundiais, sem que nenhum desses fatos tenha conseguido alterar, senão de forma superficial, a divisão de classes que caracterizou, desde sempre, o Portugal rural do latifúndio.

Essa é a saga, como indica o título do romance, de homens e mulheres que se libertam, que, aos poucos, adquirem consciência da própria condição, que se opõem às leis férreas e injustas do latifúndio, em um país, como Portugal, caracterizado por uma organização e por uma economia de tipo quase feudal, praticamente imutável por cinco séculos. Todos esses personagens, com seu próprio modo de ser e suas forças, enfrentando

6 António Mau-Tempo representa, em parte, o próprio Saramago. Além de incansável trabalhador, ele é um “grande contador de histórias, vistas e inventadas, vividas e imaginadas”, dotado da “arte suprema de apagar as fronteiras entre umas e outras” (SARAMAGO, 1999, p. 124), característica presente em toda a obra saramaguiana. De fato, a Academia sueca atribuiu-lhe o Nobel justamente porque, com suas “parábolas portadoras de imaginação, compaixão e ironia torna constantemente compreensível uma realidade fugidia” (cit. em <http://www.josesaramago.org/nobel/>, consultado em 29/06/2015).

7 É curiosa a referência, em *Memorial do Convento*, a um outro membro da família Mau-Tempo, um dos muitos trabalhadores empregados na construção do Mosteiro de Mafra, no século XVIII: “O meu nome é Julião Mau-Tempo, sou natural do Alentejo e vim trabalhar para Mafra por causa das grandes fomes de que padece a minha província, nem sei como resta gente viva, se não fosse termos-nos acostumado a comer das ervas e bolota, estou que já teria morrido tudo, é um dó de alma ver uma terra tão grande, só pode saber quem alguma vez por lá passou, e não é mais que chameca, poucas são as terras fabricadas e semeadas, o resto é mato e solidão, e é um país de guerras, com os espanhóis entrando e saindo como em casa sua” (SARAMAGO, 1982, p. 235). O autor liga, assim, de alguma forma, os dois romances, já que em ambos busca recuperar trechos e momentos de vida de pessoas anônimas, embora não por isso menos heróicas em suas vidas.

consequências trágicas e mesmo grotescas, afirmam e reafirmam, em vários modos, a própria oposição, o próprio “não” a um sistema político-social que os considerava mais como animais de carga do que propriamente como seres humanos.

O livro descreve e sintetiza eficazmente séculos de pobreza e humilhação, vividos pela “arraia miúda”, sobre a qual a História geralmente passa sem se deter, já que aos historiadores não interessam tanto os minutos fatos de pessoas anônimas. É, contudo, também a narração de uma revolução, feita por pequenas, constantes e quotidianas revoltas contra a marginalização e os abusos do poder, sob qualquer forma em que ele se manifeste:

[...] mas hoje não podia ficar calado, não é pelas oito horas e pelos quarenta escudos do salário, é porque é preciso fazer alguma coisa para não nos perdermos, porque uma vida assim não é justa [...] não lhes basta terem armas e nós não, não somos homens se desta vez não nos levantarmos do chão [...].
(SARAMAGO, 1999, p. 336)

O quanto de autobiográfico há nesse romance é revelado pelo próprio autor, no discurso feito em Estocolmo, em 7 de Outubro de 1998, em ocasião da entrega do Nobel:

O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever. Às quatro da madrugada, quando a promessa de um novo dia ainda vinha em terras de França, levantava-se da enxerga e saía para o campo, levando ao pasto a meia dúzia de porcas de cuja fertilidade se alimentavam ele e a mulher. Viviam desta escassez os meus avós maternos, da pequena criação de porcos que, depois do desmame, eram vendidos aos vizinhos da aldeia. Azinhaga de seu nome, na província do Ribatejo. Chamavam-se Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha esses avós, e eram analfabetos um e outro.
(SARAMAGO, 1998)

Tal romance pareceu anacrônico no momento em que foi publicado, filiando-se aparentemente a um Neo-realismo epigonal que, em Portugal, com exceção de poucas obras, não produziu uma safra ficcional realmente significativa nem mesmo em seu auge.⁸ O trabalho inovador com a

