

FRANCYANE CANESCHE DE FREITAS

**PARA ALÉM DA NÉVOA QUE NOS COBRE OS OLHOS:
UM ESTUDO SOBRE O PODER E O ESPETÁCULO EM *ENSAIO SOBRE A
LUCIDEZ*, DE JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2018

Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa

T

F862p
2018

Freitas, Franciane Canesche de, 1992-

Para além da névoa que nos cobre os olhos : um estudo sobre o poder e o espetáculo em *Ensaio sobre a Lucidez*, de José Saramago / Franciane Canesche de Freitas. – Viçosa, MG, 2018. vii, 105f. ; 29 cm.

Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.101-105.

1. Literatura portuguesa. 2. Saramago, José, 1922-2010.
3. Poder. 4. Alienação. I. Universidade Federal de Viçosa.
Departamento de Letras. Programa de Pós-Grduação em Letras.
II. Título.

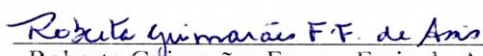
CDD 22 ed. 869.3

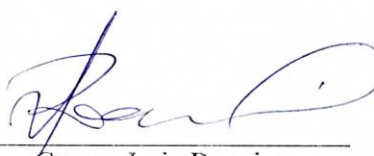
FRANCYANE CANESCHE DE FREITAS

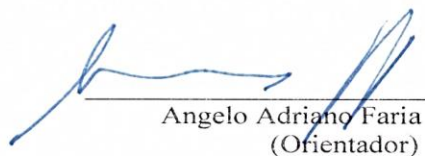
**PARA ALÉM DA NÉVOA QUE NOS COBRE OS OLHOS:
UM ESTUDO SOBRE O PODER E O ESPETÁCULO EM *ENSAIO SOBRE A
LUCIDEZ*, DE JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 12 de março de 2018.


Roberta Guimarães Franco Faria de Assis


Gerson Luiz Roani


Angelo Adriano Faria de Assis
(Orientador)

*Aos meus pais, que não só me ensinaram que
sonhar é o primeiro passo para o sucesso, mas
também se dispuseram a sonhar comigo.*

AGRADECIMENTOS

Escrever este agradecimento foi o momento mais esperado desta dissertação, porque nele posso expressar todo sentimento de alegria que senti nestes dois anos de luta diária. O tão sonhado Mestrado chega ao fim, e de nada valeriam minhas mãos calejadas de escrita se por trás delas não houvessem as das pessoas que aqui recebem o meu muito obrigada, por me ajudarem a caminhar e perseverar.

Agradeço à minha família, pelo apoio durante esses dois anos, por entenderem minhas ausências e pelas palavras dedicadas a me ajudar, fazendo os meus dias mais calmos, apesar de todas as dificuldades cotidianas. Especialmente, agradeço ao meu pai e à minha mãe por me incentivarem a sonhar, por cada minuto dispensado em prol do meu bem-estar, por cada abraço de consolo e por acreditarem em mim quando nem eu mesma conseguia fazê-lo. Vocês me ajudaram a chegar ao fim, este trabalho também é de vocês! Nele está cada gota de suor derramado para que a filha de vocês alcançasse um sonho, e por isso serei eternamente grata.

Ao meu irmão, meu muito obrigada pelo tempo dedicado às idas e vindas Viçosa-Ervália, pelas palavras de apoio e pela paciência diária.

Agradeço ao meu amado Henrique, pela compreensão, apoio e motivação para prosseguir. Obrigada por entender meus sonhos, escutar minhas angústias e dividir comigo os pesos da vida, deixando tudo mais leve. Obrigada por me mostrar que o lado bom da vida está fora do currículo *lattes*. Agradeço também, aos meus sogros, Neide e Wilton, que sempre se preocuparam e torceram por mim.

À minha amiga Bianca, pelo companheirismo, por dividir os problemas e as alegrias durante esses dois anos, por cooperar na escrita deste trabalho com suas leituras e revisões, enfim, por ser uma amiga de verdade!

À minha amiga Gabriela, pelo apoio psicológico, pelas horas de desabafo, pelas palavras de apoio e pelos inúmeros momentos agradáveis.

Ao meu orientador, Angelo Assis, pela orientação e confiança e, principalmente, por acreditar no meu trabalho mesmo diante das adversidades que enfrentei ao longo destes dois anos.

À professora Roberta Franco e ao professor Gerson Roani, por se dedicarem a ler cuidadosamente meu trabalho e pelas valiosas contribuições no seminário de qualificação para que este trabalho se tornasse possível.

Aos professores que me deram a base para que este trabalho fosse desenvolvido. Em especial ao professor Juan Pablo Chiappara, que abriu meus olhos para a pesquisa,

levando-me a sonhar este sonho. Obrigada por ser tão metódico! À professora Thayane, que, com seu jeito leve de ser, soube me aconselhar nas horas difíceis. À Nara, Mariana e Aureliana, que sempre acreditaram em mim.

À secretária da pós-graduação, Adriana Gonçalves, que, com sua paciência e carinho, me ajudou com as responsabilidades do curso. Cada aluno que conclui o mestrado em Letras deve muito a você! Você tem uma luz única!

À CAPES, pelo apoio financeiro.

À Universidade Federal de Viçosa, por me receber novamente e ser parte da minha história, proporcionando-me momentos inesquecíveis.

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I.....	6
A LITERATURA COMPROMETIDA DE JOSÉ SARAMAGO: UMA CONSCIÊNCIA POLÍTICA PARA O MUNDO CONTEMPORÂNEO	6
1.1 Literatura, Sociedade e Política em choque: as visões sobre o literário.....	6
1.2 A literatura portuguesa na pós-modernidade: um texto politicamente crítico	21
1.3 A escrita saramaguiana: trilhando o caminho do questionamento	30
CAPÍTULO II	43
OS BASTIDORES DA POLÍTICA DEMOCRÁTICA.....	43
2.1 O discurso do poder e o poder dos discursos: “onde, afinal, está o perigo?”.....	43
2.2 O poder, o controle e a violência: “a ordem de um homem é a desordem de outro”	50
2.3 “A democracia é uma comédia”: o teatro democrático	57
CAPÍTULO III.....	64
<i>ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ: A LINHA TÊNUE SOBRE A QUAL CAMINHA A HUMANIDADE</i>	64
3.1 A questão política: de massa cega a uma nação lúcida	64
3.2 Um cegar que nos leva a ver e a ouvir melhor: a questão dos discursos.....	74
3.3 A criação dos espetáculos e o uso da violência	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101

RESUMO

FREITAS, Franciane Canesche de, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2018. **Para além da névoa que nos cobre os olhos: um estudo sobre o poder e o espetáculo em *Ensaio sobre a Lucidez*, de José Saramago.** Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis.

A presente dissertação objetiva analisar a obra *Ensaio sobre a Lucidez*, de José Saramago, através da análise do poder e do espetáculo como elementos desencadeadores de ações no romance, buscando entender como a mecânica do poder construída no texto, que se expande por toda a sociedade, se concretiza no sistema democrático saramaguiano. Observa-se que as “verdades” ali produzidas visam manter o funcionamento social e, conseqüentemente, criam um espetáculo em torno da cidade sitiada, tanto para os que estão fora quanto para aqueles que, como os que viviam na caverna de Platão, estão crendo nas sombras ao invés de vislumbrar a luz, ou seja, a realidade. Para tanto, além de buscar um arcabouço teórico sobre o escritor José Saramago, analisando-o a partir do panorama pós-modernista e da sua relação com as esferas social e política, procuramos esmiuçar os aspectos pertinentes ao poder do discurso alienante, ao controle e à violência. E, a partir de tal explanação, pretendemos evidenciar como a democracia saramaguiana sob o viés da simulação, que esconde um lado autoritário em suas atitudes, o qual se inicia na domesticação humana, expandindo-se até a violência explícita e o total descaso com os eleitores.

ABSTRACT

FREITAS, Franciane Canesche de, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2018. **Beyond the haze that covers our eyes: a study of power and spectacle in José Saramago's *Ensaio sobre a Lucidez***. Advisor: Angelo Adriano Faria de Assis.

The present dissertation aims to analyze the play *Ensaio sobre a Lucidez* from José Saramago, through the analysis of power and spectacle as triggering elements of actions in the novel, seeking to understand how the mechanic of power built in the text that expands through the entire society materializes in the democratic Saramagian system. It is observed that the “truths” produced there aim to maintain the social functioning and consequently creating a spectacle around the besieged city both for those who are outside as well as for those who lived in Plato’s cave are believing in the shadows instead of glimpsing the light, that is the reality. Therefore, besides seeking a theoretical framework about José Saramago, analyzing it from the post-modernist panorama and his relation with the social and political spheres, we set out the pertinent aspects of the power of alienating discourse, the control and violence. And, from such explanation, we intend to highlight how the Saramagian democracy under the simulation bias hides an authoritarian side in its attitudes that initiates in the human domestication, expanding until the explicit violence and the total neglect with the voters.

INTRODUÇÃO

Segundo Sartre¹, quando uma pessoa se propõe a falar, ela também se propõe a desvendar e, a cada palavra, se engaja mais no objetivo de mudar o mundo. Para o autor, um escritor comprometido sabe que não há como representar uma sociedade de maneira imparcial, porque suas palavras são ações já voltadas para alguma modificação. É nestes termos que podemos entender a produção literária do escritor português José Saramago, que fez de sua vida um longo processo de aquisição de consciência política e de desenvolvimento da capacidade ideológica, transferindo não apenas para o seu texto, como também para seu leitor, a necessidade de considerar uma nova atitude humana frente ao mundo.

A arma do escritor é a sua palavra, pois “quando fala, ele atira”². Saramago, por sua vez, faz do seu alvo o humano, e, atirando nele, deixando-o vulnerável de tal modo que já não pode ignorar sua existência e que necessita assumir uma posição ativa diante de si e do mundo. Este papel participativo-interventivo que o escritor português, ganhador do prêmio Nobel, reivindica de seu público leitor aponta para uma atitude própria de Saramago como homem político, o qual sempre foi lúcido com relação aos acontecimentos, posicionando-se diante deles. José Saramago, como disse João Marques Lopes, “mostrava uma intervenção cívica audaz em prol da transformação política, social e econômica de um país ainda cerceado pelo fascismo, e, na medida do possível, em conformidade com o ideário comunista que lhe dava base”³.

Como cronista, entre os anos de 1968 e 1972, Saramago lançou-se sobre vários temas, aproveitando da liberdade imaginativa, especialmente do recurso da parábola, ao trabalhar o contexto histórico português e internacional, para que suas críticas passassem despercebidas aos censores. No momento em que as escrevia, ele estava filiado ao PCP (Partido Comunista Português) e militava contra as arbitrariedades da ditadura, escrevendo muito sobre o silêncio. Naquele período, teve diversos textos censurados.

Colaborou regularmente como editorialista no *Diário de Lisboa*, entre o início de 1972 e o fim de 1973. Além disso, atuou seguindo a linha de oposição do jornal contra o governo marcelista (já em decadência), lutando contra a censura e a restrição das liberdades democráticas, destacando sempre os matizes da política portuguesa e

¹ SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

² *Ibidem*, p. 21.

³ LOPES, João Marques. *Saramago: Biografia*. São Paulo: Leya, 2010, p. 65.

também da internacional. Nestes editoriais, Saramago deu relevo ao tratamento diferenciado do governo português para com os jornais e, no mesmo âmbito, para com o reconhecimento contraditório da oposição, já que negava a ela o direito de constituir associações políticas das mais diversas. Nas questões internacionais, escreveu sobre o Chile de Allende, condenando as maquinações da interferência do governo norte-americano no país e em toda a América Latina.

Como romancista, deu voz aos silenciados pela História através da metaficção historiográfica⁴, gênero tipicamente pós-moderno, e trouxe à superfície, nas suas alegorias do humano, aquilo que os olhos não alcançam ou são impedidos de alcançar. Esta dissertação volta-se, pois, para este segundo grupo⁵, no qual deparamo-nos com uma alteração significativa nas características da ficção do autor, percebendo um abandono da sua tão conhecida “portugalidade” em busca da essência do ser humano para conseguir definir quem somos nós. Esse abandono, no entanto, não caracteriza as obras anteriores como não universais nem as posteriores como anti-históricas, ambas trabalham com a ideia de representação de situações que podem ser abordadas em diversos contextos.

Conforme afirma Sartre⁶, essa verdade só pode ser revelada no amor, no ódio, na cólera, no medo, na alegria, na indignação, na admiração, na esperança e no desespero. E é neste turbilhão de sentimentos que os personagens não nomeados do segundo ciclo de romances saramaguianos mostrarão ao leitor o que é ser humano, em suas piores e melhores definições. Assim, além deste abandono da nomeação, encontramos um texto que não remete a uma localização espaciotemporal precisa, permitindo pensar além do imediato, ou seja, pensar em projeção não apenas para o futuro, mas também para o passado: uma espécie de história construída por elisão. Nestas obras, Saramago também ensaia a fábula, sendo esta entendida como objeto de intuítos moralizantes, e trabalha seus personagens de modo a ressaltar neles um caráter universal, tornando-os representativos do homem e das ações que qualquer um poderia realizar.

⁴ Segundo Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica é um dos recursos de produção textual que pressupõe uma revisão crítica de fatos do passado, problematizando as possibilidades dentro de um evento histórico.

⁵ Em seu livro *José Saramago*, Ana Paula Arnaut (2008) designa algumas divisões para as obras do autor. Segundo ela, há um segundo ciclo de produção romanesca, que se inicia em 1995 com *Ensaio sobre a Cegueira*, e fala sobre “desconfianças, ódios, relações inter-pessoais e políticas” (p. 40) que tais obras “apontam para uma vertente crítica de maior abrangência histórico-social” (p. 40). Além disso, a autora afirma, valendo-se da metáfora da estátua e da pedra do escritor português, que “para saber ‘o que é isto de ser-se um ser humano’ há, de facto, que passar para o interior da estátua, da pedra, e, para tal, há que abandonar um tipo de registro demasiado vincado por aquilo que Christopher Rollason designou por ‘portugalidade intensa’” (p. 42) e que, por sua vez, marcava os romances de primeiro ciclo.

