

O ROMANCE PORTUGUÊS: DO NEORREALISMO AO EXISTENCIALISMO

META

Estudar o romance neorrealista e as outras vertentes do romance português.

OBJETIVOS

Ao final desta aula, o aluno deverá:

estudar *Gaibéus*, de Alves Redol;

compreender a revoção do romance em *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira;

entender a problemática existencial de Vergílio Ferreira, em *Aparição*.

PRÉ-REQUISITOS

Aula sobre o neorrealismo.

INTRODUÇÃO

Oi, querido aluno. Chegou a hora de estudar o romance português. Começaremos com *Gaibéus*, de Alves Redol, publicado em 1940, romance que põe em prática toda a caracterização do movimento neorrealista. Dizemos toda porque *Gaibéus* é a obra máxima, seguindo à risca a intenção e proposta do movimento que introduz. Em seguida, veremos como o romance de Carlos de Oliveira, *Uma abelha na chuva*, quebra a ortodoxia neorrealista e constitui um avanço para iniciar o processo de transformação da narrativa de ficção portuguesa. O segundo momento dessa evolução é ocupado pelo romance existencialista de Vergílio Ferreira, de cuja obra, *Aparição*, de 1959, será estudado o prefácio do seu personagem–narrador. Desejamos que o aluno desenvolva o interesse pela leitura do romance português que a partir de *Gaibéus*, sofrerá as transformações necessárias para chegar ao pós-modernismo.

O ROMANCE NEORREALISTA: GAIBÉUS

Não poderíamos estudar o neorrealismo português sem considerar a obra prima do movimento. Seu autor, Alves Redol, falecido em 1969, foi o principal escritor e militante com participação ativa e contundente na nova corrente literária. Além de *Gaibéus* que é de 1939, o autor publicou:

Marés (1941), *Avieiros* (1942), *Fanga* (1943), *Horizonte Cerrado* (1949), *Os homens e as sombras* (1951), *Vindima de Sangue* (1953), *Olhos de Água* (1954), *A barca dos sete lemes* (1958), *Uma fenda na muralha* (1959), *O cavalo espantado* (1960) e *Barranco de Cegos* (1961).

Pode soar estranho para o aluno o nome *Gaibéus*, que não faz parte do português brasileiro. O termo indica os trabalhadores rurais que vêm para a região da Lezíria, em Portugal, para trabalhar na colheita do arroz. O termo *Gaibéus* significa também trabalhadores alugados, e aqui entra a carga semântica pejorativa. Ser alugado significa ser mal-pago, explorado, vilipendiado. Os *Gaibéus*, na Lezíria, eram repudiados pelos rabezanos, nativos da região, e que também trabalhavam na colheita do arroz. Ambos explorados pelos capatazes. Nunca unidos. Aliás, o tema da desunião entre os trabalhadores é bem comum em Alves Redol, marxista de formação, propondo nas entrelinhas o lema trabalhadores, uni-vos. Redol finaliza o romance *Uma fenda na muralha* com uma frase-lema que nos diz “juntos, somos capazes.” A proposta é a de que se vencem as adversidades e a exploração com a união dos interessados. Mas nessa época em Portugal predominava, como vimos, o atraso, e a literatura retrata esse contexto.

Gaibéus é o primeiro romance neorrealista português e põe em prática toda a orientação doutrinária do movimento. Nesse sentido é completo:

é possível nele encontrar as principais características do realismo social. Falemos, então, um pouco mais sobre o romance. *Gaibéus* não conta propriamente uma estória. Descreve uma situação – a do trabalho árduo dos ceifeiros (trabalhadores da ceifa, colheita do arroz). Possui três seqüências narrativas: a inicial que relata a chegada dos alugados à Lezíria, a medial – que descreve o sofrimento dos trabalhadores na ceifa – e a final – que narra a partida dos Gaibéus, com o fim da colheita. A temática central do livro é a desumana exploração de que são vítimas os alugados. Se por um lado há o sofrimento causado pela exploração do patrão que não pára de observar a colheita, por outro há a adversidade da natureza: é o sol, é o calor, a água para beber que é pouca; os ceifeiros gritam por água o tempo todo. Observem os trechos abaixo:

... mas o trabalho não pode parar. Não pode parar, porque lá em baixo, no aposento, o patrão está a fazer contas à colheita, que correu em boa maré. Parece que dos braços as carnes caíram e só ficaram os ossos, como tomados de reumático, e os tendões retesados, como correias de debrulhadoras em movimento. Os peitos arfam – as pernas derreiam-se. A malta trabalha em silêncio e só as foices e as espigas falam. As tosses, de quando em quando, dizem que ali vai gente – isso a distingue das máquinas, que não têm pulmões.

- Auga!... Auga!

A água é barrenta e salobra – sabe melhor agora que quantos caudais saltitam claros e saborosos pelas vertentes dos montes.

- Auga!... Auga!

- Vem aqui, cachopo, que eu também sou filho de Nosso Senhor...

(REDOL, s. d., p. 37-38)

Em *Gaibéus* o protagonista é o grupo. Poucos são individualizados como a Ti Maria do Rosário, a Rosa, a Gaibéua do olho azul, o gaibéu que deve ao seu Emílio e, por fim, o ceifeiro rebelde. É sobre este que devemos tecer algumas considerações: o ceifeiro é rebelde porque pensa, porque reflete, porque tem consciência daquela exploração. É o único que percebe tudo e, por isso, se diferencia dos demais, que só trabalham como máquinas, como animais:

Os homens tornam-se máquinas também; não raciocinam nem têm querer. E os homens não guardam pensamentos porque são máquinas a que os volantes imprimem movimentos, por intermédio das correias. (Ibidem, p. 128)

Mas vejam como se diferencia o ceifeiro rebelde. Ele tem consciência de tudo, mas está sozinho, ilhado, não encontra reciprocidade para tentar mudar a situação:

As angústias do ceifeiro rebelde tornam-se maiores do que as dos camaradas – ele sente os pesares de toda malta que ali moireja. No seu peito todas as dores encostam a cabeça e ali deixam um vínculo de amargura.

O ceifeiro rebelde tem bússola – bússola que marca um norte. Por isso ele olha a terra com olhos diferentes, onde o oiro das searas se reflete. (Ibidem, p. 44)

Gostaria de dar a todos os homens o seu amor de irmão, mas homens havia que lhe pediam ódio. Fazia-lhes a vontade: odiava-os tanto como amava os outros. Que bom seria, se todos pudessem dar as mãos e compreender-se. Mas os outros não querem. (Ibidem, p. 88)

O ceifeiro rebelde pensava que estavam a tirar o pão a eles próprios; se todos percebessem, nunca ninguém pegaria numa maçaroca. (Ibidem, p. 110)

... Ele não podia compreender o ódio surdo dos rabezanos pelos gaibéus, mas naquele momento sentia também por eles uma aversão instintiva. Aversão que logo depois se fazia lamento, lamento que era depois confiança. Ele confiava ainda naqueles irmãos que tiravam o pão a eles próprios.

Doía-lhe a alma, mas uma esperança iluminava-o.

Os outros olhavam-no pensando que aquele ceifeiro maltês não se dava bem com o trabalho e pertencia à raça dos que só pegam na foice quando a fome aperta.

Sentiu-se mal ali. Não era rabezano nem gaibéu. Andava de terra para terra, de profissão em profissão, arrastando consigo um sonho e a desgraça. Não tinha até amigos, nem ambições próprias – guardava um sonho para todos. No seu sonho, todos os homens cabiam-rabezanos, gaibéus e vagabundos.

Depois o barulho do trabalho abafou tudo e ficou só com as suas angústias e suas esperanças. (Ibidem, p. 110-111).

Demos o destaque através das transcrições ao personagem intitulado ceifeiro rebelde pela importância que ele exerce dentro da narrativa. Através da sua consciência o autor transmite ideias fulcrais do realismo socialista: a consciência contra a exploração, o desejo de união entre rabezanos e gaibéus, a tristeza e a amargura pela situação vivida, a esperança, o sonho, o amor coletivo, por todos, pelo bem de todos. Eis a proposta social apresentada poeticamente pela narrativa de Alves Redol. É a literatura a serviço de uma causa social bem delimitada: o sofrimento dos ceifeiros, decorrente da exploração na região do Ribatejo, em Portugal.