8 As exceções confirmam a regra e Carlos de Oliveira (1921-1981), com o seu *Uma Abelha na Chuva*, publicado em 1953, propõe um Neo-realismo em que símbolo e realidade se entrelaçam

linguagem, presente em *Levantado do chão*, no entanto, a opção por um estilo oral e coral ao mesmo tempo, o uso de vários registros, que funde provérbios, aforismos, ditados populares, termos de um português rural, expressões regionais, vocábulos arcaicos, o tornam diverso de tudo o que tinha sido produzido até então: Saramago soube conjugar um conteúdo revolucionário com uma forma igualmente revolucionária. Esse romance marca um salto estilístico na obra saramaguiana e é o primeiro de uma série de grandes romances que farão desse autor um dos escritores portugueses mais populares de todos os tempos, dentro e fora do seu país.

Os acontecimentos são apresentados por um narrador onisciente, que assume, ao longo da obra, novas, diversas e, por vezes, inesperadas perspectivas, tomando emprestado aos seus personagens os olhos e os sentidos, pelos quais ele foca e conta a história. Sendo um narrador-observador atento e minucioso, ele, contudo, não é neutro: o fato de dar voz sobretudo aos personagens menos importantes na escala social tem como resultado uma diversificação dos registros linguísticos, que mudam segundo o ambiente social, a situação e as pessoas envolvidas na ação e nos diálogos, assim como varia o tom, que pode passar do comovido ao participativo, ao poético, ao burlesco, ao irônico, ao pungente e ao patético.

No episódio em que se descreve o assassinato do operário Germano Santos Vidigal, morto em consequência das torturas sofridas na prisão, durante o período salazarista, o narrador apresenta toda a cena a partir do ponto de vista das formigas, que entram e saem da cela, em que se está atuando a tortura e a trágica agonia do prisioneiro:

Têm as formigas um aparelho auditivo e uma educação musical que lhes não permite entender o que dizem e contam os homens, daí que não seja possível apurar por inteiro o interrogatório, mas as diferenças não são muitas. (SARAMAGO, 1999, p. 169).

E nós, leitores, somos condicionados por essa ótica absolutamente insólita, que nos permite seguir apenas as ações que ocorrem ao nível do pavimento da cela, ou seja, do ângulo de visão das formigas. Toda a tragédia dos fatos históricos aqui narrados, dos quais conhecemos apenas circunstâncias exteriores, se nos apresenta assim dotada de novos elementos, uma vez que, ao ver um homem que está morrendo, não nos detemos na observação da “cor dos cabelos e dos olhos, o desenho da orelha, o arco

com inovações evidentes. Para uma visão de conjunto do Neo-realismo português, ver REIS, Carlos, *O discurso ideológico do Neo-realismo português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

escuro da sobranceira, a sombra tão branda da comissura da boca” (SARAMAGO, 1999, p. 169), como fazem, ao contrário, as formigas. Isso confere, no entanto, ao texto, maior carga de dramaticidade e força narrativa, pois o leitor tem quase a impressão de poder roçar o rosto desse homem em sua dor.

É graças às dez voltas dadas pelas formigas, de fato, no ir e vir atarefado, dentro e fora da prisão, com suas pesadas cargas, que percebemos toda a cena. E nós a seguimos de forma entrecortada e dramaticamente fragmentada, entre uma e outra volta do contínuo carrear das mesmas, entre um baque e outro do prisioneiro no chão, prostrado de pancadas e toda espécie de violências:

Caiu o homem outra vez. É o mesmo, disseram as formigas, tem o desenho da orelha, o arco da sobranceira, 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 a luta de Germano Santos Vidigal [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 170)

A ação continua a desenrolar-se, a luta prossegue – do prisioneiro pela vida, dos carcereiros pela morte –, e é sempre pelas formigas que tomamos conhecimento de que o operário, enfim, morre, em consequência dos golpes recebidos:

[...] e por tudo isto quanto ficou dito é que a formiga grande, que calhou estar na sua sétima viagem e vai agora a passar, levanta a cabeça e olha a grande nuvem que tem diante dos olhos, mas depois faz um esforço, ajusta o seu mecanismo de visão e pensa. Que pálido está esse homem, nem parece o mesmo, a cara inchada, os lábios rebentados, e os olhos, coitados dos olhos, nem se vêem entre os papos, tão diferente de quando chegou, mas conheço-o pelo cheiro, que ainda assim é o melhor sentido das formigas [...] Germano Santos Vidigal deixa cair os braços, a cabeça descaí-lhe para o peito, a luz apaga-se dentro do seu cérebro. A formiga maior desaparece debaixo da porta depois de ter completado a sua décima viagem. (SARAMAGO, 1999, p. 173-175).