⁶ SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

O interesse desta dissertação concentra-se em uma das obras deste segundo ciclo, o romance intitulado *Ensaio sobre a Lucidez*⁷, publicado em 2004, onde encontramos um verdadeiro “ensaio sobre o desperdício da humanidade”⁸. Neste livro Saramago recupera alguns personagens de *Ensaio sobre a Cegueira*⁹, dando-lhes continuidade na esfera literária a fim de denunciar a irracionalidade humana no teatro da democracia. Trabalhando com a imagem de um sistema de governo que é posto sob um pedestal e visto como inquestionável, o autor coloca em xeque a suposta perfeição da democracia, levando-nos a pensar o porquê de todos a verem como imaculada. Segundo Aguilera, em crônica para o prefácio da obra *As palavras de Saramago*, o escritor português

[c]ensurou o fracasso da razão como moduladora do nosso comportamento individual e coletivo, denunciou o esvaziamento cerimonial da democracia — cujo paradigma contemporâneo ele questionava — e a hegemonia global do poder econômico por exigência de um mercado regido por códigos autoritários e amorais, num mundo que, crescentemente, se faz desumano¹⁰.

Em meio a este tom denunciador encontramos, neste romance, um cenário repressivo no qual o poder executivo vê a atitude generalizada do voto em branco pelos habitantes da capital como atrocidade maior que cometer assassinatos, invertendo a lógica e condenando aqueles que agem dentro da lei. Nesse ambiente construído a partir de um discurso que se crê como verdade absoluta podemos notar claramente o desespero por parte do governo em manter intacta a sua aparência, ainda que sob duras penas para os eleitores. Assim, a força dos indivíduos, que refletem no voto em branco a ausência de representação no poder, é colocada contra a força das instituições hegemônicas, o que nos permite visualizar uma crítica à manipulação midiática, fomentada pela associação da mídia com um governo que controla a população, baseando-se na mentira e na forja de provas para encontrar uma solução que satisfaça o desejo de poder dos grandes.

Desta forma, a obra *Ensaio sobre a Lucidez* apresenta-se como um lugar de reflexão sobre um aspecto bastante atual para as sociedades ocidentais: a relação entre o

⁷ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁸ Ana Paula Arnaut, *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008, p.46.

⁹ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹⁰ AGUILERA, Fernando Gómez. *Crônica do escritor na rua*. Disponível em: <<http://desaramago.blogspot.com.br/2016/02/cronica-do-escritor-na-rua-prefacio-de.html>>. Acesso em 11 de jan. de 2017.

indivíduo e o modelo democrático. Diante dos discursos hegemônicos de uma democracia perfeita, Saramago se vale de um insólito episódio de revolução, pautada no silêncio, como arma para desestabilizar o sistema, levando-nos a pensar criticamente a sobreposição de discursos no âmbito do modelo democrático, que deixa em segredo muito do que é dito e feito pelos governantes. Apesar da crítica, percebemos que o intuito da obra não é dar uma solução para os problemas do sistema democrático, mas a nos fazer perceber que há algo de errado com ele, mostrando-nos até que ponto os governantes são capazes de chegar para manter a população no caminho que consideram ideal e o quão distantes estas atitudes estão do que se entende por democrático.

Destarte, a fim de conseguir mostrar como o poder, que é uma mecânica em forma de rede que se expande por toda a sociedade, concretiza-se no sistema democrático saramaguiano, produzindo verdades a fim de manter o seu funcionamento e, conseqüentemente, criando um espetáculo em torno da capital do país, dividimos esta dissertação em três capítulos principais, seguindo uma metodologia baseada na análise crítica e interpretativa do texto literário a partir de pesquisa bibliográfica em textos de diversas áreas do conhecimento, com ênfase, principalmente, na filosofia, sociologia e história.

Para tanto, o primeiro capítulo apresentará as relações entre o texto literário e os campos da política e sociedade, uma vez que estas esferas, colocadas lado a lado, influenciam diretamente a leitura do texto saramaguiano, principalmente na obra *corpus* desta dissertação. Ainda nesse âmbito, o capítulo direciona-se para o pós-modernismo¹¹, estética a partir da qual empregamos a leitura de *Ensaio sobre a Lucidez*. Isto posto, analisaremos mais amplamente a literatura portuguesa deste período, convergindo nosso pensamento para a formação de um texto politicamente crítico encontrado nas produções de José Saramago, as quais finalizam o primeiro capítulo na tentativa de destacar o comprometimento do autor para com questões contemporâneas. Além disso, salientaremos a necessidade de comprometimento por parte de seu leitor, que deve saber desmascarar o texto e seus personagens.

No segundo capítulo, construiremos a base teórica para este desmascaramento, evocando as questões do discurso. Levantaremos, para tanto, aspectos sobre o poder do discurso na manutenção de uma ordem a partir da manipulação do mesmo, que cria

¹¹ "[...] o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia - seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia" (HUTCHEON, 1991, p. 19). Para a autora, ele é uma atividade cultural, mas inevitavelmente política e que se vale de formas paradoxais para reavaliar criticamente o passado da sociedade.

certos procedimentos que regulam a produção enunciativa e, logicamente, concebem um regime de “verdades” para determinada sociedade. O segundo capítulo apresentará, ainda, uma relação entre o poder, o controle e a violência, na tentativa de mostrar que, aliadas ao discurso, essas três instâncias permitem a dominação, uma vez que esta aliança mantém a população sob um estado de medo, embora esteja, ao mesmo tempo, conformada com a sua situação por não ter acesso à sua realidade e/ou por não ser capaz de pensar nela. Para tanto, trabalharemos com o poder disciplinar de Foucault como base para o desenvolvimento do texto, visto que isso não apenas aparece em *Ensaio sobre a Lucidez*, como também em *Ensaio sobre a Cegueira*, romance extremamente ligado ao *corpus* desta dissertação. Para finalizar esta parte, apresentaremos como a aliança supracitada permite, além da dominação, a criação de um espetáculo em torno da democracia, tornando-a quase uma peça teatral, na qual o povo só assiste enquanto outros tomam as decisões e as representam diante deles. Tendo isso em vista, as ideias de Bobbio sobre o segredo na democracia constituirão a espinha dorsal deste subcapítulo, aliadas à teoria do espetáculo de Guy Debord.

O terceiro capítulo, por sua vez, é uma tentativa de aproximar os termos e teorias apresentados no capítulo anterior com o romance *Ensaio sobre a Lucidez*, *corpus* desta pesquisa, e se dedicará a analisar como, sob o viés da ironia e do sarcasmo, Saramago nos apresenta uma democracia completamente falida em termos de representação e um povo lúcido que busca melhorias. Para tanto, nos debruçaremos sobre o texto literário na tentativa de esmiuçá-lo para o leitor, apresentando como visualizamos as atitudes dos políticos e do eleitorado dentro do contexto democrático da obra, bem como o modo através do qual a mídia consegue mediar essas instâncias.

Dessa forma, esta dissertação busca ampliar os estudos de uma importante obra da Literatura Portuguesa Contemporânea, *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), de José Saramago, incorporando em um mesmo trabalho diversos ramos importantes de estudo, como a Política, a Sociologia, a História, a Filosofia e a Literatura, de modo que se complementem e forneçam uma interpretação diferenciada da obra em questão.

CAPÍTULO I

A LITERATURA COMPROMETIDA DE JOSÉ SARAMAGO: UMA CONSCIÊNCIA POLÍTICA PARA O MUNDO CONTEMPORÂNEO

1.1 Literatura, Sociedade e Política em choque: as visões sobre o literário

Desde seu início, a Teoria Literária busca entender como a literatura e a sua função tem transitado nos âmbitos social e político, não só em termos de produção, mas também de análise. O enfrentamento das diversas relações existentes entre estas esferas é, portanto, um campo fértil de estudo e tem gerado muitas pesquisas na tentativa de repensar o senso comum sobre os termos envolvidos: literatura, política e sociedade. Neste primeiro momento, buscamos entender principalmente a relação entre eles e como ela afeta a visão sobre o literário e seu papel social.

Se partirmos do princípio de que, segundo Bobbio et al. (1998), política¹² é um termo que se origina apoiado em uma visão de cidade, considerando seu caráter público e social, perceberemos que os campos supracitados não apenas se encontram em constante relação, como também se apresentam indissociáveis. Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura*, parece acreditar que esta relação é muito óbvia, não havendo possibilidade de imaginar uma teoria “pura”, desnudada de ideologias. Para ele, literatura e política caminham juntas há tempos e, por política, devemos entender “a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica”¹³.

Antonio Candido, por sua vez, quando se dispõe a falar-nos sobre literatura e sociedade, não abandona a relação entre os três campos, destacando na sua enumeração das modalidades mais comuns de estudos de tipo sociológico em literatura aquela que investiga a função política das obras e dos autores, e ressaltando que “[...] a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do

¹² “Derivado do adjetivo originado de pólis (politikós), que significa tudo o que se refere à cidade e, conseqüentemente, o que é urbano, civil, público, e até mesmo sociável e social, o termo Política se expandiu graças à influência da grande obra de Aristóteles, intitulada Política, que deve ser considerada como o primeiro tratado sobre a natureza, funções e divisão do Estado, e sobre as várias formas de Governo, com a significação mais comum de arte ou ciência do Governo, isto é, de reflexão, não importa se com intenções meramente descritivas ou também normativas, dois aspectos dificilmente discrimináveis, sobre as coisas da cidade” (BOBBIO et al., 1998, p. 954).

¹³ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 294.

entrelaçamento de vários fatores sociais”¹⁴. Para o estudioso, o fato literário tem várias dimensões evidentes e não se trata de negá-las ou afirmá-las, mas de “averiguar, do ângulo específico da crítica, se ela é decisiva ou apenas aproveitável para entender as obras particulares”¹⁵. Desta forma, apreendemos que buscar compreender uma obra, como propomos nesta pesquisa, a partir de seu caráter social e político não significa limitar-nos a tais parâmetros; pelo contrário, partimos deles como artifícios para expandir as visões sobre o texto, sendo esta uma das façanhas que nos mostra o quão engenhoso é o campo do literário.

A literatura, assim como toda arte, se vale de uma estrutura simbólica para construir sua representação e, a partir dela, poder expressar suas mais variadas propostas comunicativas. Nestas, o texto literário se permite dizer o indizível, ser alternativo, e, assim, questionar e pensar a realidade, trilhando caminhos que fogem a uma verdade instituída. Para pensar as obras literárias desta forma é preciso considerar toda essa estrutura simbólica, que inclui desde aspectos linguísticos até os estilísticos e, por este motivo, resolvemos observá-las neste primeiro capítulo a partir das correntes literárias de análise do texto que englobam ambos, e que ainda nos permitem entender os pensamentos de cada época.

Em *Teoria da Literatura*, Terry Eagleton traçou um panorama dos estudos sobre a teoria literária, levando em conta a proximidade com os campos social e político, até mesmo em correntes que buscavam afastar suas análises destes, indicando para seus leitores o quão instável é a caracterização de algo como literário. Sua dissertação inicia-se com os formalistas russos, que entendem a literatura como aquela que “emprega a linguagem de forma peculiar”¹⁶. Desta maneira, no formalismo, ainda que seu objetivo primordial fosse fugir aos aspectos exteriores ao texto, a literatura desfruta, nesta nossa seleção, de seu primeiro ponto de contato com o âmbito político, uma vez que, por causar estranhamento a partir de sua peculiaridade linguística, permite ao leitor superar o automatismo da linguagem cotidiana, saindo de uma zona de conforto para renovar sua consciência sobre o habitual. Essa singularização do uso literário, denominada pelos formalistas de *literariedade*, é demarcada também por Antoine Compagnon, que ressalta que, na definição formalista de literatura:

¹⁴ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 21.

¹⁵ Ibidem, p. 22.

¹⁶ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 3.

[q]ualquer signo, qualquer linguagem é fatalmente transparência e obstáculo. O uso cotidiano da linguagem procura fazer-se esquecer tão logo se faz compreender (é transitivo, imperceptível), enquanto a linguagem literária cultura sua própria opacidade (é intransitiva, perceptível). Numerosas são as maneiras de apreender essa polaridade. A linguagem cotidiana é mais denotativa, a linguagem literária é mais conotativa (ambígua, expressiva, perlocutória, autorreferencial): “Significam mais do que dizem”, observava Montaigne, referindo-se às palavras poéticas. A linguagem cotidiana é mais espontânea, a linguagem literária é mais sistemática (organizada, coerente, densa, complexa). O uso cotidiano da linguagem é referencial e pragmático, o uso literário da língua é imaginário e estético. A literatura explora, sem fim prático, o material linguístico¹⁷.

Essa renovação da consciência a partir da desfamiliarização torna mais perceptível o que não parecia manifesto e, conseqüentemente, torna o leitor mais autoconsciente. Eagleton aclara essa nova posição do leitor diante do mundo a partir de uma analogia com o ato de respirar:

Estamos quase sempre respirando sem ter consciência disso; como a linguagem, o ar é, por excelência, o ambiente em que vivemos. Mas se de súbito ele se tornar mais denso, ou poluído, somos forçados a renovar o cuidado com que respiramos, e o resultado disso pode ser a intensificação da experiência de nossa vida material¹⁸.