Cabe-nos agora ler em depoimento do próprio autor a definição exata da sua proposta literária. Em seguida, vocês deverão ler uma parte de um capítulo de Gaibéus; pedimos que observem o lirismo presente na linguagem. Mais do que pela denúncia social, o romance em estudo vale pela beleza da linguagem. Leiam tentando aproveitar isso.

Propus-me com Gaibéus criar um romance antiassunto, ou melhor, anti-história, sem personagens principais que só pedissem comparsaria às outras: o tema nasce no colectivo de um rancho de ceifeiros migradores, acompanha-lhes os passos desde a chegada à partida da lezíria ribatejana, no drama simples e directo da sua condição, destaca um ou outro para apontar certos fios mais individualizados, mas logo os faz regressar à trama do grupo.

O trabalho produtivo, a exploração descarnada do homem pelo homem, tomados nos seus aspectos mais crus, na lâmina viva do dia-a-dia, dominam o livro.

Os fios pessoais para a superação do drama desenrolam-se em dois sentidos: um deles pela fuga dos ceifeiros ansiosos por emigrar, cujo inteiro significado só agora se avalia; o outro pela confiança ainda elementar do ceifeiro rebelde, personagem sem rosto e sem nome, um tanto eu próprio com a minha experiência africana; ou ainda pela camaradagem entre os jovens rabezanos e gaibéus que esboça o fim da hostilidade absurda dos adultos, cujas consequências, deveriam levar à concretização de um colectivo mais amplo e dinâmico, quando uns e outros compreendessem qual o inimigo comum, se a mensagem do ceifeiro rebelde tivesse voz ampla para lhes dar unidade.

(REDOL, s. d., p. 16)

MENSAGEM DA NUVEM NEGRA

Pareciam cercados no trabalho pelo braseiro de um fogo que alastrasse na Lezíria Grande. Como se da Ponta de Erva ao Vau a leiva se consumisse nas labaredas de um incêndio que irrompesse ao mesmo tempo por toda a parte.

O ar escaldava; lambia-lhes de febre os rostos corridos pelo suor e vincados por esgares que o esforço da ceifa provocava. O Sol desaparecera há muito, envolvido pela massa cinzenta das nuvens cerradas. Os ceifeiros não o sentiam penetrar-lhes a carne abalada pela fadiga. Lento, mas persistente, parecia ter-se dissolvido no ar que respiravam, pastoso e espesso. Trabalhavam à porta de uma fornalha que lhes alimentava os pulmões com metal em fusão.

Quase exaustos, os peitos arfavam num ritmo de máquinas velhas saturadas de movimento.

A ceifa, porém, não parava, e ainda bem – a ceifa levava o seu tempo marcado. Se chovesse, o patrão apanharia um boléu de aleijar, diziam os rabezanos na sua linguagem taurina. Eles próprios não a desejavam; se as foices não cortassem arroz, as jornas acabariam também. E se ao sábado o apontador não enchesse a folha, as fateiras não trariam pão e conduto da vila.

Então os dias tornar-se-iam ainda mais penosos e o degedro por terras estranhas mais insuportável.

Vencidos pelo torpor, os braços não param. Lançam as foices no eito, juntando os pés de arroz na mão esquerda, e o hábito arrasta-os em gestos quase automáticos, mais um passo e outro, a caminho da maracha que fecha o extremo de cada canteiro. Caminham sempre no mesmo balouçar de ombros; as pegadas do seu esforço ficam marcadas na resteva lodosa.

Talvez muitos deles pensem que o arroz deitado nas gavelas repousa primeiro do que os seus corpos. Se pudessem deter-se também, por instantes, e descansarem depois a cabeça nos montes de espigas que deixam atrás de si, a ceifa poderia animar.

Mas o bafo que vem da seara queima mais em cada minuto e as cabeças dos alugados pesam já tanto como o cabo das foices nos braços esgotados. Estão atafalhadas de amarelo, de pensamentos e de grãos de fogo que a canícula doente lhes insuflou no sangue.

Ninguém entoa cantigas para animar, embora os capatazes tenham incitado as raparigas cantaroleiras para o fazer. Nos ranchos não há agora quem saiba cantar.

Como podem as cachopas entrar em cantos ao desafio, se os peitos parecem fendidos pela fadiga e o ar que respiram se tornou lava do vulcão da planície?!

– Auga!... Auga!... – gritam os rapazes aguadeiros.

Os seus brados parecem vogar sobre o rancho e não se dissolvem. Ficam a boiar na massa espessa da lava de fogo e angústia que cobre as searas. As palavras não naufragam.

Talvez por isso também as raparigas não cantem. Agora só saberiam canções tristes que lhes recordassem a sua condição de alugadas.

– Auga!... Auga!...

Os três gaibéus andam numa roda viva a encher os cântaros e a entregá-los às mãos suplicantes dos ceifeiros. As gorjas agitam-se na sofreguidão da sede, mas o travo amargo da boca não desaparece com a água choca e morna. O sol amolece tanto a água como os corpos dos ceifeiros.

– Auga!... Auga!...

Os rapazes vão de fila em fila e recordam-se da história do pai do Cadete. Só agora compreendem as suas aventuras de ladrão.

Para o ceifeiro rebelde os brados dos aguadeiros assemelham-se a gritos de socorro no meio do incêndio. Sente-se mais abatido do que os outros, porque compreende as causas da angústia do rancho e sabe

que os outros sofrem mais. Ele tem um norte. E os camaradas ainda não encontraram bússola.

“Se todos a tivessem...”

O ceifeiro rebelde pende mais a cabeça para a seara, como se as torturas e as esperanças lhe pesassem.

As camisas e as blusas estão empapadas de suor. Os homens trabalham com as camisas abertas e mostram a cabelugem crespa dos peitos afogeados. As mulheres gostariam agora, mais do que nunca, de ser homens também.

A espaços metem as mãos nas golas das blusas e sacodem-nas, para que o ar, mesmo quente, lhes refresque os seios.

– Eh, lá!... Essas mãos!...

– Eh, gente!...

O ar fica a repetir aquela chicotada no silêncio opressivo.

Nem um pássaro anda no ar. Não conseguem singrar agora naquele céu de metais em fusão.

Os pássaros não voam, Mas os ceifeiros trabalham.

A ceifa não pára – a ceifa não pára nunca.

O Agostinho Serra tem os seus encargos, fala deles a toda a hora, e se começa a chover apanha um boléu dos grandes. A Senhora Companhia não perdoa a renda da terra, haja o que houver.

De quando em quando, um deixa a foice e vai saltando as travessas para se ir abaixar a boa distância do olhar dos capatazes.

E procuram todos o mesmo rumo. É que um deles passou ao companheiro do lado que na regadeira do meio a água ainda corre para os canteiros mais rezentos.

A notícia correu de ceifeiro em ceifeiro. Por isso levam todos o mesmo rumo quando largam a foice nas travessas.

Deitados de borco na linha que faz berço às águas, podem refrescar o rosto e molhar a cabeça à vontade. Um deles atirou-se para dentro da regadeira, querendo apagar a chama que lhe consumia o corpo. Quando voltou ao rancho, disse ao capataz que caíra à regadeira, numa explicação tola.

– Empeci num almeirão, seu Francisco.

– Vais fresco, vais. Largas-te aí com algumas sezões que não te ajudas com elas. Vai lá mudar de fato, homem.

– Obrigado, seu Francisco! Não vale a pena...

Pouco imaginativos, houve mais dois que tropeçaram no almeirão. E logo os capatazes se puseram à espreita.

– Nem mais um vai àquele lado. Quem se quiser abaixar, não passa do canteiro desta ponta. Ninguém os cobiça... Se o patrão soubesse desta paródia, era eu que o ouvia.

– Raio de danados!... Tenho aqui uma carga de abusões... – acrescenta outro.

A lâmina das foices vai cega de todo. Os punhos não lhe podem dar luz, pois o vigor já morreu de há muito. Só o impulso dos braços

tomba as espigas.

A ceifa corre lenta. Dolorosa e lenta.

E os capatazes bramam.

– Com essa porrada já temos sementeira para o ano. É mais o arroz que fica do que o que vai na espiga.

Os ceifeiros não os podem ouvir. Os ralhos não os espertam, porque todos amodorraram por igual. Homens e mulheres, novos e velhos.

Nos corpos não há tréguas. As pernas estão alquebradas e os braços quase bambolem sem ganas. Os troncos desenham-se a dores e as cabeças pendem como cabeças de enforcados. Nos rostos serzidos de esgares, os olhos apagam-se e as bocas resfolegam a quererem digerir o ar de lava.