E são as formigas, não os homens, a indignar-se diante desse ultraje à vida:

Lavra grande indignação entre as formigas, que assistiram a tudo, ora umas, ora outras, mas entretanto juntaram-se e juntaram o que viram, têm a verdade inteira, até a formiga maior, que foi a última a ver-lhe o rosto, em grande plano, como uma gigantesca paisagem, e é sabido que as paisagens morrem porque as matam, não porque se suicidem. (SARAMAGO, 1999, p. 176).

Assumindo o ponto de vista das formigas, o narrador exprime uma forte crítica à sociedade portuguesa, aos que ficaram indiferentes por tanto tempo ou mesmo aos que foram abertamente coniventes com o regime, aos que não se rebelaram, permitindo que fatos como esses acontecessem. Ironicamente, são aqui as formigas as mais atentas, uma vez que “em outras coisas se acham ocupados os homens” (SARAMAGO, 1999, p. 169). E, sempre ironicamente, o narrador espera e augura que sejam justamente as formigas a tomarem a palavra para denunciar a verdade, visto que não o fizeram os homens:

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. (SARAMAGO, 1999, p. 176)

O narrador continua, porém, a mudar de pele, a mudar o foco, a articular o enredo ficcional utilizando a primeira pessoa do plural, esse “nós” coletivo que reafirma que a realidade pode e deve ser vista de vários modos: as mudanças de foco dão origem a uma multiplicidade de interpretações e juízos sobre lugares, pessoas e acontecimentos. Essas variações repentinas, em que se misturam e se confundem o discurso direto e o indireto, o monólogo interior e as reflexões e comentários do narrador, desorientam muitas vezes o leitor. A narração oscila, quase sem que o percebamos, da terceira para a primeira pessoa do singular ou do plural, e vice-versa.

Por vezes, o narrador cede a palavra a narradores secundários, como ocorre no trecho em que a saltar para a ribalta é António Mau-Tempo: “A propósito de salgadeira, há até um caso que vou contar” (SARAMAGO, 1999, p. 126). António Mau-Tempo relata episódios ligados à vida de José Gato, um temerário bandido, que tinha, contudo, a peculiaridade de só roubar aos ricos. Por esse motivo, e também porque desafiava a autoridade do

latifúndio, o personagem de José Gato é particularmente simpático ao improvisado narrador:

Tinha boas coisas o José Gato, essa justiça deve de se lhe fazer. Nunca roubou nada aos pobres, a orientação dele era só roubar onde havia, aos ricos. (SARAMAGO, 1999, p. 133)

O mesmo tipo de corte e de mudança repentina de foco narrativo ocorre, por exemplo, no capítulo em que se relata a morte de João Mau-Tempo, no qual o narrador assume a ótica do personagem, que vê pela última vez, com nitidez e intensidade, a família, a casa, as suas pobres coisas, e sente o rumor da chuva no teto, os sons de todas as atividades que acompanham o cotidiano de um homem já velho e doente:

[...] e de repente vem-me uma grande vontade de chorar, foi Maria Adelaide que me pegou na mão, era como se tivéssemos trocado os olhos, que idéia não tem jeito, mas um homem que está para morrer pode ter todas as idéias, é o seu direito, não vai ter mais dias para fabricar outras ou repetir as antigas, a que horas morrerei. (SARAMAGO, 1999, p. 346)