Aumentar a densidade do ar de seus leitores é exatamente o que faz José Saramago em seus romances, ao lançar mão não apenas de uma nova forma de lidar com o linguístico, seja em relação à pontuação ou às estruturas, mas também de um “novo modelo ideológico para a literatura”¹⁹ que, ao trazer à tona aquilo que diz respeito ao social e político de sua época, exige uma nova atitude humana frente ao mundo, cobrando de seus leitores um novo entendimento sobre a ordem das coisas, bem como uma posição ativa acerca do seu tempo. Em *Ensaio sobre a Lucidez* isso se torna bastante evidente, já que o escritor português, ao valer-se de um mundo universalizado – com personagens sem nomes próprios, uma cidade não denominada e um tempo não especificado – poderia elucidar qualquer mundo real, exige uma maior participação do seu leitor, que deve completar as lacunas existentes.

¹⁷ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 39.

¹⁸ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 6.

¹⁹ NETO, Pedro Fernandes de Oliveira. Ensaio sobre a Lucidez, de José Saramago: por uma ideologia do questionamento. In: *Revista Crioula*, n. 11, mai. 2012.

Teresa Cristina Cerdeira corrobora esse pensamento apontando a literatura como solo fértil para o contato com as outras ciências, dentre elas a política, e nos leva a refletir sobre a possível construção, a partir destes embates de pensamento, de um caráter empenhado do leitor para com seu ambiente:

[...] Tenderíamos a salientar que fazer literatura, ou filosofia ou arte em geral é possivelmente a forma mais segura de criar o solo fértil do pensamento para que, então, as obras da ciência e da técnica, para que a política e a economia, enfim, para que as produções humanas visivelmente utilitárias possam inscrever em modelos éticos, de modo a agirem em nome do bem comum²⁰.

Para exemplificar, podemos citar *O conto da ilha desconhecida*²¹, no qual José Saramago, em seu papel de intelectual, nos termos de Edward Said²², nos apresenta essa literatura que busca a conscientização. Nesse texto de caráter fabular, o escritor cria um embate com o *status quo*, remexendo as calmas águas de um estado consolidado ao dispor um insólito pedido às portas do rei. O homem que desejava um barco para ir em busca da ilha desconhecida desestrutura não apenas o sistema de solicitações nas entradas do castelo do rei ao exigir que ele comparecesse pessoalmente à Porta das Petições, mas também perturba, de forma positiva, o pensamento dos que presenciaram a cena, levando-os a revisar seus pilares de vida. Essa mudança de pensamento que Saramago propõe não apenas para seus personagens, mas que também estende aos seus leitores, aparece nitidamente na decisão da mulher da limpeza de abandonar o castelo, sua segurança e estabilidade em busca da ilha desconhecida, do completamente novo, que está representada nos dois fragmentos que seguem:

A aldabra de bronze tornou a chamar a mulher da limpeza, mas a mulher da limpeza não está, deu a volta e saiu com o balde e a vassoura por outra porta, a das decisões, que é raro ser usada, mas quando o é, é. Agora sim, agora pode-se compreender o porquê da cara de caso com que a mulher da limpeza havia estado a olhar, foi esse o preciso momento em que ela resolveu ir atrás do homem quando ele se dirigisse ao porto a tomar conta do barco. Pensou ela que já bastava de uma vida a limpar e a lavar palácios, que tinha chegado a hora de mudar de ofício, que lavar e limpar barcos é que era

²⁰ CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago ou do romance contra a ideologia*. II Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes - CEFET CAMPOS. 2004, n.p.

²¹ SARAMAGO, José. *O conto da Ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

²² Segundo Edward Said, o papel simbólico do escritor é o de intelectual, “assumindo cada vez mais atributos oposicionistas em atividades como a de dizer a verdade diante do poder, ser testemunha de perseguição e sofrimento, além daquele de dar voz à oposição em disputas contra a autoridade”. SAID, Edward. O papel público de escritores e intelectuais. In: *Cultura e Política*. Trad. Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 29.

a sua vocação verdadeira, no mar, ao menos, a água nunca lhe faltaria²³.

[...] Quem és tu, perguntou o homem, Não te lembras de mim, Não tenho ideia, Sou a mulher da limpeza, Qual limpeza, A do palácio do rei, A que abria a porta das petições, Não havia outra, E por que não estás tu no palácio do rei a limpar e a abrir portas, Porque as portas que eu realmente queria já foram abertas e porque de hoje em diante só limparei barcos, Então está decidida a ir comigo procurar a ilha desconhecida, Saí do palácio pela porta das decisões, Sendo assim, vai para a caravela, vê como está aquilo [...]²⁴.

A partir dessas considerações, cabe destacar que a relação entre texto e leitor, que claramente incorpora os outros dois campos, sobre os quais desenvolvemos este subcapítulo, é uma via de mão dupla, já que não só o texto é capaz de levar o leitor a agir conscientemente sobre o meio, como este, acompanhado de sua estrutura de valores, atravessa aquele para se encontrar com a produção literária. Segundo Candido, tanto a literatura quando a sociologia buscaram falar sobre esse movimento e, para ele,

[...] ambas as tendências tiveram a virtude de mostrar que a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte²⁵.

Eagleton, por sua vez, também destaca essa dinâmica, caracterizando o deslocamento em direção ao texto como um ato de “reescritura”, já que, para ele, cada época encontra nos seus textos, e nos que a antecederam, elementos a serem valorizados ou desvalorizados, reescrevendo-os no ato de ler, ainda que não se tenha consciência disto.

Já o processo inverso, que vai do texto ao leitor, nos faz destacar, neste momento, a noção de ideologia, visto que, segundo o panorama do filósofo e crítico britânico, a literatura, durante certo tempo, consistiu em algo muito maior do que encerrar certos valores sociais: tornou-se um instrumento vital para a disseminação dos mesmos. Segundo Eagleton, por volta do século XVIII, ainda que não fosse denominado efetivamente pelo termo literatura, esse conjunto

²³ SARAMAGO, José. *O conto da Ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 23-24.

²⁴ Ibidem, p. 31.

²⁵ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 30.

[...] incluía toda uma série de instituições ideológicas: periódicos, cafés, tratados sociais e estéticos, sermões, traduções dos clássicos, manuais de etiqueta e de moral. A literatura não era uma questão de “experiência sentida”, de “reação pessoal” ou de singularidade imaginativa²⁶.

Nesse sentido, a ideia de literatura não estaria, assim, atrelada à visão do literário como fictício, que permite dar asas à imaginação, noção que seria assumida apenas no século seguinte. Ela estaria, neste período específico, a cargo de pressupostos particulares de poder, revelando-se tópico de uma estrutura de valores

[...] em grande parte oculta, que informa e enfatiza nossas afirmações fatuais, é parte do que entendemos por ‘ideologia’. Por “ideologia” quero dizer, aproximadamente, a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura de poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos²⁷.

Se acompanharmos a visão de Marilena Chauí, podemos entender que a literatura estaria atuando, então, como um dos meios criados pelo homem para reproduzir e transformar a existência social que, segundo a filósofa brasileira, é também política, econômica e cultural, operando, assim, ideologicamente. Isso ocorre porque, segundo a autora, o homem tem necessidade de saber sobre o mundo que o cerca, mas tais explicações passam por instituições que, através da representação, mais escondem do que revelam, ocultando a realidade do indivíduo e, conseqüentemente, alienando-o. Segundo ela, “esse ocultamento da realidade social chama-se ideologia. Por seu intermédio, os homens legitimam as condições sociais de exploração e dominação, fazendo com que pareçam verdadeiras e justas²⁸.”

José Saramago discorre sobre a relação entre literatura e ideologia, afirmando, em diálogo com Carlos Reis, que

A literatura pode viver até de uma forma conflituosa com a ideologia. O que não pode é viver fora da ideologia. Não se pode imaginar que a literatura, como expressão de um pensamento e de uma sensibilidade, vivesse num meio de tal forma asséptico que pareceria que se bastaria a si própria, embora fosse depois lícito perguntar que tipo de conflitos é que ela iria abordar. Entendida assim, a ideologia é comum de todos, mesmo nos seus conflitos, nas suas tensões e contradições internas²⁹.

²⁶ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 26.

²⁷ *Ibidem*, p. 22.

²⁸ CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. Revisado por José E. Andrade. Versão Digital. Disponível em: <www.sabotagem.cjb.net>. Acesso em 29 de abril de 2017. Data da digitalização: 2004, p. 8-9.

²⁹ REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015, p. 76-77.

Na segunda metade do século XVIII, a literatura mostrou que esse poder de atuar a favor de uma ideologia não estava nas mãos apenas dos dominantes, como se havia visto até então; ela poderia trabalhar, também, em prol de uma ideologia alternativa que fosse de encontro à sociedade capitalista e mecanizada, que crescia cada vez mais na Europa daquela época, mostrando outra vez a autoridade que a literatura assume quando se trata de questões políticas e sociais. O texto literário oferece ao leitor, como já oferecia aos formalistas russos – ainda que esses a negassem – a possibilidade de ver a si mesmo como “outro”, de se conhecer a partir da alteridade e, como consequência disso, lançar um olhar crítico sobre o humano, o que se expande para além do exercício da imaginação de como ele seria pensado por anos.

Nos romances saramaguianos, principalmente em *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*, é possível encontrar esse conhecimento através da alteridade na construção dos personagens, uma vez que, ao serem desprovidos de nome próprio e designados de maneira generalizada, tornam-se universais e se adaptam a diversos seres “reais”, permitindo que o leitor entenda o mundo como um todo, identificando-se no outro e conhecendo a si mesmo a partir da diferença e/ou da semelhança.

Eagleton engrandece esse pensamento mostrando-nos a potencialidade que a literatura tem, ao lado da religião, de ameaçar a própria classe que a “domina”. Para ele,

A “criação imaginativa” pode ser oferecida como uma imagem do trabalho não-alienado; o alcance intuitivo e transcendental da mente poética constitui-se numa crítica viva daquelas ideologias racionalistas ou empiristas escravizadas ao “fato”. A própria obra literária passa a ser vista como uma unidade orgânica misteriosa, em contraste com o individualismo fragmentado do mercado capitalista: ela é espontânea e não calculada racionalmente, criativa, e não mecânica. A palavra “poesia”, portanto, já não se refere simplesmente a um modo técnico de escrever: tem profundas implicações sociais, políticas e filosóficas; ao ouvi-la, a classe dominante pode, literalmente, sacar o revolver. A literatura torna-se uma ideologia totalmente alternativa, e a própria “imaginação” [...] torna-se uma fuga poética. Sua tarefa é transformar a sociedade em nome das energias e valores representados pela arte³⁰.

Como pudemos perceber, por muito tempo a literatura foi utilizada como uma empresa ideológica que tinha como intuito suscitar a calma nas massas, mostrando a elas como o mundo deveria ser, segundo o ponto de vista dos superiores, e transmitindo ao povo, em uma atividade solitária, princípios morais da burguesia que sufocavam

³⁰ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 29.

qualquer pensamento subversivo que pudesse existir. Através de assuntos universais que distraiam a população dos seus interesses locais e, também, da emoção e da experiência que cumpriam o papel antes dado à religião, a literatura esteve ao lado da ordem social vigente na modernidade, mantendo-a. Sobre este aspecto, Antoine Compagnon afirma que a literatura é um produtor de harmonia social, pois “[...] ela acompanha, depois substitui a religião como ópio do povo”³¹. No entanto, seu potencial revolucionário e transformador permaneceu presente, caminhando lado a lado, esperando a hora de aflorar. Este momento viria a apresentar-se, segundo Terry Eagleton, “nos anos politicamente instáveis, socialmente perturbados e economicamente decadentes que se seguiram à Grande Guerra”³². Compagnon reafirma essa alegação, acrescentando que:

[...] se a literatura pode ser vista como contribuição à ideologia dominante, “aparelho ideológico do estado”, ou mesmo propaganda, pode-se, ao contrário, acentuar sua função subversiva, sobretudo depois da metade do século XIX e da voga da figura do artista maldito. É difícil identificar Baudelaire, Rimbaud ou Lautréamont com os cúmplices da ordem estabelecida. A literatura confirma um consenso, mas produz também a dissensão, o novo, a ruptura³³.

A Nova Crítica, no entanto, apareceu nos anos 1920 apagando essa pressão do literário para mudar o mundo e mostrando que deveríamos olhar para o texto de maneira “a reverenciá-lo pelo que era, ensinando-nos a abordá-lo com uma humildade desinteressada”³⁴. Ao separar a compreensão do texto do autor e a do leitor, essa forma de pensar o texto literário afasta-o de seu contexto histórico, político e social e, conseqüentemente, nega qualquer necessidade de comprometimento. Terry Eagleton destaca que este é um momento no qual o texto literário vai ser ingrediente de uma “receita de inércia política e, portanto, de submissão ao *status quo*”³⁵. O Estruturalismo, que veio em seguida se fechou ainda mais sobre o texto, preocupando-se radicalmente com a linguagem e sendo indiferente em relação ao indivíduo, mantendo, durante sua vigência, essa estagnação.

A fase de superação desta repugnância em relação ao mundo social real veio com o que Emile Benveniste denominou de passagem da “linguagem” para o “discurso”, ou seja, a escrita literária que vinha sendo entendida objetivamente, sem as

³¹ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 36.

³² EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 68.

³³ COMPAGNON, Op. Cit., p. 36

³⁴ EAGLETON, Op. Cit., p. 71.

³⁵ Ibidem, p. 76.

consequências do sujeito que a acompanha, passou a ser vista como “uma *manifestação*, envolvendo sujeitos que falam e escrevem e, portanto, também e pelo menos potencialmente, leitores e ouvintes”³⁶. Esse novo estágio traz Mikhail Bakhtin como expoente, sendo um dos importantes críticos da linguística saussuriana na qual se baseavam os estruturalistas, que propunha, a partir das ideias de polifonia e diálogo, uma visão participativa, integradora, social e múltipla do texto literário. Para ele,

[a] ciência literária deve, acima de tudo, estreitar seu vínculo com a história da cultura. A literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura numa dada época. Não se pode separar a literatura do resto da cultura e, passando por cima da cultura, relacioná-la diretamente com os fatores socioeconômicos, como é prática corrente. Esses fatores influenciam a cultura e somente através desta, e junto com ela, influenciam a literatura. Por muito tempo, concedeu-se uma atenção especial ao problema da especificação da literatura³⁷.