E a ceifa não pára – a ceifa não pára nunca.

As velhas ciciam preces para que ela não pare – a ceifa é o pão.

Mas a ceifa corre lenta. Dolorosa e lenta.

E os capatazes bramam.

– Eh, gente!... Vá de animar essas mãos, que isto assim vai de enterro. Porrada pequena!...

– Eh, Ti Maria do Rosário!...

Aquela velha ficara para trás a cortar o espaço com a foice, e não via nem ouvia.

Imaginava que nunca cortara arroz em toda a sua vida com mais frenesi – nem nos seus tempos de moça.

O capataz saltou ao canteiro e sacudiu-a. Elaolveu os olhos e o Manel Boa-Fé sentiu-lhe o bafo quente da boca.

– Então, Ti Maria do Rosário?!..

– Hum?!...

– Sente-se doente?!... Vá um quartel para o barracão...

O corpo da velha sacode-se num estremeamento de pânico quando o capataz lhe fala em descansar.

Nem para ela nem para os companheiros a ceifa pode parar – a ceifa é o pão.

– Eu, homem?!

– Pois!... Ficou-se cá atrás... Ainda consegue andar?

A velha vê os camaradas lá mais adiante, ora voltados à seara, ora voltados à resteva, naqueles movimentos que à distância parecem absurdos.

O cérebro diz-lhe que deve ir para junto deles, e depressa, mas as pernas já não obedecem ao seu mando. O capataz segura-lhe os braços magros e tira-lhe a foice.

– Isso não, Manel!... Isso não!... – clama a Ti Maria do Rosário num desespero.

O corpo treme-lhe, os olhos gotejam. Levanta as mãos numa súplica, não percebe o que faz e depois luta com o homem, desesperada.

Ó Manel!... A foice... dá-me a foice!...

A ceifa não pode parar – a ceifa é o pão.
Os companheiros continuam lá à frente, cada vez mais longe, a derrubar espigas e a amontoar gavelas.
– Augal!... Augal!...
De ceifeiro em ceifeiro, os três gaibéus oferecem água salobra e requentada que não mata a sede. Mas eles deixam-na escorrer pelo queixo e a água ensopa-lhes a camisa suada.
A figura da Ti Maria do Rosário, dobrada e trémula, torna-lhes mais penoso o trabalho. Cada dia um conhece nela o futuro que lhe baterá à porta, um dia. O futuro atabafa-lhes o peito mais do que o ar ardente que queima os pulmões.
– Ó Manel!... A foice!... Dá-me a foice!...

(REDOL, s. d., p. 82)

ATIVIDADES

Com base no estudo a caracterização do movimento neorrealista, produza um texto com a análise do capítulo que vocês acabaram de ler.



COMENTÁRIO SOBRE AS ATIVIDADES

Para executar a atividade proposta o aluno deve retornar à caracterização estudada na aula passada.

O ROMANCE SIMBOLICO: UMA ABELHA NA CHUVA

Cabe-nos agora estudar o romance português e suas outras vertentes. A influência do neorrealismo se expande e se prolonga mas outras tendências vão-se consolidando.

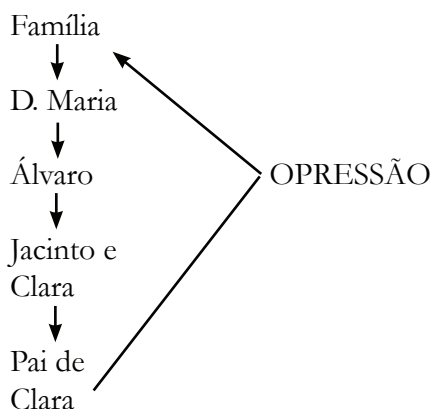
Em relação a *Gaibéus*, o romance *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira, apresenta boas diferenças e é considerado uma evolução do neorrealismo. Observem que o ano de publicação da obra em pauta é 1953; ele pertence, portanto, ao que se convencionou chamar de geração de 50. Ao contrário de *Gaibéus*, o romance de Carlos de Oliveira conta uma estória

enredada e bem interessante. Os personagens são individualizados e têm vida íntima apresentada pelo narrador. Já não é mais o romance – documentário, retrato de uma situação, com predomínio da realidade exterior. Agora, o romance se abre para a representação da opressão psíquica, além da social. A professora Maria Alzira Seixo diz que *Uma abelha na chuva* é um romance da opressão. Nesse sentido ele é bem neorrealista, mas vai além disso. E nos interessa para estudar a transformação do gênero.

Para esclarecer melhor vejamos um pequeno resumo da estória do romance. São duas estórias que se cruzam: na primeira narram-se os fatos que envolvem a relação conjugal de Álvaro com D. Maria. O tema da opressão já aparece aí porque D. Maria não casou com Álvaro por amor. Foi opressão familiar sobre ela. Desse fato decorre um comportamento vingativo e ela passa a exercer a opressão sobre Álvaro; jamais lhe concede o amor de esposa. Nessa parte do romance o narrador adentra os pensamentos íntimos de D. Maria e ficamos sabendo do seu desejo pelo cocheiro Jacinto e do seu repúdio total pelo esposo: “Meu Deus, este homem viscoso agarrado às saias, até quando?” (DE OLIVEIRA, 1984, p. 25)

A segunda estória envolve a relação amorosa de Jacinto – o cocheiro, com Clara, filha do lavrador Antônio. Vem de novo o tema da vingança: sabendo do desejo de sua mulher pelo cocheiro, Álvaro exerce a tirania sobre Jacinto, denunciando ao pai de Clara o amor clandestino dos dois. No final, Jacinto é assassinado pelo pai de Clara e esta suicida-se. Uma revolta popular é esboçada contra a tirania exercida.

Como esquema da opressão temos o seguinte gráfico:



Mas, transcendendo a estória esquematizada no gráfico, o romance de Carlos de Oliveira rompe as fronteiras do neorrealismo e envereda pelo campo do simbólico. Há um conjunto de símbolos fundamentais na narrativa que podem ser estudados como substitutos dos conceitos reais. A abelha, a chuva, a água, o poço, o rio, a fonte perspassam a estória dando-lhe uma dimensão poética e simbólica. Ao ler o romance observamos a

presença constante da chuva, marcando os mais relevantes momentos da ação. O título da obra *Uma abelha na chuva* remete a essa presença constante. Mas quem é a abelha? Dentre outras interpretações ficamos com a mais corrente: a abelha é Clara, que se suicida jogando-se em um poço cuja água viera da chuva. E os outros símbolos o que significam? Aqui chamamos sua atenção, caro aluno, para as várias possibilidades de interpretação de um texto simbólico. A partir de seu título, já simbólico, o romance em estudo permite que as leituras se renovem. Sobre a morte de Clara, a abelha da estória, transcreveremos para vocês a interpretação de Carlos Reis. Observem com atenção a produção de sentido que o estudioso da obra realizou: (REIS, 1980, p. 102)

O que daqui pode inferir-se como mensagem final alicerçada na constelação de sentidos da obra é que a destruição da abelha não implica necessariamente a do enxame...

... a morte de uma abelha isoladamente não só não compromete a sobrevivência e coesão social do enxame que a perdeu, como sobretudo faz dessa abelha semente de um processo de transformação da vida que evitará a existência de futuras abelhas na chuva.

O ROMANCE EXISTENCIALISTA: APARIÇÃO, DE VERGÍLIO FERREIRA

LEITURA

Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro *Uma lua quente de Verão* entra pela varanda, ilumina uma jarra, de flores sob a mesa. Olho essa jarra, essas flores, e escuto o indício de um rumor de vida, o sinal obscuro de uma memória de origens. No chão da velha casa a água da lua fascina-me. Tento, há quantos anos, vencer a dureza dos dias, das ideias solidificadas, a espessura dos hábitos, que me constroem e tranquiliza. Tento descobrir a face última das coisas e ler aí a minha verdade perfeita. Mas tudo esquece tão cedo, tudo é tão cedo inacessível. Nesta casa enorme e deserta, nesta noite ofegante, neste silêncio de estalactites, a lua sabe a minha voz primordial. Venho à varanda e debruço-me para a noite. Uma aragem quente banha-me a face, os cães ladram ao longe desde o escuro das quintas, tremem no ar os insectos nocturnos. Ah, o sol ilude e reconforta. Esta cadeira em que me sento, a mesa, o cinzeiro de vidro, eram objectos inertes, dominados, todos revelados às minhas mãos. Eis que os trespassa agora este fluido inicial e uma presença estremece na sua face de espectros... Mas dizer isto é tão absurdo! Sinto, sinto nas vísceras a aparição fantástica das coisas, das ideias, de mim, e uma palavra que

o diga coalha-me logo em pedra. Nada mais há na vida do que o sentir original, aí onde mal se instalam as palavras, como cinturões de ferro, aonde não chega o comércio das ideias cunhadas, que circulam, se guardam nas algibeiras. Eu te odeio, meu irmão das palavras que já sabes um vocábulo para este alarme de vísceras e dormes depois tranquilo e me apontas a cartilha onde tudo já vinha escrito ... E eu te digo que nada estava ainda escrito, porque é novo e fugaz e invenção de cada hora o que nos vibra nos ossos e nos escorre de suor quando se ergue à nossa face.