O narrador não esconde o seu jogo, não camufla as estratégias ficcionais que adota, ao contrário, ele se preocupa, ao longo do texto, em informar o leitor, revelando, por assim dizer, os ossos do ofício, ou seja, a capacidade e mesmo a faculdade – como narrador onisciente que é – de entrar e sair da trama, de ocultar algumas informações em determinados momentos ou de revelar ao leitor o que lhe parece justo ou funcional ao desenrolar-se do romance. Dessa forma, também o leitor, consciente, acaba por participar do “fingimento” ficcional. Note-se que o objetivo desse narrador não é o de diminuir ou minimizar o impacto que tem sobre os protagonistas a História real dos acontecimentos, que entra na trama do romance como elemento central, mas o de evidenciar que toda narração, mesmo as que almejam a um máximo de neutralidade e objetividade, pressupõe alguém que recolha as informações, selecione o material e interprete os fatos, alguém, enfim, que julga, omite, enfatiza, minimiza segundo as próprias convicções ou segundo os vários interesses de que se faz porta-voz. Visto dessa forma, o discurso historiográfico e o literário acabam por se aproximar e quase se confundir, às vezes se cruzam e se fundem, outras vezes se chocam, por focarem aspectos diferentes dos mesmos fatos.

Em seu afã metaficcional, o narrador saramaguiano não poupa nem a si mesmo, ao contrário, é auto-irônico e dessacralizante em relação ao estatuto do narrador onisciente e onipresente, do qual questiona a idéia de que se possa, como uma espécie de *deus ex machina*, possuir toda ciência e consciência no que tange à vida e à morte dos personagens. Ao longo do romance, ele vai, assim, explicitando a sua estratégia, de forma às vezes cômica, às vezes crítica:

[...] mas isto são fraquezas do narrador, imaginar que as árvores se arrepelam e gritam. (SARAMAGO, 1999, p. 269);

[...] 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. (SARAMAGO, 1999, p. 264);

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 chagar a um importante lance, a uma modificação do plano [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 252)

Não foi a conversa por adiante, nem já interessava, porquanto pôde o narrador dizer quanto queria, é o seu privilégio [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 279)

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 nem cheguem ao milheiro [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 310)

Porém, cada dia traz com sua pena sua esperança, ou será isso fraqueza do narrador, que decerto leu tais palavras ou as ouviu dizer e gostou delas [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 320)

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 mareada, e de repente damos

com ela na praça, foi a primeira a sair, o que é a mocidade.
(SARAMAGO, 1999, p. 353)

Revelando os recursos expressivos de que se serve no relato (com um verdadeiro discurso sobre o discurso, embutido em sua fala), o narrador informa e, ao mesmo tempo, alerta o leitor contra aqueles que, ao longo História, se arrogam o direito de apresentar e manipular os fatos como se existisse uma só interpretação dos mesmos, unívoca e dogmática, que não se pode contestar. Pensemos, por exemplo, em todas as guerras feitas em nome desse dogmatismo, imposto ora pela religião, ora pela política e até mesmo pela ciência. O conceito de onisciência na História é certamente uma elaboração limitada e ideológica e deriva muito mais, talvez, da nossa necessidade de ter alguma certeza, de ter garantias e solidez na vida, de uma nossa intrínseca necessidade de controlar os eventos.

Em Saramago, o narrador é uma figura falível, às vezes até ridícula, que entra e participa, em determinados momentos, fisicamente das cenas, como se fosse uma testemunha ocular, que, no anseio de recolher de perto e melhor todas as informações, acaba quase por atrapalhar os personagens da trama:

E tendo sido isto apontado para que não ficasse de fora qualquer eventualidade, tornemos à história, às seiscentas ovelhas que retouçando vêm, amparadas por maioral, ajudas e cães, **e nós que somos da cidade** a esta sombra nos acolhemos, admirável é ver o gado derramar-se pela encosta, ou chão plano, que serenidade, longe das malsãs agitações urbanas, do tumultuar infrene das metrópoles. Começai, Musas minhas, começai o canto bucólico, **e temos a sorte de o rebanho vir para cá, assim poderemos saborear o episódio desde o seu começo, Oxalá não nos mordam os cães.** (SARAMAGO, 1999, p. 275-276; o negrito é nosso)

A este ponto do enredo, no qual se tecem ironicamente algumas considerações sobre a imutabilidade do latifúndio, dada pela imutabilidade da própria figura do latifundiário – os tantos Lamberto, Dagoberto, Alberto, Norberto, Florisberto, Sigisberto, Angilberto, Gilberto, Ansberto, Clariberto, Umberto, Flisberto que se seguiram e se alternaram nos séculos –, irrompe na cena um dos personagens, Alberto, que quase surpreende o narrador, camuflado entre as árvores da paisagem:

[...] agora assoma Adalberto entre as árvores, brilham os polimentos e os cromados ao sol, e de repente parou, **Ter-nos-ia visto, o melhor é começarmos nós a descer por este lado, evitam-se questões, sou homem pacífico e respeitador da propriedade**, e quando tornamos a olhar para ver se nos segue e vem perto o furibundo Adalberto, com espanto o vemos sair do carro, olhar com irado semblante **o pachorrento rebanho que nem deu por ele, como por nós também não dera**, nem sequer os cães, que andam a farejar coelhos [...]. **Daqui já nós não arredamos pé, alguma coisa vai acontecer**, porque será que o homem foi embora, isto é um rebanho de ovelhas, não é tropa de leões [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 276-277; o negrito é nosso)

A cena toda é bastante cômica, com um narrador (que tautologicamente se autodefine “o narrador”, como se falasse de outra pessoa) obrigado a se esconder em meio às árvores para não ser descoberto por um dos personagens do romance. Na verdade, no constante processo de desmistificação dessa instância ficcional, presente em *Levantado do chão*, a voz enunciativa acaba por ser equiparada àquela de um dos tantos personagens, já que ele é um observador interno e externo ao mesmo tempo, embora não atue como personagem.

Vale aqui lembrar a polêmica de Saramago em relação à figura do narrador, para ele bastante controvertida. Afirmar Saramago que o narrador não existe. O narrador, segundo ele, é apenas uma figura convencional, atrás da qual se escondem muitos escritores que não assumem, como próprias, as opiniões e as convicções expressas em suas obras. E acrescenta: “só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro.” (SARAMAGO, 12/1998, p. 26) E ainda: “Quanto ao narrador, que poderá ele ser senão uma personagem a mais de uma história que não é a sua?” (SARAMAGO, 12/1998, p. 27)

Além de estabelecer uma identificação entre narrador e personagens, no sentido de que todos pertencem à mesma categoria ficcional e não há hierarquia entre eles, Saramago vai mais longe e abole a própria distinção entre a figura do autor e a do narrador, uma vez que, segundo afirma, elas coincidem, na medida em que o narrador não é mais do que a concretização, através da palavra, do “pensamento do autor, seu próprio e exclusivo (até onde é possível sê-lo) ou deliberadamente tomado de empréstimo, de acordo com os interesses da narração” (SARAMAGO, 12/1998, p. 26).

Essa aproximação e parcial coincidência entre sentimentos, posições e ideias de autor e narrador, assim como de narrador e personagens, favorece uma imersão empática de todas essas figuras nos dramas relatados. Isso confere ao livro grande eficácia e capacidade de arrastar também o leitor para dentro de suas páginas, em uma participação ativa e intensa aos vários acontecimentos:

[...] Gracinda, não sabe outra palavra, e dá-lhe um beijo na face, um só, mas este único beijo não sabemos que tem para assim nos apertar a garganta, ainda se fôssemos da família, mesmo que tivéssemos alguma coisa que dizer neste passo, não poderíamos [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 300)

Por vezes fica tão evidente a presença desse narrador intruso e inclusivo nas vidas de suas criaturas, sobretudo em circunstâncias de maior fragilidade das mesmas, que percebemos perfeitamente (e, diga-se de passagem, ele quer que o percebamos) os momentos em que ele tenta protegê-las dos nossos olhos indiscretos de leitores, em situações que resvalam o tragicômico:

[...] Faustina Mau-Tempo descalçou-lhe, que lhe não estavam os pés habituados ao aperto dos sapatos, e ficou em palmilhas de meias, mas aqui foi uma dor de alma, não teremos coração se com isto nos pusermos a rir, são humilhações que depois ficam a queimar a memória por todo o resto da vida, estava o alcatrão amolecido de tanto calor e logo aos primeiros passos as meias lhe ficaram agarradas, e quanto mais Faustina as puxava, mais elas esticavam, isto é um número de circo, o mais perfeito da temporada, basta, basta, acabou de morrer a mãe do palhaço, e toda a gente chora, o palhaço não faz rir, está espantado, assim estamos ao pé de Faustina Mau-Tempo e fazemos biombo para que a companheira dela a ajude a tirar as meias, com recato, que este pudor das mulheres de um homem só é intratável, e agora vai descalça e nós voltamos para casa, e se há algum de nós a sorrir é de ternura. (SARAMAGO, 1999, p. 257)