O filósofo russo trabalha, dessa forma, com um conceito de linguagem que está sempre atrelado às relações sociais que, por sua vez, são parte de um sistema político e, portanto, está envolvida em um campo de luta ideológico. Não é de se estranhar, logo, que Bakhtin atrele sua crítica à dialética materialista e, em partes, ao marxismo, ato que ele justifica pelo fato de que “tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia”³⁸. A visão bakhtiniana é de grande relevância para os estudos literários, uma vez que pretende romper de vez com a oposição entre o idealismo e o formalismo, provando que forma e conteúdo são fenômenos sociais e que a estilística tradicional perdia muito ao analisar o texto desconsiderando um aspecto essencial: o plurilinguismo social, que nos estudos do linguista se volta para o romance. Segundo Bakhtin:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes

³⁶ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 173.

³⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 362.

³⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006, p. 29.

que o romance orquestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau)³⁹.

Neste ínterim, cabe destacar que, segundo Bakhtin, ao passo que a poesia funcionava como centralizadora cultural, política e sócio-ideológica do discurso oficial, o romance atraía para si gêneros prosaicos que buscavam justamente a descentralização a partir deste plurilingüismo dialogizado, definido pelo autor nas linhas acima. Neste caso, as abordagens eram essencialmente paródicas e se opunham fortemente à ordem vigente, aliando novamente os âmbitos literário, social e político. Tal afirmação nos direciona para o dialogismo bakhtiniano, já que ele pressupõe pensar o texto literário fora do monólogo que buscava dar unidade ao que pulsava por diversidade, retirando os personagens da posição de objetos do discurso para dar-lhes personalidade e torná-los sujeito deste, estruturando-os como autores. Bakhtin avalia esta situação na obra de Dostoiévski, dizendo que:

Dostoiévski é o criador do *romance polifônico*. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isto sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis⁴⁰.

Desta forma, o texto aparece no panorama da teoria literária considerando a infinidade de vozes ali presentes, em uma tentativa de investigar como “os grupos, classes, indivíduos e discursos conflitantes [tentam apropriar-se do signo] e impregná-lo de seus significados”⁴¹. Na obra de José Saramago, essa pluralidade revela-se presente não só no uso dos provérbios, que trazem para o texto a voz popular portuguesa, como

³⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: Teoria do Romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora Hucitec, 2002, p. 74-75.

⁴⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a, p. 5.

⁴¹ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 176.

também no recontar a História sob outro ponto de vista, tal qual acontece em *Memorial do Convento*⁴² e em outros de seus romances. Desta forma, entende-se que a palavra existe sempre em direção ao outro na tentativa de ultrapassar a si mesma, tal qual as consciências presentes na obra e, por este motivo, o texto volta a dialogar com seus contextos histórico, cultural, social e político. Para citar Bakhtin:

A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra⁴³.

Outro pensador da alteridade, ou seja, que dá vazão às diferentes vozes presentes no texto literário, é Jacques Derrida e a sua crítica desconstrutiva. Na tentativa de mostrar que oposições binárias do estruturalismo consistiam em uma maneira de ver bastante ideológica, o filósofo parisiense concebe uma ideia de linguagem que encerra em si mesma uma tentativa de ultrapassar e escapar dos limites impostos a ela, demonstrando que “os textos podem embarçar seus próprios sistemas lógico-dominantes”⁴⁴. Essas teorias surgiram no contexto do pós-estruturalismo, fruto de um misto de euforia e decepção que seguiu as manifestações estudantis de 1968 como uma reação ao pesadelo no qual consistia a impotência do sujeito diante das grandes organizações. De alguma forma, esses pensamentos afetaram o sistema de produção literária, levando a uma subversão das estruturas linguísticas, ao passo que parecia impossível romper com as do poder do Estado. Segundo Terry Eagleton,

[o] poder estava em toda parte, uma força fluida, volátil, que se infiltrava em todos os povos da sociedade, mas não tinha mais centro do que o texto literário. O ‘sistema como um todo’ não podia ser combatido, porque não havia, na realidade nenhum ‘sistema como um todo’. Podia-se, assim, intervir na vida social e política em qualquer ponto que se quisesse [...]”⁴⁵.

Neste contexto, noções clássicas de verdade, realidade e significado foram acusadas de fazer parte de uma teoria ingênua da representatividade da linguagem.

⁴² SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (Publicado inicialmente em Portugal, 1982)

⁴³ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a, p. 203.

⁴⁴ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 201.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 214.

Como nos questiona Eagleton, “se a realidade era antes construída do que refletida pelo nosso discurso, como poderíamos chegar a conhecer a própria realidade, em lugar de conhecer apenas nosso próprio discurso?”⁴⁶. Assim, passou-se a observar palavras com o mesmo olhar crítico que a estranheza do texto literário gerava nos primórdios deste texto, reconhecendo que o que está escrito nem sempre é o que está dito, e que há muito por detrás das entrelinhas, abrindo o texto a uma pluralidade de leituras.

Considerando essa posição, percebeu-se que “a filosofia, o direito, a teoria política funcionam por metáfora tal como os poemas e, portanto são tão ficcionais quanto [eles]”⁴⁷. O diferencial consistia no fato de que, na literatura, essa ambiguidade era vista efetivamente, porque ela não se satisfaz com alternativas fechadas - ela reescreve, revoluciona e é, por este motivo, menos dissimulada que as outras formas de discurso, já que reconhece a sua condição retórica. É desta percepção que Saramago se vale na construção de *Ensaio sobre a Lucidez*, lançando mão da democracia, que por si só nos envolve politicamente no texto ao abrir a porta das alternativas interpretativas para o leitor ao universalizar seus personagens, espaço e tempo.

Para Derrida, a desconstrução era mais que uma maneira de pensar o texto: consistia em uma prática política, um modo de desmontar a partir de dentro toda a lógica de um sistema de pensamento e, conseqüentemente, de questionar estruturas políticas e grandes instituições. Ela é uma forma de minar qualquer visão bipartida do mundo como as oposições hierárquicas de forma e sentido, fala e escrita, natureza e cultura, entre outras, operando dentro do sistema a ser desconstruído. Para o filósofo,

Os movimentos de desconstrução não solicitam as estruturas do fora. Só são possíveis e eficazes, só ajustam seus golpes se habitam estas estruturas. Se as habitam de uma certa maneira, pois sempre se habita, e principalmente quando nem se suspeita disso. Operando necessariamente do interior, emprestando da estrutura antiga todos os recursos estratégicos e econômicos da subversão, emprestando-os estruturalmente, isto é, sem poder isolar seus elementos e seus átomos, o empreendimento de desconstrução é sempre, de um certo modo, arrebatado pelo seu próprio trabalho⁴⁸.

Parte do poder do texto literário está no uso destes recursos estratégicos que oscilam entre o mostrar e o esconder, e estimulam o leitor a refletir criticamente sobre o modo através do qual a obra constitui aquela realidade, reconhecendo que sempre

⁴⁶ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 216.

⁴⁷ Ibidem, p. 218.

⁴⁸ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 30.

haveria outra forma de contar e, desta forma, tocando em um dos pontos cruciais do pós-modernismo. Neste processo, está enraizado muito do que se sugeriu aqui sobre a evolução das visões do texto e as suas relações com o social e político, já que:

O texto não permite ao leitor ver como os fatos nele contidos foram selecionados, quais foram excluídos, por que esses fatos foram organizados daquela maneira específica, que pressupostos nortearam esse processo, que formas de trabalho foram empregadas na elaboração do texto e como tudo isso poderia ter sido diferente⁴⁹.

Se seguirmos este pensamento, poderíamos agregar aos três âmbitos aqui discutidos a História, que também se constitui de maneira seletiva. Segundo Agustina Bessa-Luís, em *Fama e Segredo na História de Portugal*, “não há História sem que o fator humano intervenha desde o mais profundo da natureza humana”⁵⁰. Assim, percebemos que a História, de maneira um tanto quanto política, e também literária, está constituída de julgamentos humanos, sendo o historiador aquele que decide o que é relevante ou não para ser lembrado. Ou seja, seu papel é definir o que vai ou não ficar para a história e como vai ficar, já que, como afirmou Edward Hallet Carr:

A história consiste num corpo de fatos verificados. Os fatos estão disponíveis para os historiadores nos documentos, nas inscrições, e assim por diante, como os peixes na tábua do peixeiro. O historiador deve reuni-los, depois levá-los para casa, cozinhá-los, e então servi-los da maneira que o atrair⁵¹.

Esse novo modo de ver a História, diferente do antigo pensamento que a entendia sob o viés da fidelidade ao real, é bastante apropriado ao contexto pós-moderno, no qual noções como as de verdade, propósito e causalidade são desconstruídas. Em *Teoria da Literatura* é possível perceber como funcionava esse novo historicismo em termos de produção narrativa:

Era um confuso emaranhado de narrativas dispersas, nenhuma das quais necessariamente mais significativa do que qualquer outra; e todo o conhecimento do passado era distorcido pelos interesses e desejos do presente. Deixara de existir uma nítida distinção entre a grande via e as pequenas trilhas históricas, e até mesmo qualquer oposição entre fato e ficção. [...] A historiografia era uma forma de narração

⁴⁹ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 255.

⁵⁰ BESSA-LUÍS apud MARINHO, M. de F. A construção da memória. In: *Veredas*. Vol. 10. Santiago de Compostela, 2008. p. 143.

⁵¹ CARR, E. H. O historiador e seus fatos. In: _____. *O que é história?* 8 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 45.

condicionada pelos preconceitos e preocupações do próprio narrador, tornando-se, portanto, uma espécie de retórica ou ficção. Quando do exame de uma narrativa específica, já não havia como extrair uma verdade isolada, mas apenas um conflito de interpretações cujo resultado seria, em última instância, determinado pelo poder, e não pela verdade⁵².

No texto saramaguiano, tal perspectiva pode ser bem exemplificada com *Memorial do Convento*, texto no qual o escritor português articula o plano da História com o da ficção, valendo-se de um fato histórico – a construção do convento de Maфра pelo rei D. João V – ao retomá-lo como memória da nação e, simultaneamente, caricaturando os personagens históricos nele entrelaçados, retirando, assim, sua grandeza histórica para transferi-la ao povo, que, na ótica de Saramago, foi quem realmente construiu o convento, mas teve sua participação apagada pela História.

Assim, entendemos que na pós-modernidade⁵³ as grandes narrativas chegaram ao fim do seu apogeu como caracterizadoras de um pensamento definitivo, baseado na razão, verdade, ciência e progresso, sendo desacreditadas por um viés que as compreendia como perigosas ilusões por ignorar a complexidade, a multiplicidade e o hibridismo da realidade. Neste momento, o literário, bem como o político e o social, é sempre pensado em termos de interpretação que, por sua vez, é sempre parcial e partidária. Segundo Eagleton, “a verdade é o produto da interpretação, os fatos são construções do discurso, a objetividade é apenas aquilo que qualquer interpretação questionável das coisas tenha conseguido impor e o sujeito humano é uma ficção tanto quanto a realidade que contempla [...]”⁵⁴ e é nesta perspectiva que se entende as obras de José Saramago.

Diante de tais circunstâncias é crucial voltarmos ao conceito de ideologia que, como vimos, preza pelo aparecer social, ou seja, pelo modo como o ser social aparece aos homens e não pelo modo como realmente é, sendo, desta forma, o elo entre o discurso e o poder. Este assunto retorna à crítica literária porque, ao entender que a obra sempre esconde algo, concebemos que ela torna uma coisa visível e outra invisível e, por isso, ela tem, ao mesmo tempo, o poder de cegar e de fazer enxergar a partir de como manipula este desconhecido. É por esse motivo que o texto literário foi usado

⁵² EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 343-344.

⁵³ Estado ou condição do pós-moderno com a percepção marcada pela dúvida, pela desconstrução, pela possibilidade de interpretações variadas e pela não existência de verdades absolutas, ou seja, o conhecimento é construído através do questionamento.

⁵⁴ EAGLETON, Op. Cit., p. 352.

durante séculos para manter a ideologia dominante e, em tempos contemporâneos, para questioná-la e desestruturá-la.

A literatura, nesse sentido, consiste em uma forma de atuar sobre o mundo e, também, de equilibrá-lo, sendo, como toda arte, inerente à vida social e elemento de sobrevivência. Segundo Candido, as manifestações artísticas e, em especial, a literatura:

[...] são socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica. Encaradas sob o aspecto funcional, ou multifuncional [...] adquirem um sentido expressivo atuante, necessário à existência do grupo, ao mesmo título que fenômenos econômicos, políticos, familiares ou mágico religiosos, integrando-se no complexo de relações e instituições a que chamamos abstratamente sociedade⁵⁵.

Vê-se, então, que não há necessidade alguma de trazer os estudos políticos e sociais para o âmbito da literatura porque eles já estão coadunados e percebe-se, também, que toda vez que a teoria literária tenta afastá-los ela se mostra claramente ideológica. Para Eagleton, a própria literatura é uma ideologia, porque mantém relações íntimas com as questões de poder e, além disso, “a ideia de que há formas ‘apolíticas’ de crítica é simplesmente um mito que estimula certos usos políticos da literatura com eficiência ainda maior”⁵⁶. Ele ainda acrescenta que:

As teorias literárias não devem ser censuradas por serem políticas, mas sim por serem, em seu conjunto, disfarçadamente ou inconscientemente políticas; devem ser criticadas pela cegueira com que oferecem como verdades supostamente “técnicas”, “auto-evidentes”, “científicas” ou “universais” doutrinas que um pouco de reflexão nos mostrará estarem relacionadas com, e reforçarem, os interesses específicos de grupos específicos de pessoas, em momentos específicos⁵⁷.