A mancha da lua fosforesce como o vapor de uma lenda. Um bafo quente sobe dessa água, sagra-me de silêncio como um dedo na fronte. E outra vez agora me deslumbra, em alarme, a presença iluminada de mim a mim próprio, o eco longínquo das vozes que me trespassam. Como é difícil, miraculoso, pensá-lo. Quanta coisa aprendi e sei e está aí à minha disposição quando dela preciso. Mas esta simples verdade de que estou vivo, me habito em evidência, me sinto como um absoluto divino, esta certeza fulgurante de que ilumino o mundo, de que há uma força que me vem de dentro, me implanta na vida necessariamente, esta totalização de mim a mim próprio que me não deixa ver os meus olhos, pensar o meu pensamento, porque ela é esses meus olhos e esse meu pensamento, esta verdade que me queima quando vejo o absurdo da morte, se pretendo segurá-la em minhas mãos, revê-la nas horas do esquecimento, foge-me como fumo, deixa-me embrutecido, raivoso de surpresa e de ridículo... E, todavia, sei-o hoje, só há um problema para a vida, que é o de saber, saber a minha condição, e de restaurar a partir daí a plenitude e a autenticidade de tudo – da alegria, do heroísmo, da amargura de cada gesto. Ah, ter a evidência ácida do milagre do que sou, de como infinitamente é necessário que eu esteja vivo, e ver depois, em fulgor, que tenho de morrer. A minha presença de mim a mim próprio, e a tudo o que me cerca é de dentro de mim que a sei – não do olhar dos outros. Os astros, a Terra, esta sala, são uma realidade, existem, mas é através de mim que se instalam em vida: a minha morte é o nada de tudo. Como é possível? Conheço-me o deus que recriou o mundo, o transformou, mora-me a infinidade de quantos sonhos, ideias, memórias, realizei em mim um prodígio de invenções, descobertas, que só eu sei, recriei à minha imagem tanta coisa bela e inverossímil. E este mundo complexo, amealho com suor, com o sangue que me aquece, um dia, um dia – eu o sei até à vertigem – será o nada absoluto dos astros mortos, do silêncio. Mas tudo isto é quase falso, é quase estúpido só de estar a pensá-lo, a dizê-lo, porque a sua evidência é um milagre instantâneo.

A lua subiu ao céu quente, a sua água escorre-me agora pelo corpo. Lavo nela as minhas mãos e é como se me purificasse num tempo anterior à vida, num luminoso halo de coisas por nascerem. Súbito, neste silêncio mineral, a porta da sala range e o vulto de minha

mulher, o seu corpo franzino, esfuma-se na sombra. Senta-se ao meu lado, estende os pés ao luar sem dizer nada: ao fim de muitos anos aprendemos a verdade, na aparição da graça, num limiar de presença, antes que sobre a Terra fosse pronunciada a primeira palavra. Tomo as suas mãos nas minhas e no deslumbramento da noite abre-se, angustiada, a flor da comunhão...

(FERREIRA, 1971, p. 10-1)

O texto que você acabou de ler é o prefácio do narrador–personagem em *Aparição*, de Vergílio Ferreira, obra publicada em 1959 e considerada marco na transformação do romance português. Vergílio Ferreira evoluiu do neorrealismo para uma prosa de ficção intimista abordando temas existenciais. Pela leitura do prefácio vocês devem ter percebido que já não é o grupo social nem as questões econômicas o que interessa ao romancista. Temos agora um romance filosófico, um pouco ensaístico, surgido por influência da filosofia existencialista desenvolvida por Jean Paul Sartre e outros. Conforme depoimento do próprio autor em (FERREIRA, 1981, p. 173), o seu humanismo já não está mais ligado às questões econômicas – preocupa-o agora a interrogação fundamental sobre a vida e o destino do homem, o transcendente e a plenitude.

O texto lido por vocês remete ao cerne da problemática existencial de *Aparição*. O título do romance significa um processo íntimo de auto-conhecimento, tão profundo que produz uma aparição de si a si próprio. É essa a experiência filosófica que o personagem–narrador desenvolve ao longo da estória. A aparição é a descoberta de si, é o desnudamento íntimo; é pôr-se no centro de si mesmo e ver-se de dentro para fora, descobrindo a própria pessoa e sua verdade. Isso implica o conhecimento filosófico do Ser, a descoberta da face última das coisas e a tomada de consciência sobre a condição humana. Nesse momento, uma das interrogações mais frequentes no romance refere-se à Morte. De um lado o milagre da vida e, de outro, o ter que morrer – o absurdo da morte. Daí decorrem outras questões existenciais como o sentido da existência (ele existe?), a angústia que nos persegue, e a marcha inexorável para o nada. Em síntese, diremos que o tema central de *Aparição* é a condição humana, expressa no conflito íntimo de Alberto (o narrador-personagem) e nos dramas dos outros personagens. As questões metafísicas vão marcar também outros romances de Vergílio Ferreira como *Estrela polar* (1962), *Manhã submersa* (1954), *Apelo da noite* (1963) e *Alegria breve* (1965).

ATIVIDADES

Releia o prefácio de *Aparição* e nele identifique as questões filosóficas.




COMENTÁRIO SOBRE AS ATIVIDADES

O aluno pode sublinhar no texto os momentos em que as questões metafísicas afloram.

CONCLUSÃO


De *Gaibéus*, romance neorrealista ortodoxo, a narrativa de ficção portuguesa evolui para o romance simbólico. *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira, renova o romance, quebrando, pela presença de símbolos, a rigidez da representação literária. O romance existencialista, por sua vez, constitui outra vertente que se abre na década de 50. O romance se transforma. Carlos de Oliveira evoluiu para o simbólico; Vergílio Ferreira para as questões metafísicas. São autores representativos da geração de 50. Foram muitos os escritores neorrealistas que modificaram a representação da realidade. Infelizmente, devido aos limites do curso, não pudemos estudar outros autores. Um deles, muito importante, é Cardoso Pires, autor de um romance marco, *O delfim*, de 1968, também considerado simbólico e já dando um passo para a polifonia, que será um item da próxima aula, quando complementaremos o estudo do romance.

RESUMO



Nossa aula foi dividida em três partes. Na primeira, estudamos *Gaibéus* de Alves Redol, obra que introduziu o neorrealismo em Portugal e que apresenta muito bem as características do movimento. No segundo estudamos *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira, um romance sobre a opressão entre as classes sociais, mas que renova o romance pelo seu teor simbólico. Por fim, na terceira parte, lemos o prefácio do personagem–narrador de *Aparição*, de Vergílio Ferreira, que muito bem representa outra vertente: a do romance existencialista, com uma temática ligada às questões metafísicas e inerentes à condição humana.

PRÓXIMA AULA



Na próxima aula, continuaremos ainda a estudar o romance português para completar o estudo da sua evolução.

AUTOAVALIAÇÃO

Fui capaz de perceber em *Gaibéus* as características do movimento neorrealista? Compreendi a renovação trazida por *Uma abelha na chuva*? Fui capaz de assimilar as questões principais do romance existencialista?



REFERÊNCIAS

- DE OLIVEIRA, Carlos. **Uma abelha na chuva**. Lisboa: Sá da Costa, 1984.
- FERREIRA, Vergílio. **Aparição**. Lisboa: Editorial Verba, 1971.
- PADRÃO, Maria da Glória. **Vergílio Ferreira: um escritor apresenta-se**. Vila da Maia: Casa da Moeda, 1981.
- REDOL, Alves. **Gaibéus**. Sintra: Europa-América, s.d.
- REIS, Carlos. **Introdução à leitura de uma abelha na chuva**. Coimbra: Almedina, 1980.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **Gaibéus: narrativa metafórica de estruturação metonímica**. Porto Alegre: Metacomunicação, 1976.
- _____. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.