Na verdade, o diálogo entre Literatura e História perpassa este e outros romances de Saramago. O autor afirma, no entanto, que, não obstante várias de suas obras terem como tema central ou como pano de fundo

períodos históricos importantes do seu país, ele não é um autor de romances históricos. Isso ocorre porque ele relê a História com os olhos e a perspectiva do presente e a distância, irônica e crítica, dos acontecimentos relatados acaba por inverter e subverter a oficialidade e a solenidade do ponto de vista único, parcial e, frequentemente, eivado de ideologias, como evidenciado antes, na citação inicial, pelo próprio autor.

A sua revisão dos fatos passados e presentes tem como objetivo resgatar figuras que a História deixou para trás, tantas vozes silenciadas, tantas e diversificadas vivências às quais não se prestou suficiente atenção: vultos anônimos, cuja memória se perdeu, mas que o autor insiste em convocar e resgatar, pois o reportam ao seu mundo, à sua história pessoal, às pessoas que encontrou, conheceu, amou, com as quais conviveu e das quais conheceu dificuldades, necessidades, sofrimentos e lutas. No caso de *Levantado do Chão*, o que vem à tona pelas mãos desse autor/narrador tão peculiar são os trabalhadores rurais – homens e mulheres – os lavradores e os pequenos artesãos do Alentejo, a “arraia miúda” em sua constante e obstinada luta pela sobrevivência:

É esse sentido de pessoa comum e corrente, aquela que passa e que ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registrar, é isso que eu chamo as vidas desperdiçadas. Talvez eu não tivesse uma consciência muito aguda disso, se não visse de que dependem as vidas das pessoas, de coisas que lhe são totalmente alheias, em que elas não foram parte. (REIS, 1998, p. 82)

Para colher em toda a sua trágica e humana dimensão, para salvar do esquecimento, para convocar diante de nós esse universo de “vidas desperdiçadas”, Saramago precisou subverter as formas e os modelos da narrativa portuguesa, teve que forjar e plasmar um estilo em que incorporar a coralidade das vozes, típico da tradição oral dos “causos” populares, das narrativas passadas de geração em geração. Ou seja: teve que assumir a linguagem com a qual, por séculos, se comunicou a multidão anônima do povo português. (note-se, aliás, que essa relação com os casos populares, com os contadores de estórias tradicionais, está muito presente em toda a obra do autor). A ausência de pontuação e de outros sinais convencionalmente usados para marcar o discurso direto na prosa de ficção é mais uma tentativa de colher o fluxo da oralidade, feito de sons e pausas que só em parte coincidem com os do texto ortodoxo escrito

A mudança de perspectiva com a qual ler e interpretar o presente e o passado solicitou uma adaptação da forma ao conteúdo e não é casual que isso se tenha verificado justamente em *Levantado do Chão*, livro no qual se revê e se recupera um século da história portuguesa do ponto de vista dos camponeses, considerados por tanto tempo quase como servos da gleba.

Sabe-se que, para escrever tal romance, Saramago se deslocou até o Alentejo, em 1976. Convivendo por diversas semanas com a população local, ouviu tantas histórias de lutas, revoltas e dores seculares, em parte similares às da sua terra natal, o Ribatejo. O autor dormiu, trabalhou, alimentou-se nas casas dos camponeses, viveu com eles e como eles, para depois retornar a Lisboa com uma série de impressões, sensações, informações, idéias para o futuro romance. O escritor confessa que deixou a terra alentejana tendo bem em mente o que ele queria escrever. Foram necessários, no entanto, três anos para que descobrisse como fazê-lo:

E a prova de que eu não sabia como havia de escrever o *Levantado do Chão* encontra-se talvez no meio dos papéis que tenho aí, onde é possível ver o momento em que ele nasceu. Acabei por me decidir a escrever o livro, sabia o que queria contar, mas aquilo não me agradava, havia resistência em escrever o livro; mas comecei a escrevê-lo, fui até a página vinte e tal e de repente, sem reflectir, sem pensar, sem planear, sem ter posto de um lado os prós e do outro lado os contras, achei-me a escrever como hoje escrevo. (REIS, 1998, p. 42)