É sobre estes interesses específicos e verdades universais que o pós-modernismo vai se debruçar, a fim de questionar e contestar tudo aquilo que pode ser considerado totalizador ou que tenha assumido um caráter conclusivo para a nossa sociedade, que, fragmentada, criou uma relação diferenciada com o passado e com o presente, exigindo novos modos de reflexão sobre estes tempos. Por este motivo, esse período é marcado por “uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da

⁵⁵ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 80.

⁵⁶ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 315.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 295.

sociedade”⁵⁸, e tem o romance como gênero privilegiado, principalmente no que tange ao que se convencionou chamar de “metaficção historiográfica” - textos intensamente autorreflexivos que se apropriam de acontecimentos e/ou personagens históricos em sua formulação.

A partir desta exposição das maneiras de ver o literário e, além disso, de acessar o mundo através dele, percebemos que a literatura pressupõe contato recíproco com outros campos, permitindo que se abram portas à política, sociologia, linguística, filosofia e história, para citar, aqui, os que receberam mais destaque neste trabalho. Nesta convivência, que nem sempre é pacífica, os leitores partem do literário e retornam a ele, colocando-se na posição de sujeito do conhecimento, podendo, como afirmou Abdala Junior, “incorporar criticamente essas experiências, revitalizando a nossa práxis, através de reconfigurações em que sejamos igualmente sujeitos e não objetos, reproduzindo especularmente o conhecimento”⁵⁹. Isso ocorre porque a literatura não é mais vista como uma unidade nacional ou uma correspondente de interesses de determinados grupos que se dizem a voz de uma vontade coletiva; ela agora deve ser representativa dos mais diversos segmentos da sociedade, contestando o cânone oficial e construindo cânones alternativos que desconstroem até mesmo a ideia de literatura.

1.2 A literatura portuguesa na pós-modernidade: um texto politicamente crítico

A Revolução de 25 de abril de 1974, que deu fim ao Estado Novo, marcado pela figura de Salazar, mas que, neste momento final, tinha Marcelo Caetano no poder, trouxe para Portugal profundas mudanças de ordem política e ideológica, que refletiram em um novo tempo na estética literária portuguesa. No que tange a este aspecto, a crítica dedicada à análise das obras lusitanas no último quarto do século XX tem mostrado que tais consequências geradas pelo fim da ditadura somada à atmosfera de fim de século⁶⁰ foram acolhidas pela literatura e abriram portas para uma nova configuração literária. Dentre tais decorrências, podemos citar o aproveitamento da recente liberdade de expressão, da temática da descolonização e da reorganização das

⁵⁸ HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 20.

⁵⁹ ABDALA JUNIOR, Benjamin. A Literatura, A Política e o Comunitarismo Supranacional. In: *Guavira Letras*, n. 18, ago-dez, 2014, p. 36.

⁶⁰ Essa atmosfera corresponde a um duplo sentimento, não só de mudança de século, mas também de milênio. Essas mudanças, em geral, apresentam um sentimento de tédio e pessimismo em relação ao ser humano e às suas instituições, ocasionando uma tentativa de escape.

fronteiras nacionais após o desmonte do império colonial, que gerou profunda reflexão identitária.

No entanto, essas mudanças no âmbito da escrita literária não foram repentinas, nem tampouco lineares. Havia muito para digerir nos primeiros anos pós-25 de Abril, como deixa claro Vergílio Ferreira, em *Conta Corrente I*, ao afirmar “Vai acabar a guerra. Vai acabar a PIDE⁶¹. Tudo isto é fantástico. Vou serenar para reflectir. Tudo isto é excessivo para a minha capacidade de pensar e sentir”⁶². Nesta conjuntura, a produção literária portuguesa não seguiu o caminho entusiasmado em que se encontrava anteriormente, marcado pela resistência e crítica à ditadura salazarista, nem aquele no qual se acharia alguns anos após a Revolução, em um momento de redescoberta, de redefinições do que é Portugal e do que é ser português em uma explosão de conflitos sociais. Assim, a literatura portuguesa, nos três primeiros anos pós-revolução, apresentou algumas poucas obras, marcando, de certa forma, uma espécie de hiato na produção ficcional do país. Sobre o assunto, Gerson Roani, corroborando o pensamento de Carlos Reis, afirma que:

No que tange à Literatura, os três anos que imediatamente sucederam a revolução caracterizaram-se por um silêncio que não significou indiferença, mas cautela, quanto aos rumos do processo deflagrado em abril de 74. Essa cautela pode ser entendida pela ausência de publicação de obras expressivas nesses anos⁶³.

Assim, após esse silenciamento que acompanhou a sociedade portuguesa durante o Estado Novo e, também, nesses primeiros anos pós-Revolução, como período reflexivo, a sociedade parecia clamar por uma necessidade de expressão em oposição à censura ditatorial. Logo, a ficção portuguesa emergiu, mas não de forma abrupta, rompendo com as produções anteriores. Ela teve, nos anos que se seguiram à Revolução, a oportunidade de passar por um processo de autoconhecimento e de redescoberta do que era “ser português”, o qual Nuno Júdice⁶⁴ denominou *tempo de*

⁶¹ A PIDE (Polícia Internacional de Defesa e do Estado) foi um órgão policial estabelecido durante o Estado Novo que tinha como função principal a anulação de qualquer ação que se opusesse à ditadura salazarista, utilizando, inclusive, de meios violentos como a tortura. Ela foi responsável pela perseguição, censura e prisão dos que foram considerados, de alguma forma, uma ameaça à integridade do Estado português na época. A PIDE funcionou de 1945 a 1969.

⁶² FERREIRA, Vergílio, 1974 apud REIS, Carlos. O Post-Modernismo e a Ficção Portuguesa do Fim do Século. In: _____. *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005, p. 288.

⁶³ ROANI, Gerson Luiz. Sob o Vermelho dos Cravos de Abril – Literatura e Revolução no Portugal Contemporâneo. *Revista Letras*, Curitiba, n. 64, p. 15-32, set.- dez., 2004, p. 21.

⁶⁴ JÚDICE, Nuno. Uma ideia de literatura para um século de ficção. In: PERNES, Fernando (coord.). *Século XX: Panorama da Cultura Portuguesa*, v.2. Porto: Edições Afrontamento, 2001.

aprendizagem, a fim de ressurgir com a força que a nova conjuntura exigia e que, nas duas décadas subsequentes, daria lugar a uma “revolução escritural, renovadora das formas e dos conteúdos”⁶⁵. Ainda segundo Gerson Roani, nas produções literárias deste tempo:

[...] os temas vinculados pelo labor artístico espelham e reconstituem as experiências vividas pelos escritores e pela população portuguesa, cuja livre expressão era impensável no período de trevas. Esses novos artifícios ficcionais suprem a falta de um tipo e exercício escritural que, durante a ditadura, era inviável ou que era empreendido sob o signo do hermetismo e da linguagem alegórica⁶⁶.

Deste modo, com esse ressurgimento, Portugal inseria-se em um panorama pós-modernista, recebendo contribuições de novos escritores, mas, principalmente, de autores já consagrados que refinaram sua produção para este novo tempo, que era não apenas político, mas também ficcional. Diante de tal conjuntura, as produções literárias voltaram-se para alguns aspectos inovadores na escrita, que não o eram por seu ineditismo, mas pela maneira como foram vertidos na escrita e pela aplicação sistemática de recursos narrativos antes parcamente utilizados. Referimo-nos, neste caso, à fluidez genológica, ao reaproveitamento intertextual, aos exercícios metaficcionais e metadiscursivos, à quebra da linearidade discursiva, à criação de um narrador onipresente e manipulador, a um fascínio pela problematização da História a partir da ironia e da paródia, rumo à deslegitimação de narrativas fundadoras e, por último, mas não menos importante, à necessidade de um leitor ativo incitada pela própria construção textual. Segundo Massaud Moisés, “os últimos decênios têm sido verdadeiramente de esplendor para a ficção em Portugal, quer pela quantidade, quer, sobretudo, pela qualidade das obras e dos autores. Nenhuma vez se presenciou quadra tão rica em prosa de ficção como esta [...]”⁶⁷.

Assim, caminhando pela história da literatura portuguesa de meados de 60 em diante, podemos ver alguns grandes nomes que foram introduzindo os paradigmas pós-modernistas, contribuindo para a afirmação desses novos moldes ficcionais. De acordo com Arnaut⁶⁸, *O delfim* (1968), de José Cardoso Pires, foi o marco inicial do Pós-Modernismo em Portugal. Essa obra exprime a diluição da fronteira entre os gêneros, apresentando no romance “a linguagem do romance policial e a representação visualista

⁶⁵ ROANI, Gerson Luiz. Sob o Vermelho dos Cravos de Abril – Literatura e Revolução no Portugal Contemporâneo. *Revista Letras*, Curitiba, n. 64, p. 15-32, set.- dez., 2004, p. 24.

⁶⁶ Ibidem, p. 23.

⁶⁷ MOISES, Massaud. *A literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 503

⁶⁸ ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Coimbra: Edições 70, 2008.

própria do relato cinematográfico”⁶⁹ e, a partir dela, passa a ser possível observar, na literatura portuguesa, uma suspensão voluntária da crença, seja na História, no modo como é construída ou na estória. Arnaut destaca a relação dessa tendência contemporânea com o passado literário português. Segundo ela, ocorre:

[...] a destruição da ilusão criada pelas ficções anteriores, essas em que a quase ausência de intromissões do narrador, quer acerca da história quer acerca do modo como esta se tece, transportava o leitor para o mundo da ilusão narrativa, para um real cuja validade equivalia ao tempo da leitura⁷⁰.

Neste primeiro momento de adoção dos paradigmas pós-modernistas por parte dos lusitanos, Nuno Bragança, com seu humor refinado e sua linguagem descontraída, também se destaca com a publicação de *Directa* (1977), romance típico das produções de resistência. Segundo Carlos Reis⁷¹, suas obras abordavam temas e situações de configuração político-social, como o exílio, a conspiração, a opressão e a resistência. Além disso, trouxe, assim como José Cardoso Pires, os moldes cinematográficos para o discurso literário, adotando a fragmentação e polifonia.

Carlos de Oliveira, por sua vez, foi quem abriu portas à reescrita ficcional com *Finisterra. Paisagem e Povoamento*, publicado em 1978⁷². Esta obra favoreceu o desenvolvimento de uma narrativa metaficcional que, ainda que de forma minimalista, problematizava a representação do real a partir da ideia de que múltiplos olhares podem incidir sobre ele, marcando um destino subversivo quando se trata da díade real-ficcional.

No pós-modernismo português, esse questionamento sobre a realidade esteve, quase sempre, associado a uma revisitação crítica da História, a qual Agustina Bessa-Luís, dos anos 50 em diante, trouxe para sua obra talentosamente. A autora, com seu fascínio pela alegoria, tem uma escrita que segue um movimento pendular, deslocando-se desde a pesquisa documental até as incursões de trato subjetivo, considerando a História como suporte para a ficção. Dentre seus textos, pode-se citar *O Mosteiro* (1980) como um dos mais representativos, aliando crônica e História em sua tessitura.

⁶⁹ REIS, Carlos. O Post-Modernismo e a Ficção Portuguesa do Fim do Século. In: _____. *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005, p. 294.

⁷⁰ ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002, p. 357.

⁷¹ REIS, Carlos. O Post-Modernismo e a Ficção Portuguesa do Fim do Século. In: _____. *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005.

⁷² REIS, Carlos. O Post-Modernismo e a Ficção Portuguesa do Fim do Século. In: _____. *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005.

Essa relação de proximidade com o cronista é reconhecida pela própria autora no trecho: “No que me aparento com os cronistas é na tentação de romancear e meter diálogos fictícios onde só se ajustam secos relatos. A História faz-se com as vozes do povo e as conveniências de cortesãos”⁷³.

Além da prosadora, outros escritores portugueses valeram-se da história como suporte literário. Dentre eles, podemos destacar José Saramago, que articulou diversas falas, seja dentro de seus romances, como em *Memorial do Convento*, ou fora deles, em publicações jornalísticas e entrevistas. Para o autor, é inegável que a escrita da História Oficial é uma questão de escolha, na qual fatos são deliberadamente excluídos por questões de natureza política e/ou de estratégias ideológicas. Nesta zona obscura da História, onde se encontram os acontecimentos silenciados, é que, segundo o escritor português, o romancista deve atuar de modo a corrigi-los e, como afirma Saramago:

[...] Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa de romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido. [...] Simplesmente, se a leitura histórica, feita por via do romance, chegar a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então essa nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quiçá tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu⁷⁴.

Vê-se, então, que a partir dos anos 70, Portugal presenciou o ressurgimento de um grupo de escritores, nascidos nos anos 20, que teve contato com o neorrealismo⁷⁵ e criou, nas obras que se seguiram, uma consciência geracional pautada em uma visão transformadora da realidade desejada pela geração de 60. Urbano Tavares Rodrigues e Augusto Abelaira destacaram-se nesse momento. O primeiro sempre esteve atento às contradições da contemporaneidade que, em suas obras, conduziam à ruína da dignidade humana, apresentando-se sobre a temática da corrupção, da alienação e de uma sociedade em crise de valores, seguindo sempre uma linha cosmopolita. Já o segundo apresenta em sua obra uma atitude “desconstrutivista e relativizadora [...] em relação ao

⁷³ BESSA-LUÍS, 2006, p. 41 apud MARINHO, Maria de Fátima. A construção da memória. *Veredas*. Vol. 10. Santiago de Compostela, 2008. p. 143.

⁷⁴ SARAMAGO, José. História e Ficção. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, ano x, n. 400, 6 a 12 de março, 1990, p. 19.