O ROMANCE PORTUGUÊS – DE BOLOR A SARAMAGO

META

Completar o estudo da evolução do romance português chegando até o romance de Saramago.

OBJETIVOS

Ao final desta aula, o aluno deverá:
concluir o estudo da transformação do romance português;
compreender os romances polifônicos e o pós-moderno;
estudar o romance de Saramago.

PRÉ-REQUISITOS

Aulas anteriores sobre o romance português.

INTRODUÇÃO

Nossa aula será dividida em dois grandes blocos: no primeiro vamos concluir o estudo da transformação do romance português, iniciado na aula passada. Estudaremos o romance polifônico e o pós-moderno em duas obras representativas: *Bolor* e o *O triunfo da morte*, ambas de Augusto Abelaira. Após fecharmos esse ciclo, que abrange as várias vertentes do narrativa de ficção portuguesa, estudaremos o romance de Saramago, o autor português mais conhecido hoje no Brasil. Prestem atenção ao fato de que não estudaremos a obra (Saramago também escreveu peças teatrais, contos e crônicas) mas o romance. Para estudá-lo vamos propor uma tipologia baseada no conceito de transgressão, uma categoria de leitura que nos ajudará a adentrar o universo do escritor.

O ROMANCE POLIFÔNICO: BOLOR, DE AUGUSTO ABELAIRA

Estudando a transformação do romance português chegamos agora a um ponto máximo de inovação. O ano da publicação do romance *Bolor*, que revoluciona a forma de contar a estória é 1968. É, portanto, uma obra representativa da geração de 60, que foi influenciada pelo movimento do novo romance francês. Sob vários aspectos o livro de Abelaira é inovador. Mas o que mais chama atenção é a estruturação da narrativa. A estória do romance (bem pouco enredada) é contada de forma diferente porque desaparece totalmente o narrador tradicional. O relato é construído em forma de diário e nele escrevem os personagens Humberto e Maria dos Remédios (um casal em crise) e Aleixo (o amante dela). Trata-se do romance polifônico cuja essência é a existência de vários narradores ou vozes; daí o prefixo poli. Lembrem-se de que a palavra polifonia vem da música, indicando várias vozes, como num coral, por exemplo. Assim, na narrativa literária polifônica, os acontecimentos são vistos por mais de uma consciência, o que permite ao leitor conhecer as várias faces de um mesmo problema. Em *Bolor*, por exemplo, o casamento é questionado pelos três personagens: três vozes são autônomas, falam em primeira pessoa, mas são interligadas pois vivem o mesmo conflito. Não há um narrador tradicional segurando as vozes: elas são livres e independentes.

Mas não é apenas pela estrutura narrativa que *Bolor* impressiona. A temática do desencontro conjugal, eixo central do romance, é extremamente humana e interessante. O casamento, pela sua importância na vida de todos nós, é um tema que agrada. Em *Bolor* podemos conhecer o que pensa Humberto e o que pensa Maria dos Remédios sobre a relação que vivem. Escrever no diário é uma forma de “discutir a relação”, expressão

tão usada hoje. Observem algumas passagens sobre a vida conjugal refletida por Humberto:

... quantas vezes me pergunto se há razões para vivermos juntos, se não será somente o hábito, a dificuldade material de nos separarmos, que nos força a viver na mesma casa (e visto que na mesma casa, na mesma cama)? (ABELAIRA, 1978, p. 50)

Mas o casamento (disse de mim para mim ou escrevo agora) a vida em comum com uma mulher, corresponde a uma necessidade íntima, profunda, radicada no meu peito, ou é uma simples imitação dos outros, o desejo de pertencer, não à mulher mas ao rebanho, à civilização que eles construíram, de não ser um bicho de duas cabeças no meio de bichos com uma só cabeça? (Ibidem, p. 138)

Mas os homens (os homens, quero dizer, os homens e as mulheres) casam-se por amor ou porque é costume? Em suma: nós amamos-nos, Maria dos Remédios, porque nos amamos do fundo da alma ou porque amar é um costume na nossa civilização? Isto é importante e não encontro resposta. (Ibidem, p. 139)

Na última página do romance, no diário, sem data, escreve Maria dos Remédios:

Porque casaste comigo em vez de casar com outra? Por que me escolheste a mim como imagem da vida quotidiana, ponto de referência em relação ao qual uma diferente vida é possível – vida, parêntesis, na realidade inútil de todos os dias? Porque me sacrificaste ao casar comigo em vez de casares com outra? – outra, portanto, o ponto de referência em relação ao qual eu seria agora o parêntesis, o sonho? Pausa – Por que casei contigo? Por que te sacrifiquei ao casar-me contigo, tu, que se eu não tivesse casado contigo seria o parêntesis, o sonho, a imagem da beleza nesta vida? – Pausa – Embora, bem sei, nada disso tivesse importância, embora tudo continuasse igualmente errado? – T (Ibidem, p. 161)

Caro aluno, espero que tenham gostado dos questionamentos dos personagens de *Bolor*. Prestaram atenção à quantidade excessiva de interrogações? Questionando o casamento, os personagens parecem não encontrar resposta. É que agora o romance também caminha para a ausência de certezas, uma característica que já antecipa o pós-moderno.

Além da falência conjugal, outros sub-temas aparecem: a impossibilidade de as pessoas se conhecerem de fato (no texto, a involubilidade da alma), a dificuldade de comunicação entre o casal e as reflexões constantes do narrador sob a escrita. Observe também que na última transcrição apa-

rece no final a letra T, assim: - T. E o romance termina aí, com essa letra, deixando abertas várias possibilidades de leitura.

Gostaria muitíssimo de ter despertado em vocês o interesse pela leitura completa do romance. Se estranharam o título – Bolor – digo-lhes que ele pode ser interpretado de várias maneiras. Uma delas aponta para a falência das relações conjugais. Em sentido mais amplo podemos também dizer que se trata do bolor do homem pós-moderno: é o bolor do sentido, do vazio do sentido, de afeto, de desejo, de crenças. *Bolor* significa esse deserto e o representa esteticamente.

O ROMANCE PÓS-MODERNO: O TRIUNFO DA MORTE, DE AUGUSTO ABELAIRA

Caro aluno, nesse item estamos fechando o estudo do processo de transformação do romance português. É 1981 o ano da publicação de *O triunfo da morte*, romance que podemos considerar pós-moderno pelas razões que passaremos a expor. Conforme já tinha ocorrido em *Bolor*, desaparece o narrador tradicional. Em *O triunfo da morte* há um narrador-personagem bastante preocupado com o ato de escrever e refletindo sobre ele constantemente. O romance é narrado em blocos numerados, significativos, porque substituem os antigos capítulos. Não há uma ordem causal e cronológica na estória narrada. O narrador pós-moderno não está preocupado com os fatos; leiam abaixo nas transcrições como esse narrador parece brincar com o leitor; convidando-o para um jogo e sem se preocupar com a cronologia:

Sim, amor da arte. Sem o amor da arte já teria certamente explicado nas primeiras páginas o meu segredo. Por que razão o escondo, adiando-o para páginas distantes? A prova de que não me interessa apenas revelá-lo, mas criar uma expectativa – a arte, portanto. O jogo. (ABELAIRA, 1981, p. 4)

Já o disse, não me preocupa a cronologia, falo do que vem à memória consoante me vem à memória. (Ibidem, p. 41)

Repito, repetirei tantas vezes quantas as necessárias: não sigo em linha reta, sinto-me incapaz. Ainda que quisesse (...) não saberia seguir a direito. Consciente embora de tudo quanto vou dizer, jogo comigo próprio como se tido ignorasse. (Ibidem, p. 116)

E certos acontecimentos passaram-se antes ou depois? Nem sequer posso afirmar que em vez de me referir às coisas importantes saliente as outras. Talvez me falte um certo sentido das proporções. Ou, preguiçoso, sinto-me incapaz. (Ibidem, p. 116)