Ele tinha optado, inicialmente, por um romance de tipo neo-realista sobre o mundo rural, sobre a fome, sobre a luta dos camponeses. Os modelos eram os do romance português de crítica social, que têm em José Maria Ferreira de Castro (1898-1974) um dos precursores e em Alves Redol (1911-1969) o referente obrigatório. Algo, porém, não o convencia nesse projeto e o impedia de continuar por uma linha já experimentada, eficaz em seu empenho em tempos de rígida censura salazarista. Talvez o fato que o romance neo-realista português, não obstante os propósitos revolucionários, tenha estado sempre ancorado às estruturas tradicionais da narrativa de ficção. Saramago sente que, para captar e compreender plenamente aquele mundo de seres marginalizados, era necessário que mergulhasse nele a sua voz, que imergisse a própria língua portuguesa, para que ela se impregnasse de húmus, terra, campos, casas, corpos e consciências, era preciso, em outras palavras, que a linguagem se amalgamasse àquele universo, que a forma de narrar fosse plasmada pelo seu conteúdo. É então, quando o autor chega a tal

compreensão, que nasce o rio caudaloso de frases, provérbios, ditados, máximas, ladainhas, anedotas, ditos populares, que caracterizam o estilo oral e coral de suas obras:

[...] é como se, na hora de escrever, eu subitamente me encontrasse no lugar deles, só que agora narrando a eles o que eles me haviam narrado. Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles. A minha maneira tão peculiar de narrar, se tiver uma raiz, penso que está aqui. (SARAMAGO apud COSTA, 1998, p. 23)

O romance, como vimos, é plural e polifônico. A narração é feita pela ótica dos camponeses alentejanos, aos quais chegam, de forma desfocada e descontínua, notícias de acontecimentos nacionais e internacionais, que, sem dúvida, são importantes para os destinos do país – como a proclamação da república ou as guerras na Europa –, mas que para eles têm pouco ou quase nenhuma significação. De fato, do latifúndio monárquico ao republicano quase nada mudou no mundo rural português. E quanto às guerras européias, ainda mais distantes, significam, para eles, apenas que terão mais fome, maiores dificuldades para encontrar trabalho, tendo que aceitar piores condições de vida. A própria Revolução dos Cravos de 1974 assume outros significados, se vista a partir desse mundo emarginado, o qual, no entanto, contribuiu para instaurar a democracia no país, pagando um preço muito alto.

Além de questionar de forma indireta a situação portuguesa daquele momento (e não nos esqueçamos que o livro foi publicado em 1980) e de problematizar a História oficial, vista como um discurso do poder, Saramago estigmatiza toda e qualquer verdade rígida e dogmática, evidenciando o relativismo das perspectivas limitadas, bem como as versões e interpretações da realidade oficiais (e autorizadas) de historiadores, políticos, jornalistas e mesmo escritores e intelectuais em geral.

Claro está que o objetivo, aqui, não é apenas o de deslegitimar o papel do narrador ficcional – enquanto “dono” da fala –, numa prosa que se dobra sobre si mesma, com o risco, como metaficção que é, de se descuidar da comunicação imediata com o leitor. Sem ceder em nada no que tange à elaboração estética dos seus textos, Saramago nunca se fechou às instâncias comunicativas do (e com o) mundo ao redor. Ocorre, no entanto, que ele quer e busca um leitor participativo, alerta e consciente do fato que toda narração é uma interpretação parcial, por mais neutra que possa parecer, e é nesse

sentido, como se disse acima, que tanto pode ser válido o discurso do historiador como o do escritor. Tema recorrente, sobretudo nos romances da primeira parte da sua produção, de livro em livro vemos que o autor vai demolindo qualquer presunção de cientificidade ou fidelidade dos fatos de uma História que se queira ou que se apresente como instrumento legitimador do poder:

Às vezes, uma pessoa põe-se a ler a história desta terra portuguesa e há desproporções que nos dão vontade de sorrir, é o menos que se pode dizer. [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 271)

Na verdade, o discurso do escritor coincide apenas em parte com o do historiador. Este último trabalha com documentos, arquivos, fontes escritas e monumentos que sobreviveram ao tempo. Já o escritor, com sua sensibilidade e a liberdade que é intrínseca à arte e à literatura, recupera, pelo lado de dentro, empaticamente, pensamentos, sentimentos, desejos, sonhos, frustrações, raivas, dores inexpressas, de uma história marginal e marginalizada, de uma contra-história, igualmente valiosa e vital. Ao historiador não é consentido preencher os vazios deixados pelo tempo, enquanto que o escritor tem faculdade de resgatar toda uma vivência e uma abrangência que a História já não pode mais restituir em sua vastidão e complexidade.