⁷⁵ O Neorrealismo inaugura-se em 1939, com a publicação de *Gaibéus*, de Alves Redol, preocupando-se com a sociedade e vendo-a como espaço de luta de classes. Vê-se neste período uma expressão de insatisfações políticas, principalmente em relação ao Estado Novo. Assim, com a Revolução dos Cravos em 1974 encerra-se o neorrealismo português.

romance e à narrativa em geral”⁷⁶, rearticulando gêneros recuperados do passado ou de zonas subliterárias na intenção de abalar, em seu leitor, as crenças confortáveis nos valores estabelecidos⁷⁷.

Segundo Arnaut, esse encontro de vários gêneros em uma mesma obra não consiste em uma novidade literária restrita ao Pós-Modernismo. Para ela, a originalidade está em trazer à superfície gêneros marginalizados, bem como em subverter e corromper o que ela denomina “clichês genológicos”. Quando se refere a Saramago, a crítica trabalha este aspecto em *Todos os Nomes* (1997), evidenciando que essa obra “[...] convoca de maneira não-linear, diversos paradigmas de gênero que se estendem do ancestral romance de cavalaria ao romance policial, passando pelo romance de formação, pelo romance de amor ou pelo conto popular”⁷⁸.

Nesta tendência de recodificar os gêneros, também se destaca Almeida Faria, que, atuando com o objetivo de parodiar e desmitificar, associa desde gêneros mais canonizados àqueles mais marginalizados, não abandonando a indagação em direção à História sobre a qual acabamos de falar. Carlos Reis discorre sobre este último aspecto da obra deste autor, classificando-o como de índole pós-modernista pelo modo como enquadra a História na narrativa metaficcional, associando a paródia e o fantástico. Para ele:

No que à propensão desmistificadora diz respeito, merece ainda realce, em Almeida Faria, a refiguração de uma das personagens mais enigmáticas e controversas da nossa História, D. Sebastião, projectado em *O conquistador* (1990), relato onde paródia e fantástico se conjugam como uma incursão metaficcional, bem própria de um enquadramento narrativo post-modernista⁷⁹.

No que se refere à paródia, Hutcheon acredita que ela não atua sob um viés nostálgico, mas sim como “uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade”⁸⁰. Em obra mais específica sobre o assunto, denominada *Uma Teoria da Paródia*, a autora afirma que essa associação do paródico com o irônico é um dos “meios mais importantes de criar novos níveis de sentido – e ilusão”⁸¹,

⁷⁶ REIS, Carlos. O Post-Modernismo e a Ficção Portuguesa do Fim do Século. In: _____. *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005, p. 291-292.

⁷⁷ MOISES, Massaud. *A literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2013.

⁷⁸ ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Coimbra: Edições 70, 2008, p. 198.

⁷⁹ REIS, Op. Cit., p. 297.

⁸⁰ HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 20.

⁸¹ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985, p.46.

apresentando-nos exatamente a proposta pós-modernista, já que somente ao conceber estes novos níveis, que permitem o afastamento, é possível reavaliar criticamente o que nos cerca, seja em relação ao passado, presente ou futuro, fazendo do texto um “arma ideológica”⁸².

Percebe-se, assim, a presença de um contexto cultural típico do pós-modernismo, no qual a sociedade, fragmentada e plural, em busca da descoberta de uma identidade, criou uma relação diferenciada com a História, com a escrita e com as verdades instituídas. Em Portugal, esse ambiente pregava uma atitude ética de comprometimento e denúncia, marcando a necessidade de uma ruptura desideologizante que entrasse em choque com quase meio século de censura, repressão política e de injustiças sociais sofridas durante a permanência do Estado Novo. Destarte, os romances que surgiram neste cenário funcionavam como antiepopéias, desconstruindo o que foi mitificado por relatos anteriores na tentativa de revisar o que foi estabelecido até então como verdade e de construir uma literatura genuinamente portuguesa. Neste ínterim, a produção literária consistiu em obras muito diversificadas, tanto no que tange aos temas, quanto aos procedimentos narrativos. As novas tendências retratavam um tempo de fraturas, conflitos e desencanto no qual os escritores estavam marcados pelas tensões, ilusões e desilusões oriundas da traumática revolução. Segundo Reis:

De uma maneira geral, a ficção de que agora se trata (e logo com Almeida Faria) centra o fundamental do seu labor narrativo na História, nalgumas de suas figuras mais destacadas e em épocas decisivas do seu devir. Também deste modo se procede à revisão crítica e mesmo dessacralizadora das grandes construções historiográficas que povoaram (e ainda povoam) o nosso imaginário; uma tal revisão não está isenta, como é óbvio, de intuítos e consequências ideológicas, particularmente quando se equacionam episódios como a guerra colonial dos anos de 1961 a 1974 que a historiografia por assim dizer oficial e “heroizante” mal começara a esboçar. Por outro lado é significativo também que não poucos dos mais salientes ficcionistas destes anos tenham empreendido ciclos romanescos às vezes complexos e extensos [...] o que se verifica é que o âmbito de alcance do discurso ficcional se alarga para além das fronteiras do romance isolado, como se a representação da História refizesse, com diferente propósito ideológico, o trajecto das grandes construções romanescas do século XIX, sob o signo de uma temporalidade multiforme, atravessada por vivências colectivas, por olhares às vezes divergentes e pela experiência de personagens triviais, quando não mesmo anti-heróis, no seu conjunto exigindo uma ampliação em políptico narrativo⁸³.

⁸² ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Coimbra: Edições 70, 2008, p. 208.

⁸³ REIS, Carlos. O Post-Modernismo e a Ficção Portuguesa do Fim do Século. In: _____. *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005, p. 298.

Perante tal conjuntura, Lídia Jorge apresenta uma ficção que retrata um Portugal de transformações sociais e mentais, trabalhando, como destaca Carlos Reis, com as temáticas da memória colonial, da europeização dos modos de vida, das obsessões da modernização, das consequências dos movimentos migratórios, da transformação do papel social da mulher e da subversão da linguagem. Sua ficção, que ostentou, inicialmente, um realismo impregnado da realidade portuguesa pós-25 de abril, como em *O Dia dos Prodígios*, foi ganhando outras facetas das quais cabe destacar as observações psicológicas que examinam o ser humano em seu meio, desnudando-o, como em *Notícia da Cidade Silvestre*.

Neste enquadramento, António Lobo Antunes aparece com uma ficção que, tanto do ponto de vista formal, quanto temático, exemplifica tendências fragmentárias pós-modernistas. Seu conjunto de obras apresenta um desenvolvimento ao longo dos anos que levou o próprio autor a dividi-las em três grupos: os livros de aprendizagem, os das epopeias e os que misturam os anteriores. Essa evolução, que culmina em uma abordagem de “figuras, episódios e sentidos que se reportam à descolonização, ao Portugal supostamente ‘modernizado’, ao redimensionamento europeu da nação, às neuroses e aos pequenos dramas humanos que esse Portugal post-colonial acolhe”⁸⁴, resulta no que Pageoux denominou “escrita pós-moderna dos Descobrimentos”. Segundo Carlos Reis, pode-se ler a obra de Lobo Antunes levando em conta pelo menos três tendências de índole pós-modernista:

Primeiro: o culto de uma ficção em se problematizam e desmitificam figuras e eventos históricos, mesmo que, como é o caso da guerra colonial e dos seus anti-heróis, se encontrem muito próximos do nosso presente; segundo: o tratamento parodístico, em jeito de desconstrução axiológica, daquelas figuras e eventos, tocados por um sopro de irrisão que é correlata do cepticismo e do sarcasmo com que o escritor olha Portugal do fim do século XX e as suas fragilidades post-coloniais; terceiro: a tendência para reflectir sobre a escrita, sobre a instituição literária e sobre os seus mecanismos de legitimação, processando-se essa reflexão em boa parte aquém da ficção, ou seja, em textos de crónicas e em entrevistas⁸⁵.

José Saramago também se envereda pela escrita pós-modernista, apresentando em seu projeto literário temas e estratégias discursivas, além de atitudes ideológicas que

⁸⁴ REIS, Carlos. O Post-Modernismo e a Ficção Portuguesa do Fim do Século. In: _____. *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005, p. 306.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 305.

claramente se enquadram neste movimento ainda por definir. Sempre atento às necessidades de seu tempo, o escritor português traz, desde a publicação de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), reflexões sobre o humano e suas questões existenciais, sociais e políticas que incidem sobre uma abordagem dupla da matéria histórica. Nos seus romances, a História aparece tanto como manifestação de eventos, figuras e lugares, como através de uma emergência reflexiva, levando o leitor a repensá-la à luz da realidade presente. Além disso, o discurso ficcional saramaguiano convoca, quase sempre, procedimentos narrativos em que a ironia, a paródia e, por vezes, o sarcasmo, contribuem para outro olhar sobre as figuras e episódios ali representados.

Segundo Ana Paula Arnaut:

A visão do mundo, ou o sistema de valores de José Saramago encontra-se bem patente na forma como procede à utilização subversiva das grandes narrativas, como *A Bíblia* ou a História Oficial. No que respeita ao uso dos textos bíblicos ressalta a sua veia de ateu confesso [...]. No que se refere ao discurso oficial da História, é notória a desconfiança perante as verdades que se têm transmitido⁸⁶.

Já nas obras do segundo ciclo, que se inicia com *Ensaio sobre a cegueira*, publicada em 1995, Saramago apresenta uma reviravolta temática fugindo à portugalidade intensa dos romances anteriores, passando então a globalizar sua relação com a História. Neste momento sua escrita volta-se para uma dimensão universalizante, muitas vezes marcada pela alegoria, que se infiltra em temáticas sobre a condição humana, suas fragilidades e crueldades. Vê-se que sua preocupação, antes claramente ideológica, está, agora, associada a um desassossego em relação à ética, que é projetada em obras como *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) e *A caverna* (2000). Segundo Ana Paula Arnaut, “a produção literária saramaguiana tem vindo a manifestar uma clara e desceite preocupação com a generalidade de um mundo de *espectáculos* aterradores, apresentando, por isso, uma denúncia sistemática da ausência de valores que norteia a sociedade [...]”⁸⁷, marcando, desta forma, romances de clara índole política e social.

⁸⁶ ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Coimbra: Edições 70, 2008, p. 200.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 200-201.

1.3 A escrita saramaguiana: trilhando o caminho do questionamento

Com 25 anos de idade, José Saramago escreve seu primeiro texto narrativo ficcional que, após intervenção da editora, passou a chamar-se *Terra do Pecado* em lugar de *A viúva*, título sugerido pelo autor. Este romance, pautado na história de um amor proibido, foi publicado em 1947, no período de vigência do neorrealismo⁸⁸ em Portugal embora, no entanto, trouxesse em suas páginas um estilo da segunda metade do século XIX, o naturalista-realista. Esta publicação, apesar da grande carga de críticas negativas e da baixa quantidade de exemplares vendidos, rendeu animação ao jovem autor, que produziu diversos contos, crônicas e peças de teatro nos anos que se seguiram. Contudo, entre o primeiro romance, que hoje encerra olhares de curiosidade sobre sua atividade profissional, e *Os poemas possíveis* (1966), a sua primeira coletânea de poemas, Saramago tem uma lacuna de 20 anos sem publicações.

Nesse período, o escritor português começa a amadurecer sua consciência política que havia começado no salazarismo, através da revista de esquerda *Seara Nova* e dos próprios acontecimentos que visualizava em seu país. Essa sua inclinação antifascista, somada à sua recente participação em rodas e tertúlias literárias, o levaria a um círculo de contatos que culminaria em sua participação na Editorial Estúdios Cor e na sua volta ao mundo das Letras, agora já conhecido. Esse retorno, que se deu sob a publicação de poemas, em 1966, é explicado por José Saramago em entrevista a Carlos Reis:

Nessa altura, nos anos sessenta, o José Régio publicou *O filho do homem*. Tive então uma experiência de ordem sentimental, ocorrida em sessenta e dois, sessenta e três, à volta disso, que é anterior à minha relação com a Isabel de Nóbrega. E, portanto houve, de fato, uma coincidência entre a leitura do *Filho do homem* e esse episódio da minha vida, coincidência que me levou a escrever poesia. [...] Estava ali a tentar explicar-se uma pessoa: creio, aliás, que foi sempre essa a minha grande questão. Mesmo aí, nessa poesia, tratava-se menos de uma aventura poética do que do começo de uma tentativa, que se prolongou até hoje, de dizer ou de encontrar suficientes razões para eu dizer quem sou⁸⁹.

João Marques Lopes⁹⁰ considera que a publicação deste livro de poemas veio em um momento desgastante, emocionalmente, para Saramago, e consistiu em uma maneira de equilibrar o gosto pela literatura, as perturbações amorosas e sua vida profissional de

⁸⁸ Ver nota explicativa na página 25.

⁸⁹ REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015, p. 114-115.

⁹⁰ LOPES, João Marques. *Saramago: Biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

leitor e tradutor, introduzindo na produção saramaguiana preocupações humanitárias e questionamentos religiosos, como afirma Arnaut⁹¹.

A semente política das obras que viriam a colocar José Saramago nas graças da crítica literária portuguesa surgiu entre os anos de 1968 e 1972, período em que assinou regularmente crônicas para *A Capital* e para o *Jornal do Fundão*. Nelas, segundo Horácio Costa, encontramos, além das crônicas de teor autobiográfico, três eixos significativos para a trajetória literária saramaguiana: “o primeiro [...] representado pela escrita memorialística, seguido pela vertente de reflexão moral sobre o acontecer histórico-social (português, no mais das vezes), e por uma terceira vertente, a da ficcionalização [...]”⁹². Desta forma, a crítica literária considera, por vezes, as crônicas saramaguianas como embriões de seus romances, em se tratando do uso da alegoria e de situações, personagens e espaços que mais tarde viriam a ser aproveitados.