Pois, caros alunos, é esse narrador “preguiçoso”, que caracteriza o romance pós-moderno e provoca incertezas na nossa leitura. O romance parece um jogo entre mentira e verdade. Para quem lê é a morte da certeza sobre o texto. É uma inovação. É como se a crise das certezas que vivemos hoje na sociedade pós-moderna atingisse a estrutura do relato. O leitor é considerado a participar do jogo de sentidos que o romance produz. Sobre esse papel do leitor recorro ao professor Carlos Magno Gomes, que muito bem o definiu. Leia com atenção:

Diante de uma obra pós-moderna, o leitor precisa estar munido de recursos para uma interpretação que explore o jogo de citações que esse tipo de texto utiliza. Isso porque a narrativa pós-moderna explora as fronteiras do texto literário como um dos seus temas. Dessa forma, o papel do leitor se torna fundamental para a exploração do jogo ficcional, pois o texto é composto por diversas partituras que exigem uma execução de um leitor bem treinado. Esse ato de fazer referência ao próprio texto narrado é um fato muito comum à literatura que explora a “metanarratividade”, definida como uma “reflexão que o texto faz sobre si mesmo e sobre sua própria natureza, ou intrusão autorial, que reflete sobre o que se está contando e talvez convide o leitor a compartilhar de suas reflexões”. (ECO, 2003, p. 1999) (GOMES, 2008, p. 116)

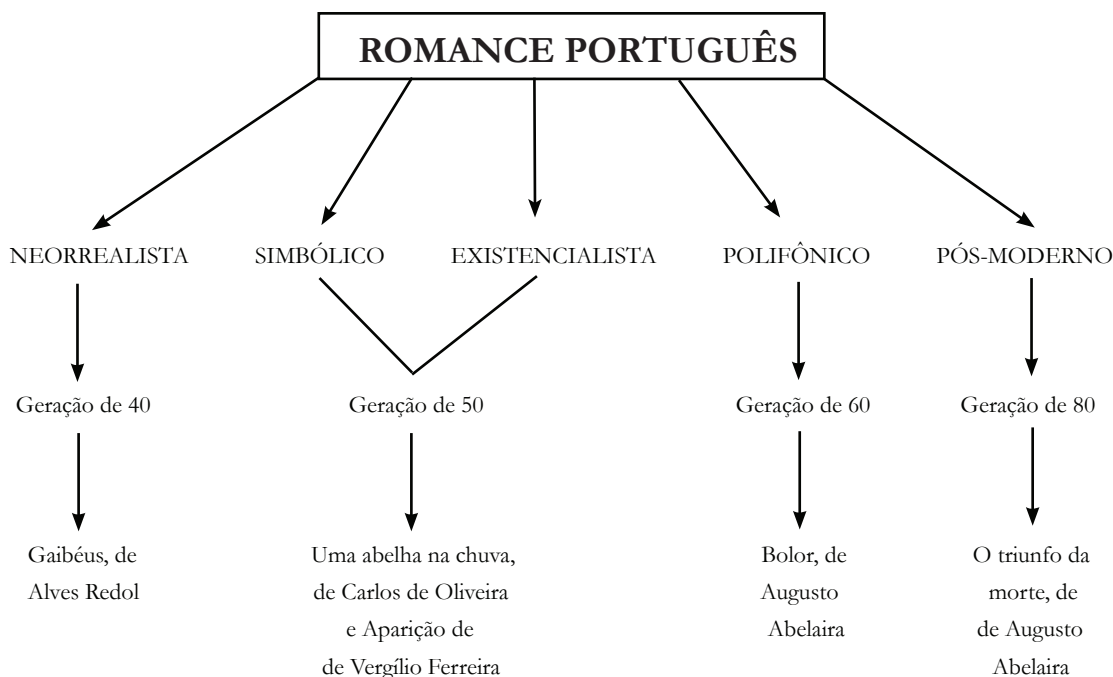
Alunos, ficou claro para vocês o que é o romance pós-moderno? Viram que é tirada do leitor a certeza dantes fornecida pelo narrador tradicional? Agora, perde-se a quietude da leitura para entrar na angústia da busca de um significado para o relato. É bom e interessante, porque apesar da “desordem” narrativa é possível encontrar um ponto de apoio. Em *O triunfo da morte* esse ponto é a morte como tema central; como diz o texto: “A Morte, ali presente, ali a observar-nos a todos.” (ABELAIRA, 1981, p. 49) E mais adiante; a chamar atenção para uma função social da morte, pois é graças a ela que a população se renova. É também algo que regula a sociedade: “Retirem ao mundo a presença da morte e o mundo transformar-se-á em pura anarquia, pura selva. Para que então a polícia, a censura, o estado sem a morte?”

“A morte é, pois, a vida.” (ABELAIRA, 1981, p. 96-97)

Esse é o eixo central do romance de Abelaira, seu tema, seu título, que agora se explica: *O triunfo da Morte*, ela reina soberana na vida e na arte.

CONCLUSÃO

Antes de passar ao próximo item da nossa aula em que estudaremos o romance de Saramago, apresentamos ao aluno um gráfico representativo da evolução do romance português, a partir de *Gaibéus*. Lembramos aos alunos que muitos outros romances importantes não foram abordados devido aos limites do nosso curso.



INTRODUÇÃO AO ESTUDO DO ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO

Olá, caro alunos, chegou o momento de estudar Saramago, tão lido hoje no Brasil. De início apresentaremos a cronologia da obra, que impressiona por ser tão vasta. Mas nossa aula vai-se restringir ao estudo do romance, desde já salientando que a prosa de ficção de Saramago possui características próprias de uma linguagem nova, que representa uma visão de mundo também original.

Saramago não seguiu nenhuma das vertentes do romance português. Ele é ímpar, original; seu romance é uma vertente. Outros poderão segui-lo ou não. Excetuando *Levantado do chão*, de 1980, ainda ligado à temática neorrealista de denúncia da opressão, e *Manual de pintura e caligrafia*, de 1977 um romance-ensaio, que tem uma função de transição, o romance de Saramago será aqui estudado como o romance da transgressão. Em todos eles verifica-se a transgressão linguística, a construção de uma linguagem própria – a linguagem de Saramago. Na tipologia que vamos propor, os romances serão agrupados de acordo com a atitude transgressiva predominante, sendo distribuídos entre a transgressão histórica, a religiosa e a da razão. Desejo a todos um bom estudo.

DADOS BIOGRÁFICOS

José de Sousa Saramago nasceu em Azinhaga, província do Ribatejo, em Portugal, em novembro de 1922. Viveu parte da infância na aldeia natal, em companhia de seus avós maternos, mudando-se com os pais para Lisboa, onde estudou em escola técnica e teve seu primeiro emprego como serralheiro mecânico. Exerceu diversas profissões, de funcionário público a jornalista e tradutor. Lançou seu primeiro romance, *Terra do pecado*, em 1947. Na década de 1970 trabalhou no *Diário de Lisboa*, onde coordenou o suplemento cultural, e foi diretor-adjunto do jornal *Diário de Notícias*. A partir de 1976, passou a se dedicar exclusivamente à literatura, despertando a atenção da crítica com a publicação de *Levantado do chão*, de 1980, e, dois anos mais tarde, com *Memorial do convento*, romance que abriu caminho para sua definitiva consagração como escritor. Com mais de 30 livros publicados, entre romances, poemas, contos, peças teatrais e memórias, Saramago conquistou o Prêmio Camões, em 1995, e foi o primeiro escritor de língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 1998. Viveu, até seu falecimento em 18 de junho de 2010, na ilha de Lanzarote, no arquipélago das Canárias, para onde se auto-exilou após a censura de seu livro *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) pelo governo português. Pilar del Rio, sua mulher há mais de 20 anos, preside a Fundação José Saramago (www.josesaramago.org), que tem por objetivo, entre outras atividades, promover o estudo da obra do autor e estimular iniciativas em defesa da difusão da Literatura Portuguesa. (Adaptado do JORNAL RASCUNHO, 2009, p. 116)



José Saramago.
(Fonte:<http://www.clubedocamaleao.blogspot.com>).

CRONOLOGIA DA OBRA

ROMANCES

- Manual de pintura e caligrafia (1977)
- Levantado do Chão (1980)
- Memorial do Convento (1982)
- O ano da morte de Ricardo Reis (1984)
- A jangada de pedra (1986)
- História do Cerco de Lisboa (1989)
- O Evangelho segundo Jesus Cristo (1991)
- Ensaio sobre a cegueira (1995)
- Todos os nomes (1997)
- A caverna (2000)
- O homem duplicado (2002)
- Ensaio sobre a lucidez (2004)
- As intermitências da morte (2005)
- A viagem do elefante (2008)
- Caim (2009)

TIPOLOGIA DOS ROMANCES

Para o estabelecimento de uma tipologia dos romances de Saramago tomaremos por base a categoria da transgressão, que corresponde a uma atitude de violação tomada pelo escritor em relação à *História*, à *Religião* e à *Razão*. Teremos, portanto, três atitudes distintas que vão constituir os três grupos que estamos propondo: a transgressão histórica, a transgressão religiosa, a transgressão da razão. Em seguida definiremos cada uma delas e proporemos a tipologia.