Em *Memorial do convento*, publicado em 1982, Saramago atua ainda mais claramente esse seu projeto de dar voz aos silenciados, focalizando o período da construção do Convento de Mafra. Mas é uma outra história a que ele resgata, já que o ponto de vista é invertido e tudo é visto de baixo para cima, pelos olhos e pelas palavras e vozes de tantos trabalhadores humildes e esquecidos que, no século XVIII, edificaram esse grande monumento, que D. João V quis como pagamento de uma promessa.

Um dos pontos altos da reflexão saramaguiana sobre o tema, nós o encontramos no romance *História do cerco de Lisboa*, de 1989, no qual Saramago – narrando os acontecimentos ligados à reconquista de Lisboa aos árabes, em 1147, por Alfonso I de Borgonha – afirma, por boca do personagem central, Raimundo Silva:

O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, **não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também,**

A história sobretudo, sem querer ofender [...].
(SARAMAGO, 2011, p. 10; o negrito é nosso)

Que também a História seja Literatura, Saramago já o evidenciara em *Levantado do Chão*, com a invenção de um narrador que utiliza um raio de observação muito amplo, graças à grande variabilidade de pontos de vista pelos quais os fatos são focados. Esse romance de 1980, que surpreendeu e desconcertou a crítica e o público português de então, colocava já todas as questões que caracterizariam o pensamento crítico e a poética de José Saramago. É, esse, um livro fundamental no percurso do autor, pois evidencia os elementos da sua busca literária e existencial, o “**sentimento trágico** do desperdício humano” (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 82), que o levará a pôr em primeiro plano, em suas obras, uma multidão de homens e mulheres com o desesperado desejo de se realizar, de tomar consciência da própria existência, de se responsabilizar pelas próprias escolhas, de reagir às imposições religiosas, sociais e políticas. O que levará Saramago a dizer: “E chego a esta conclusão: que para contar a história desta gente é que eu também vivo” (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 86).

REFERÊNCIAS

COSTA, Horácio, *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

_____. “O despertar da palavra” (Entrevista a José Saramago), in *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, n. 17/12/1998, p. 23.

_____. “José Saramago e la tradizione del romanzo storico in Portogallo”, in LANCIANI, Giulia (org. por), *José Saramago: Il Bagaglio dello scrittore*, Roma: Bulzoni Editore, 1996, p. 7-21.

GARRETT, Almeida, *Viagens na minha terra*. Lisboa: Estampa, 1983.

LANCIANI, Giulia (a cura di), *José Saramago - Il bagaglio dello scrittore*. Roma, Bulzoni Editore, 1996.

PASSI, Mario, “L’invenzione del no” [Entrevista a José Saramago], *Unità*, 3/10/1990, p. 20.

REIS, Carlos, *Diálogos com José Saramago*. Lisboa, Caminho, 1998.

_____. *O discurso ideológico do Neo-realismo português*. Coimbra, Livraria Almedina, 1983

SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho, 1982.

_____. *Romanzi e racconti*, a cura di Luciana Stegagno Picchio, Milano: Mondadori, 1999, 2 voll.

_____. *Viagem a Portugal*. Lisboa: Caminho, 1984.

_____. “O autor como narrador”, in *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, n. 17 (dezembro de 1998), p. 25-27.

_____. “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”, Discurso pronunciado a 7 de Dezembro de 1998 na Academia Sueca, em https://www.dropbox.com/s/ly47putkg2664me/discursos_estocolmo_portugues.pdfm (consultado em 29/06/2015).

_____. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. “La denuncia del Nobel. ‘Quanti diritti violati’”, in *La Repubblica*, 11/12/1998, p. 47.

Data de recebimento: 15 jun. 2015.

Data de aprovação: 03 ago. 2015.