Em 1969, o que antes podia ser entendido como uma inclinação política contra o regime vigente concretizou-se sob a forma de militância clandestina para José Saramago que, naquele ano, filiou-se ao PCP (Partido Comunista Português). Em 1971, reuniu suas crônicas em *Deste mundo e do outro* e publicou-as, sendo este livro recebido com louvor pela crítica, fazendo Saramago crescer como escritor e homem político aos olhos do público português e, além disso, revelando grande talento para a prosa. Estas primeiras crônicas, somadas às publicadas em *A bagagem do viajante* (1973), são textos predominantemente jornalísticos e, segundo Seixo, “assumem uma relação directa com a literatura (na medida em que a crónica, partindo da notícia que faz o tempo, dá mais lugar ao sujeito da escrita que qualquer outro escrito jornalístico, quer no plano da opinião, quer no da sensibilidade)”⁹³.

No entanto, a produção cronística saramaguiana não para por aí; há um segundo grupo, de timbre editorial e marcadamente literário, que se destaca com as publicações de *As Opiniões que o “DL” teve* (1974) e *Os apontamentos* (1976). Nestes editoriais anônimos⁹⁴ para o *Diário de Lisboa*, o escritor português assinalou sua vertente política intervencionista, reprendendo a censura e o cerceamento das liberdades democráticas e comentando sobre a política nacional e internacional, assumindo uma postura predominantemente revolucionária. Segundo Lopes, “José Saramago mostrava uma

⁹¹ ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Coimbra: Edições 70, 2008.

⁹² COSTA, Horácio apud LOPES, João Marques. *Saramago: Biografia*. São Paulo: Leya, 2010, p. 56.

⁹³ SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da Ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Editorial INCM, 1999, p. 17

⁹⁴ Dentre eles podemos citar: “Sim em França, não em Portugal”; “Uma contradição à luz do dia”, “Sobre o conceito de abertura” e “Elucidar e dignificar”. Cf. SARAMAGO, José. *Os apontamentos*. Porto: Porto Editora, 2014.

intervenção cívica audaz em prol da transformação política, social e econômica de um país ainda cerceado pelo fascismo, e, na medida do possível, em conformidade com o ideário comunista que lhe dava base”⁹⁵. Essa intervenção, segundo Said, deve incomodar, ser desagradável, porque o papel do intelectual é o de “alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem”⁹⁶.

Ao tratar deste caráter intervencionista, cabe destacar os campos de cobertura temáticos das crônicas saramaguianas, os quais nos aponta Alzira Seixo:

Os da actualidade (parte-se por vezes de uma notícia nos jornais); os da memória (regressa-se à infância, suas marcas, suas recordações, suas nostalgias); os do ambiente (evoca-se a cidade, outras cidades conhecidas, o campo, os vários tipos de ruralidade); os da tipologia humana (o amola-tesouras, o cego do harmónio, os frequentadores de café, etc., etc.); os da sugestão frásica e vocabular (um verso, uma frase – a sua capacidade evocativa poderão ser matéria para uma crônica); os da cultura (domínios da arte, vultos de escritores, leituras, etc.); miúdas situações do quotidiano anónimo; efabulações de tipo onírico que hesitam entre a vocação para um destinatário infantil e uma acentuada propensão do escritor para os domínios do maravilhoso e do fantástico que mais tarde veremos concretizar-se melhor na sua restante obra⁹⁷.

Em 1975, o escritor português publica *O ano de 1993*, que é considerado pela crítica um poema em prosa, unindo sua veia poética trazida da experiência lírica e a tendência moralizante, bem como as temáticas de cunho político e social, oriundas da prática das crônicas. Segundo Picchio, o livro é

[...] um manifesto contra a violência que, no tempo em que ele foi iniciado, parecia coincidir unicamente, em Portugal, com a violência do fascismo salazarista e que depois, devido às circunstâncias, foi assumido pelo próprio autor como manifesto contra todas as formas de violência e de opressão⁹⁸.

Esta obra mostra-nos o novo rumo que a ficção de José Saramago viria a tomar – um trajeto que parte deste poema rumo ao romance – dando ao seu leitor o insólito para

⁹⁵ LOPES, João Marques. *Saramago: Biografia*. São Paulo: Leya, 2010, p. 65.

⁹⁶ SAID, Edward. Representações do Intelectual. In:_____. *Representações do Intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.35-36.

⁹⁷ SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da Ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Editorial INCM, 1999, p. 19-20.

⁹⁸ PICCHIO, Luciana Stegagno. O futuro do passado: O Ano de 1993 de José Saramago. In: *Veredas*. V.3. Tomo II, p. 353.

desprendê-lo da rotina, ao tempo em que conferiu às massas a tarefa de libertação de toda e qualquer dominação. No entanto, é em *Manual de Pintura e Caligrafia* que, segundo Arnaut, encontramos “o verdadeiro manancial, ou manual, dos veios temático-ideológicos [...] do universo ficcional da **pessoa-escritor** José Saramago [...]”⁹⁹. Neste romance, publicado em 1977, Saramago começa a apresentar ao público sua predisposição ao pós-modernismo, trabalhando com a mescla de gêneros – literatura de viagens, narrativa epistolar, autobiografia e outros – além da tessitura metaficcional, através da qual vai desvendando o trabalho de escrita criativa e problematizando a representação literária. Segundo Arnaut, neste livro também encontramos “enorme empenhamento ideológico traduzido na adoção do ponto de vista dos mais fracos e desfavorecidos ou na incisiva denúncia e crítica de injustiças e desumanidades de índole e de jaez diversos”¹⁰⁰, que marcará a trajetória literária do autor politicamente engajado.

Pensando novamente nos termos de Edward Said, podemos afirmar que o escritor, ao comprometer-se com o mundo que o cerca, assume o papel de intelectual que é,

[...] antes de mais nada, o de apresentar leituras alternativas e perspectivas da história outras que aquelas oferecidas pelos representantes da memória oficial e da identidade nacional – que tendem a trabalhar em termos de falsas unidades, da manipulação de representações distorcidas ou demonizadas de populações indesejadas ou excluídas e da propagação de hinos heroicos cantados para varrer todos que estiverem em seu caminho. Pelo menos desde Nietzsche, escrever a história e acumular memória têm sido vistos, de diversas formas, como um dos alicerces fundamentais do poder, guiando suas estratégias e orientando seu progresso¹⁰¹.

Assim, Saramago também se manifesta acrescentando às suas obras a questão da necessidade de existência, posicionando-se da seguinte maneira:

Não creio que haja nem venha a existir nenhum livro meu [...] do qual as pessoas digam: “Mas porque é que ele escreveu isto?” Não é que eu ache que os livros que escrevi são livros que não existam [...]. Não: o que há ali são livros que eu, como cidadão, como pessoa que sou, diante do tempo, diante da morte, diante do amor, diante da ideia de um Deus existente ou não, diante das coisas que são fundamentais (e que continuarão a ser fundamentais), procuro colocar ali o conjunto de dúvidas, de inquietações, de interrogações que me acompanham e que

⁹⁹ ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Coimbra: Edições 70, 2008, p. 18, grifos da autora.

¹⁰⁰ ARNAUT, Op. Cit., p. 21

¹⁰¹ SAID, Edward. O papel público de escritores e intelectuais. In: _____. *Cultura e política*. Trad. Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 39.

podem ser de carácter tão imediatamente político [...] como podem ser interrogações de outro tipo¹⁰².

A partir dessa experiência diversificada no âmbito da literatura e do jornalismo, Saramago segue no gênero romance e publica *Levantado do Chão*, em 1980, obra que deu destaque ao escritor português nas Letras nacionais. Esta obra também possibilitou a instauração do estilo saramaguiano, descrito pelo próprio autor em um dos diálogos mantidos com Juan Arias – diálogos estes que se converteram no livro *Saramago: el amor posible* (1988):

Ao fim de três anos de dúvidas continuava sem saber como abordar o tema¹⁰³ que, à primeira vista, tinha muito que ver com o que chamamos o neorealismo literário. Mas não me seduzia nada, não me aliciava, não me agradava a ideia, apesar de respeitar muitíssimas obras neorealistas. [...] chegou 1979 e continuava sem saber como começar, mas o tempo estava a passar e como queria escrever o livro, sentei-me a trabalhar. Fi-lo sem sequer saber o que queria dizer, ainda que algo me sussurrasse que aquele não era o caminho, mas nem sequer sabia o que é que podia pô no seu lugar até que dissesse: é isto. Então comecei a escrever como toda a gente faz, com guião, com diálogos, com a pontuação convencional, seguindo a norma dos escritores. Quando ia na página 24 ou 25, e talvez esta seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que estou a escrever, sem o ter pensado, quase sem me dar conta, começo a escrever assim: interligando, interunindo o discurso direto e o discurso indireto, saltando por cima de todas as regras sintáticas ou sobre muitas delas. O caso é que quando cheguei ao final não tive outro remédio senão voltar ao princípio para pôr as 24 páginas de acordo com as outras¹⁰⁴.

Este romance, político e sociocultural, dá vida não apenas ao estilo de escrita do prêmio Nobel português, mas também ao narrador, que o seguiria até o fim da vida: este é construído como alguém intrometido, caracterizado sob a condição de um sábio que questiona e guia seu interlocutor, mas, ao mesmo tempo, carrega ironia e sarcasmo, como se história fosse contada em uma roda de companheiros, ou seja, um tanto quanto oralizada. Toda essa construção inovadora que aparece com *Levantado do Chão* soma-se, também, a uma concepção diferenciada da história/História, vendo-a como uma escrita que implica ação e reflexão humana, podendo, assim, ser questionada.

Em *Memorial do Convento*, publicado em 1982, esse modo de perceber a história efetiva-se sob a reescrita do passado com um sutil desvio de modo a evidenciar os verdadeiros heróis na ótica saramaguiana, o povo, que segundo Seixo, são “os braços

¹⁰² REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015, p. 47-48

¹⁰³ O autor se refere à história dos trabalhadores alentejanos, à miséria e injustiça no quadro das estruturas latifundiárias e à elucidação da reforma agrária.

¹⁰⁴ SARAMAGO *apud* LOPES, João Marques. *Saramago: Biografia*. São Paulo: Leya, 2010, p. 94-95.

anónimos, são uma espécie de ‘modelos’ que Saramago demiurgicamente erige em representantes dessa massa popular, paradigmas desses braços construtivos, desses olhos iletrados mas mais do que videntes [...]”¹⁰⁵”. Percebe-se, neste uso do histórico, a que costumamos denominar metaficção historiográfica, que o romance saramaguiano pensa muito mais no presente que no passado ainda que o tome como objeto, já que, ao desconstruir a narrativa oficial, o autor fornece diretrizes e ensinamentos para o leitor contemporâneo não para viver o passado, mas o presente.

Ainda para a estudiosa, a partir desta percepção, a obra de José Saramago gira em torno do conceito de simulação, através do qual o autor cria um mundo à semelhança do original valendo-se do paradoxo do romance que, como gênero do fingimento, é o mais adequado para expressar a “verdade do mundo e do homem”¹⁰⁶. Esta atitude retorna em outros livros como *O ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *História do Cerco de Lisboa* (1989) e, de modo semelhante, mas retomando outro mundo “fictício” e problematizando/questionando o estatuto de verdade, em *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Segundo Maria Alzira Seixo:

Criados os enquadramentos verídicos e os pontos nodais chamados “históricos” da ação do romance, ei-lo que efabula a mais impossível das histórias, fazendo distinguir o sobrenatural e o fantástico sobre o histórico de modo a quase o submergir completamente, e por isso mesmo fazendo avultar, sob a cobertura, a essencial dinâmica de um real multifronte, inapreensível, e exprimindo em absoluto as contradições da incessante viagem do homem sobre a terra, a sua vida; com os outros; contra alguns outros – porque entre a verdade e a ficção se situa uma simulação que não é estética, antes rotura ética do conjunto social harmónico, e essa é toda a problemática do erro, da deformação, da anamnese, da possibilidade de conhecimento que permite a formação ideológica do mundo e a sua formulação artística em termos de representação¹⁰⁷.

No seu teatro, José Saramago também trabalha com essa história de dupla emergência, que não só é retomada, mas também reflete sobre algum(ns) aspecto(s) do passado. Em *A noite* (1979), por exemplo, posteriormente publicada em *Que farei com este livro?* (1980), coloca-se em xeque a ditadura e a censura em relação aos meios de comunicação. Ao narrar a noite de 24 para 25 de abril em uma redação de um jornal português, Saramago não pretende apenas contar-nos sobre o dia a dia daqueles que ali estavam, mas sim levar-nos a pensar sobre algo muito maior: refletir sobre os jogos de

¹⁰⁵ SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da Ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Editorial INCM, 1999, p. 38

¹⁰⁶ Ibidem, p. 39

¹⁰⁷ Ibidem, p. 39.

poder e sua influência sobre a população e os meios de comunicação. Tal reflexão voltaria a aparecer em um contexto que muitos julgariam completamente diferente, a democracia de *Ensaio sobre a Lucidez*, mas que Saramago parece cada vez mais aproximar aos regimes autoritários, já que trabalha seu texto de modo a levar o leitor a ver as atitudes totalitárias envolvidas nos atos democráticos por parte do governo e, além disso, como não há limites no que tange à violência e à ocultação de fatos para o benefício dos eleitos pelo povo.

Voltando à abordagem histórica, segundo o escritor português, a literatura tem toda a legitimidade para contar versões dos fatos históricos, visto que se há essa possibilidade é porque o que nos chegou como verdade não passa de uma versão autoritária do acontecido, respaldada por um consenso social ou ideológico. Citando-o:

O que nos estão a dar, repito, é uma versão. E creio que, dizendo nós a toda a hora que a única verdade absoluta é que toda ela é relativa, não sei porque é que, chegando o momento em que determinado escritor passaria por certo facto ou episódio, deveria aceitar como lei inamovível uma versão dada, quando sabemos eu a História não só é parcial como é parcelar. Noutros termos: porque é que a literatura não há de ter também a sua própria versão da História? De qualquer forma, a literatura não é nada que se sobreponha completamente à História, porque não pode, porque tem que alimentar-se até de versões opostas ou contraditórias, assim construindo, à luz de um tempo ou de um entendimento diferente, a sua própria versão¹⁰⁸.