Que é a transgressão histórica?

Trata-se de uma atitude de descrença do escritor em relação à História oficial. Nos romances que contêm essa atitude, o leitor facilmente perceberá que um novo conceito de História é proposto, ou talvez mais do que apenas um conceito, uma nova História de Portugal é proposta. Chama aqui atenção do aluno para a importância que essa questão adquire na obra de Saramago. A atitude de transgressão histórica é inovadora e profunda: o que Saramago faz é reconstituir a História de Portugal a partir da ficção. E agora? Como fica a verdade histórica ensinada pelas escolas? O que Saramago percebeu, seguindo a linha dos historiadores da Nova História, é que a História oficial deixa lacunas e vazios que só a ficção pode preencher. E ao entrar para preencher ou dizer o que faltou na verdade histórica oficial, Saramago faz em seus romances uma história dos portugueses e não da nação. Resgata as pessoas simples, o povo e não apenas os reis. Resgata a dimensão humana,

muitas vezes perdida no emaranhado de datas, reis e heróis. Concluímos aqui com uma pergunta bem pertinente de Tereza Cristina Cerdeira: Será, então, possível acreditar que a nova história portuguesa estaria surgindo do discurso literário de um autor consciente e estudioso da História? (DA SILVA, 1989, p. 28)

Que é a transgressão religiosa?

Consiste numa atitude de violação dos dogmas e verdades canonizadas pela Igreja Católica. Nos romances da transgressão religiosa o autor faz também uma intertextualidade com o Novo e o Velho Testamento. É uma atitude de negação da cultura judaico-cristã, a cuja essência de divinização o escritor opõe a humanização das divindades. Assim, por exemplo, Jesus, Maria e José têm atributos humanos. São seres que sentem, amam e têm vida sexual. Foi isso o bastante para provocar um escândalo de proporção nacional. O romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* foi retirado da lista de candidatos à premiação, em abril de 1992. A atitude de transgressão religiosa foi considerada ofensiva para o povo português, tão tradicionalmente apegado ao catolicismo.

Que é a transgressão da razão?

Os romances que pertencem a essa atitude de transgressão da razão podem também ser chamados de alegóricos ou metafóricos. São os romances que criticam a razão de ser do mundo contemporâneo colocando em evidência a sua ausência de razão. Para Saramago, o que nos cerca hoje é absurdo e irracional. E estamos todos cegos, vivendo o eclipse da razão. Em seus romances o autor se vale do binômio cegueira versus lucidez para mostrar o quanto estamos longe da última. Em *Grandes entrevistas do milênio*, uma sucinta resposta do autor – “o para quê? Para que tudo isso?” (SARAMAGO, 2008, p. 303) nos coloca frente ao cerne da questão. É só refletir.

Para estudar os romances da transgressão da razão cabe-nos também observar dentro das narrativas a presença de uma situação ou fato que foge à explicação racional. Em *A jangada de pedra*, por exemplo, é criado um ambiente mágico. Em cada romance, a transgressão da razão se reveste de uma nova roupagem. Cabe ao leitor desvendá-la.

Que é a transgressão linguística?

Característica principal dos romances de Saramago, consiste em um rompimento com a linguagem tradicional. Facilmente percebida pelo leitor, a transgressão linguística pode de início causar surpresa e/ou estranhamento. Para ser leitor de Saramago é necessário entrar em sintonia com a revolução da língua que ele produz. O autor não respeita a pontuação convencional, valendo-se continuamente da vírgula em longos trechos. Através desse

recurso ele incorpora a oralidade e transforma o texto em uma narrativa que flui, em muitos momentos, como uma música. Em outros a leitura é difícil por causa da presença de construções barrocas, com alteração da sintaxe, da semântica e do léxico. Usa arcaísmos, estruturas zeugmáticas e mistura os registros – o popular com o erudito, o oral com o formal. Por tudo isso, a transgressão linguística operada por Saramago abre a língua portuguesa para a pluralidade dos usos e constitui a grande contribuição do escritor. À transgressão linguística pertencem todos os romances de Saramago, a partir de *Memorial do Convento*.

TIPOLOGIA DOS ROMANCES

ROMANCES DA TRANSGRESSÃO HISTÓRICA

- Memorial do Convento (1982)
- O ano da morte de Ricardo Reis (1984)
- História do Cerco de Lisboa (1989)
- A viagem do elefante (2008)

ROMANCES DA TRANSGRESSÃO RELIGIOSA

- O evangelho segundo Jesus Cristo (1991)
- Caim (2009)

ROMANCES DA TRANSGRESSÃO DA RAZÃO

- A jangada de pedra (1986)
- Ensaio sobre a cegueira (1995)
- Todos os nomes (1997)
- A caverna (2000)
- O homem duplicado (2002)
- Ensaio sobre a lucidez (2004)
- As intermitências da morte (2008)

HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA: ANÁLISE

O NÃO SENDO SIM

Ana Valença

Em busca de uma desmistificação do discurso histórico oficial, José Saramago constrói o romance História do Cerco de Lisboa – (HCL) Em entrevistas a jornais e revistas, Saramago defende a tese de que a História é ficção. Na sua visão o relato histórico é ficcional porque seleciona fatos, momentos e personagens. A seleção tem por objetivo

dar ordem ao caos e tornar o passado coerente. Para Saramago, a História é recorte, escolha e sobretudo, visão de um historiador. A trama de HCL corporifica a visão de destronamento da verdade histórica instituída e da sua presumida linearidade. O personagem central do livro, Raimundo Silva, funcionário de uma moderna editora em Lisboa, é incumbido de fazer a revisão de um livro cujo título é o do romance sobre o qual estamos falando. Deliberada e conscientemente, decide o revisor modificar o texto, acrescentando um insolente NÃO a uma passagem histórica fundamental. Com este ato de insubordinação, o revisor afirma que os cruzados NÃO auxiliaram os portugueses em 1147 por ocasião do Cerco de Lisboa pelos cristãos contra os mouros. HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA se torna, então, o romance do NÃO. E esta negativa possui vários sentidos: é um NÃO de revolta contra a História oficial – esta leitura do mundo pela ótica do Poder. Contra também o trabalho do revisor – esquecido e abandonado. No plano existencial, é o NÃO de revolta contra a rotina dos dias, o marasmo, a mesmice, o anonimato daquele revisor de 50 anos, solitário, imbuído da cansativa missão de sempre rever textos, livros completos, compêndios, etc. A ele cabia respeitar o estabelecido, as regras gramaticais, os códigos linguísticos. A ele cabia preservar o escrito e respeitar como infalível as ideias do autor. Aquele NÃO é o emblema do desejo de participação, da sede de vida, da libertação das proibições editoriais. É um NÃO aos pés e às mãos atados; é o NÃO de quem vai, em seguida abrir-se para a criação. Não mais para rever textos, mas para ver, e ver com os olhos do quem cria e edifica seu próprio discurso.

Sobre este ato de rebeldia, desenvolve-se o romance. É claro que o erro do revisor será descoberto pela editora que, representando o poder, prepara a errata e não permite a publicação do ato de liberdade de Raimundo. Corrige-se a fraude e perdoa-se ao revisor a subversão. Mas para o personagem, aquele NÃO era um SIM. Ele decide criar seu texto, seu relato, sua nova versão daquele episódio nodal da história portuguesa. E a criação literária abraça o revisor. Produzem-se, assim, as duas dimensões de leitura: o do romance histórico que se vai estruturando para o leitor e a da história deste mesmo romance. Em outras palavras, temos um livro dentro de outro. O texto criativo do revisor ocupa grande espaço nesta estória, que não está organizada em um plano único. Por isso, o romance de Saramago exige do leitor uma tarefa aglutinada.

A leitura do livro não é fácil. Primeiro, porque a escrita de Saramago fere normas. Da ruptura com as convenções linguísticas sai um texto diferenciado do romance tradicional ou mesmo do chamado romance

moderno. Qualquer classificação se torna redutora: o texto de Saramago vai além de rótulos. Resta ao leitor fazer uma leitura de identificação dos diálogos, pois estes, na incorporação da oralidade, estão inseridos no fluxo narrativo com ausência de marcadores gráficos. Cabe também ao leitor ir distinguindo a interpenetração dos níveis temporais: a estória daquele revisor que acrescenta o não (tempo presente) é alternada com a história que ele, como autor, está reescrevendo (tempo passado).

Nesta circularidade dos planos, a Lisboa dos anos 80 é revezada com a Lisboa medieval, a de 1147, época da presença moura na Península Ibérica e das lutas lusas pela reconquista do território. Eis aí a complexidade do romance.

Ao leitor, o trabalho de procurar a mão de Raimundo Silva, fio condutor dos planos, e, com ele, fazer da leitura um ato de criação.

Vencidas estas dificuldades, o romance do Saramago nos premia com o prazer do texto. É puro deleite curtir a história do amor que nasce entre o revisor o Maria Sara (no presente) e o amor do soldado Mogueime por Ouroana (na sociedade medieval). Raimundo procura Ouroana no passado e encontra Maria Sara no presente, ali, no sou leito. O amor impulsiona o fazer literário e com ele se entrelaça. Juntos, o revisor e a amante, amam, lêem o texto, esquecidos dos medos e entregues à linguagem da emoção e à emoção da linguagem - à emoção do texto, da construção da narrativa do NÃO que se transforma em SIM, neste novo cerco: o da paixão. E esta é o contraponto da situação bélica em que cristãos e mouros se matam. Não como heróis mas como animais. É desmitificando este heroísmo que a HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA se inscreve como substituição poética para a falência do discurso histórico tradicional. Discurso falido enquanto entidade autônoma do historiador e visão positivista dos fatos.

O romance de Saramago é fundamental para quem aprecia História. Para quem aprecia Literatura. É fundamental para os que já sabem e também para os que ainda precisam aprender que História e Literatura não só se alimentam entre si, como nascem das palavras. E estas, como sabemos, se consagram na multiplicidade de sentidos.

AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE: Resenha

AMADA MORTE

Ana Valença

No dia seguinte ninguém morreu. Esta é a frase de abertura do romance *As Intermittências da morte*, de José Saramago, publicado pela

Companhia das Letras em 2005. Abre-se aí também o tema central do livro, já exposto no título. As intermitências significam a alternância entre ausência e presença da morte no mundo dos vivos. Quanto à presença, o fato é normal. O bom do livro é tratar da ausência da morte, que entra em greve em um determinado país, e dos problemas que daí decorrem. Como seria uma sociedade em que ninguém morresse? Traria o gozo feliz da vida eterna? Seria a garantia de felicidade? O que o romance nos faz ver é justamente o contrário. Primeiro, o caos: a ausência da morte provoca um abalo na estrutura que existe em função do desaparecimento definitivo das pessoas. O primeiro baque se dá na religião: sem morte não há ressurreição e, sem esta, não há Igreja. Que missão então exerceria a Igreja se nunca mais ninguém morresse? Diz-nos o texto: “As religiões, todas elas, por mais volta que lhe dermos, não têm outra justificativa para existir que não seja a morte, precisam dela como de pão para a boca”. (SARAMAGO, 2005, p. 36)

O outro abalo se dá na filosofia, que precisa tanto da morte como as religiões: se filosofamos é por saber que morremos, lembrando o texto o que Montaigne já tinha dito: filosofar é aprender a morrer.

Além dos abalos causados na religião e na filosofia, a greve da morte provoca uma celeuma nas agências funerárias, nas companhias de seguro e nos hospitais. Pior ainda ficaram os asilos: abarrotados. A situação descrita é kafkiana, mas induz o leitor a muitas reflexões.

Na segunda parte do romance, a morte retorna. Traz alívio e alegria para todos, mostrando que é indispensável para o bom andamento das civilizações. Mas volta de forma inusitada: ocorrerá sob aviso, através de uma carta. Em torno disso, desenvolve-se a segunda parte do romance. E um outro sub-tema que aparece: como reagem as pessoas sob aviso de morte iminente?

Por fim, um outro fato inusitado aparece no livro: a impotência da morte diante de certas pessoas. Na última sequência do romance, a morte, transfigurada em mulher, não consegue matar o personagem violoncelista; luta para entregar, sem conseguir, a maldita carta. Como mulher, a morte assim transformada, sucumbe à paixão pelo violoncelista, e desiste de matá-lo. É um belo final: de novo, a mensagem otimista de Saramago; é sua crença no amor que salva, resgatando as pessoas para a vida: “A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu”. (SARAMAGO, 2005, P. 207)

O romance fechou com a frase do início, mas agora, sob outra perspectiva. A mesma mensagem otimista aparece em outros romances do autor como Memorial do Convento e História do Cerco de Lisboa. Um bom livro. Uma leitura às vezes difícil, outras vezes prazerosa, encaminhando várias possibilidades de reflexão sobre a morte e suas intermitências.

RESUMO



Em sua primeira parte nossa aula fechou o estudo do processo de transformação do romance português. Vimos o romance polifônico – *Bolor* – e o pós-moderno – *O triunfo da morte*. Na segunda parte estudamos José Saramago, apresentando dados biográficos e cronologia da obra. Para estudar o romance, propusemos uma tipologia com base na atitude de transgressão, adotada pelo escritor. Definimos a transgressão histórica, a transgressão religiosa, a da razão e a linguística. Nos itens seguintes apresentamos um ensaio curto sobre *História do Cerco de Lisboa* e uma resenha sobre *As Intermittências da morte*, trabalhos de nossa autoria.

CONCLUSÃO

O romance português que se desenvolve a partir de Gaibéus (1940) apresenta um desenvolvimento cuja essência é a complexidade na maneira de contar a estória. *Bolor* e *O Triunfo da morte* se completam como romances representativos das novas experiências. O estudante de literatura não pode desconhecer as novas formas romanescas que vão surgindo e transformando o gênero.

Dentro desse processo, Saramago cria uma vertente própria. Cria o romance da transgressão, operada principalmente na linguagem mas aqui estudada em três aspectos: a transgressão histórica, a religiosa e a da razão. Com Saramago, a literatura portuguesa se espalhou pelo mundo. O romance deixa de ser, portanto, apenas português para se tornar parte integrante da literatura universal.

ATIVIDADES



1. O aluno deve remeter-se a sites sobre o autor e ler pequenos resumos sobre a estória de cada romance.
2. O aluno deve assistir ao filme *Ensaio sobre a cegueira*, do cineasta Fernando Meirelles, ler os depoimentos de Saramago sobre o livro homônimo e produzir um texto respondendo à seguinte questão: no mundo atual, por que estamos todos cegos?

COMENTÁRIO SOBRE AS ATIVIDADES

É importante para o aluno conhecer sobre o que tratam os romances.

Sugerimos os seguintes sites:

<http://www.portugal-linha.pt/literatura/saramago/cronologia.html>

http://www.caleida.pt/saramago/obras_publicadas.html

A leitura completa do romance *Caim* deverá ser feita observando-se a atitude de transgressão realizada pelo autor.

AUTOAVALIAÇÃO

Entendi bem o processo de transformação do romance português? Sou capaz de reconhecer o romance polifônico? E o pós-moderno? Compreendi o conceito de transgressão? Estou capacitado para ler um romance de Saramago?



REFERÊNCIAS

ABELAIRA, Augusto. **Bolor**. Lisboa: Bertrand, 1978.

_____. **O triunfo da morte**. Lisboa: Sá da Costa, 1981.

BRAGA, Miriam Rodrigues. **A concepção de língua de Saramago**. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

DA SILVA, Tereza Cristina Cerdeira. **José Saramago, entre a história e a ficção**. Uma saga de portugueses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

IANELLI, Mariana. A humanidade segundo Saramago. In: **Jornal Ras-cunho**, no 116, dez. 2009, p. 23.

LOPES, João Marques. **Saramago – Biografia**. São Paulo: Leya, 2020.

Oliveira, Luiz Eduardo; DOS SANTOS, Josalba Fabiana (org.). **Literatura & Ensino**. Maceió: EDUFAL, 2008.

PINTO, Manoel da Costa (org.). **Grandes entrevistas do milênio**. São Paulo: Globo, 2008.

SARAMAGO, José. **História do Cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.