Ana Paula Arnaut, ao analisar as obras do autor, concorda com esse pensamento, afirmando que é:

[...] porque, de facto, a h(H)istória pode ser contada de outra maneira (na qual se assume, também, quando necessário e quando narrativamente oportuno, a defesa e o ponto de vista daqueles a quem a História não tem concedido o devido valor), o autor revisita outros tempos e outras personagens que lhe permitirão tecer severas críticas à maneira como a memória histórica tem sido perpetuada¹⁰⁹.

Esse novo modo de ver a realidade que nos cerca leva ao leitor uma cobrança: a necessidade de, como afirma Neto, “novos estatutos acerca da ordem das coisas e conseqüentemente uma posição ativa e multissignificativa acerca de seu tempo e de seu espaço”¹¹⁰. O diabo, de *Evangelho segundo Jesus Cristo*, atua como um Saramago-

¹⁰⁸ SARAMAGO apud REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015, p. 91.

¹⁰⁹ ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Coimbra: Edições 70, 2008, p. 27.

¹¹⁰ NETO, Pedro Fernandes de Oliveira. Ensaio sobre a Lucidez, de José Saramago: por uma ideologia do questionamento. In: *Revista Crioula*, n. 11, mai. 2012, n/p.

personagem neste quesito, uma vez que age sob o mesmo intuito: sua função é questionadora. Segundo Vanessa Pinheiro, ele “[...] é um instrutor zeloso que procura sempre reavivar a consciência de Jesus a torna-lo lúcido. Ele orienta Jesus, ensinando-lhe o ofício de pastorear ovelhas. Esse homem, o instrui, desperta seu espírito crítico e contestador”¹¹¹. O próprio José Saramago coloca esta perspectiva do olhar crítico em pauta no seu texto, quando utiliza de maneira inovadora os sinais de pontuação. Para ele:

A pontuação não é mais do que numa estrada os sinais de transito: cruzamento, redução de velocidade, essas coisas que aparecem. E assim, dir-se-ia que continua a ser possível transitar pela estrada dos meus livros que não têm esses sinais, da mesma maneira que seria possível transitar por uma estrada sem sinais de transito, com a grande vantagem de provavelmente haver menos desastres, porque então toda a gente teria que estar muito mais atenta ao caminho e à condução¹¹².

Além disso, o escritor português justifica essa apropriação da História por parte da literatura a partir de duas concepções: a primeira refere-se ao papel do historiador como escolhedor de fatos e a segunda à tarefa do romancista de fazer “explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido”¹¹³.

No entanto, em 1995, com a publicação de *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago inicia um segundo ciclo de produção romanesca, o qual João Marques Lopes denomina “Ciclo das alegorias¹¹⁴”, que de alguma forma foge a essa abordagem histórica específica, mas não se afasta do engajamento político e social. Com a proposta de trazer à superfície aquilo que os olhos não podem/querem/conseguem alcançar, essas obras nos apresentam um abandono da sua tão conhecida “portugalidade”, passando a produzir romances não mais históricos ou metaficcionalis, mas que, no entanto, não deixam de evidenciar os aspectos que conectam a obra à realidade que a circunda, principalmente no que tange ao funcionamento da humanidade. Neste momento, Saramago nos apresenta a expressão mais lapidada do “perceber o que os olhos não podem ver”, trazendo uma proposta de ir além da superfície humana e esmiuçar o que está por dentro, a fim de encontrar a essência do ser humano e poder responder à pergunta: quem somos nós?

¹¹¹ PINHEIRO, Vanessa Neves Riambau. *O trágico e o demoníaco em “O evangelho segundo Jesus Cristo”*. 2007. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2007, p. 54.

¹¹² REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015, p. 105-106.

¹¹³ SARAMAGO apud ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Coimbra: Edições 70, 2008. p. 82

¹¹⁴ LOPES, João Marques. *Saramago: Biografia*. São Paulo: Leya, 2010, p. 139.

Essa ideia parte da metáfora da estátua e da pedra a que o autor se refere no trecho seguinte:

A estátua é a superfície da pedra, toda a escultura é isso, é a superfície da pedra e é o resultado dum trabalho que retirou pedra da pedra. Então é como se tivesse ao longo destes livros todos andado a descrever essa estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, enfim, tudo isso descreve a estátua [...] Quando o acabei [o *Evangelho segundo Jesus Cristo*] eu não sabia que tinha andado a descrever uma estátua, para isso tive de perceber o que é que acontecia quando deixávamos de descrever e passávamos a entrar na pedra. E isso só pôde acontecer com o *Ensaio sobre a Cegueira* que foi quando eu percebi que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor que era ter acabado a descrição da estátua e ter passado para o interior da pedra¹¹⁵.

Para alcançar este ideal, sua escrita essencialmente portuguesa deu lugar a um registro universalizante, apresentando um texto que não remete a uma localização espaciotemporal precisa e, como afirma Arnaut¹¹⁶, nos casos extremos de *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*, há, inclusive, um abandono total da nomeação individual dos personagens. Nestas obras, Saramago salienta a crescente falta de humanidade do que costumamos denominar “ser humano”, apresentando personagens que são representativos do mesmo, marcados por seu caráter universal que permite o processo de identificação. Segundo Lopes, “estamos diante de alegorias que funcionam como distopias de um mundo abandonado pela razão”¹¹⁷.

Neste mundo, Saramago destaca-se, assim como Blimunda¹¹⁸, como aquele que domina o ato de ver e reparar, tentando guiar seu interlocutor, através de um texto que, segundo Carreira, funciona como “um espelho onde o leitor poderá mirar-se e refletir sobre o seu papel enquanto cidadão do mundo”¹¹⁹. A mesma estudiosa afirma que:

Em um mundo, no qual já não se crê nas “narrativas mestras”, no discurso homogeneizante da modernidade, há que pensar a diferença. Se por um lado há o reconhecimento de que os discursos são instrumentos de poder; que enunciam “verdades”, graças à sua

¹¹⁵ SARAMAGO *apud* PICCHIO, Luciana Stegagno. José Saramago: a lição da pedra. *Colóquio/Letras*, n.151-152 (José Saramago: o ano de 1998), Jan-Jun, 1999, p. 15.

¹¹⁶ ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Coimbra: Edições 70, 2008.

¹¹⁷ LOPES, João Marques. *Saramago: Biografia*. São Paulo: Leya, 2010, p. 140.

¹¹⁸ Blimunda é uma das personagens centrais da obra *Memorial do Convento*, de José Saramago. Ela destaca-se no romance por ser uma figura mística que vê além do superficial, uma personagem com dons telepáticos. Além disso, Blimunda se sobressai por seu caráter anti-submisso, salientando uma nova configuração feminina que vê o mundo através dos seus olhos e não dos valores sociais.

¹¹⁹ CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A visualidade cega: o olhar saramaguiano sobre a sociedade contemporânea. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. 2006. v.5. n. 17. Abr-jun. 2006. n.p.

capacidade de moldar práticas, por outro lado o discurso saramaguiano é problematizante, inquisidor¹²⁰.

O engajamento de José Saramago reside basicamente em dois aspectos: no fato de se posicionar ativamente como cidadão frente a questões políticas e na atitude de valer-se da sua narrativa para colocar em xeque aspectos da vida humana que dizem respeito ao social e ao político do seu tempo. Se pensarmos na obra *corpus* dessa dissertação, o romance *Ensaio sobre a Lucidez* nada mais é do que um destes aspectos que preocupam José Saramago. Segundo Neto:

[...] o que trata *Ensaio sobre a Lucidez* é nada mais do que a constatação de que o atual modelo político que é propagado aos quatro ventos como um dos maiores achados da criação humana padece de um desgaste e precisa urgentemente de uma tomada de reflexão por parte dos indivíduos sobre o real sentido desse sistema, se ele atende às expectativas a partir daquilo que nos é apresentado ou não. O sistema posto em observação e exposto à tentativa de subversão aqui é a democracia¹²¹.

Ambos os “Ensaio” incitam o leitor, a partir de um exercício de imaginação, não apenas a responder as perguntas deixadas pelo texto e pelo narrador, mas também para captar a alegoria existente, uma necessidade de reflexão que surge de um insólito acontecimento. Em *Ensaio sobre a Lucidez*, o insólito é a grande quantidade de votos em branco na eleição nacional. No entanto, há muito por trás disso, tanto no que tange aos governantes, quanto no que se refere às atitudes da população que Carreira desenvolve no trecho seguinte:

[...] a ignorância dos assuntos públicos, aliada à desinformação que alguns dos representantes que elegemos fazem do poder que lhes conferimos constitui uma ameaça ao exercício da democracia. A preservação dos direitos do homem, o exercício da liberdade, exige, em contrapartida, a responsabilidade social¹²².

Este ciclo de obras saramaguianas parte, então, da ideia de universalização através da criação de seres de papel que poderiam facilmente ser reconhecidos por seres do mundo real. Esse reconhecimento no Outro, através da alteridade, gera uma percepção crítica da situação e um autoconhecimento para o leitor, já que este se

¹²⁰ CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A visualidade cega: o olhar saramaguiano sobre a sociedade contemporânea. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. 2006. v.5. n. 17. Abr-jun. 2006, n.p.

¹²¹ NETO, Pedro Fernandes de Oliveira. Ensaio sobre a Lucidez, de José Saramago: por uma ideologia do questionamento. In: *Revista Crioula*, n. 11, mai. 2012, n/p.

¹²² CARREIRA, Op. Cit., n.p.

confronta com uma situação, que poderia ser real, mas através do Outro, que poderia ser ele mesmo.

Percebe-se, assim, que Saramago é politicamente engajado não apenas pelo que diz, mas também por como diz. Neste aspecto, o componente alegórico faz-se importante, uma vez que consiste em planos sobrepostos de modo que um deles, o exposto, venha a manifestar outro(s), escondido(s), considerando sempre o aspecto moral que o permeia.

Seguindo este ponto de vista, cabe citar Benjamin, quando afirma em seu ensaio “O coelho da Páscoa descoberto ou pequeno guia dos esconderijos” que “esconder significa: deixar rastros. Porém, invisíveis”¹²³. No texto saramaguiano, as analogias e vínculos podem ser descobertos se desvendada a referência que foi invisibilizada pela universalização; assim, é a não especificação de personagens, lugares ou tempo que permite o entendimento alegórico das obras de segundo ciclo.

Essa tendência alegórica deve ser entendida com base no contexto das obras – a pós-modernidade – que se caracteriza pela fragmentação e pela pluralidade. Logo, segundo José Guilherme Merquior, não poderia associar-se a uma estética realista, que tenta dar conta do todo que o cerca. Segundo o ensaísta:

A tendência à alegoria mostra que não é apenas a repressão da linguagem que num determinado momento obriga a falar através de metáforas continuadas [...] há uma coisa mais grave, mais profunda, é o problema de que é muito difícil se ter a visão da totalidade [...] A alegoria é a forma alusiva do fragmentário¹²⁴.

Assim, a narrativa como expressão alegórica, tal qual propõe Saramago, consiste em um jogo de espelhos que, através do escritor e do seu papel criativo, nos remete a um mundo imaginário que revela condições sociais e políticas ofuscadas pela névoa que se espalha no olhar do homem, cegando-o diante do mundo. Através da alegoria o leitor pode voltar a enxergar e, para usar os termos de Benjamin, localizar o esconderijo que, muitas vezes, se encontra ao alcance dos olhos, exposto a todos e que abriga a recompensa do leitor. Para o ensaísta, “‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação”¹²⁵, e é a partir

¹²³ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 237.

¹²⁴ MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Ensaio crítico sobre a escola Neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 94.

¹²⁵ BENJAMIN, Op. Cit., p. 239

dessa busca pelo escondido que alcançamos profundidade significativa no texto do escritor português.

Para Frederic Jameson, por sua vez, a alegoria deve ser considerada mais que um método de produção: deve ser entendida como um código interpretativo. Segundo ele, a interpretação de um texto está atrelada a “camadas sedimentadas de interpretações prévias¹²⁶”, sendo toda produção elaborada à sombra de outra e, por isso, “essencialmente alegórico [já] que consiste em reescrever um determinado texto em termos de um código interpretativo específico”¹²⁷. Dessa forma, a partir das ideias do crítico e teórico marxista, podemos compreender toda narrativa como uma prática de “reescritura segundo o paradigma de outra narrativa, que é visto como código orientador ou narrativa primeva de primeira e proposto como seu *significado* último ou inconsciente”¹²⁸. Esse inconsciente, por sua vez, é não apenas social e histórico, mas também político, já que, segundo o autor, tudo o é, em última análise. De alguma forma, segundo este pensamento, toda vez que efetuamos a leitura-interpretação de um texto, acompanha-nos o “sempre-já-lido”, de modo que temos uma carga inconsciente de tradições, hábitos e até mesmo textos que não nos permitem lê-lo e interpretá-lo em seu frescor.

Logo, as narrativas alegóricas, tais quais as do segundo ciclo saramaguiano, são extremamente importantes no que tange a esse inconsciente político proposto por Jameson, visto que elas “constituem uma persistente dimensão dos textos literários e culturais exatamente porque refletem uma dimensão fundamental de nosso pensamento coletivo e de nossas fantasias coletivas referentes à História e à realidade”¹²⁹. É, então, através destas alegorias que José Saramago faz de sua narrativa questionadora neste grupo de produção romanesca e, se pensarmos especificamente em *Ensaio sobre a Lucidez*, talvez possamos afirmar que essa fantasia coletiva, apresentada através do insólito e da ironia, seria a de dismantelar um sistema que por si caminha para a ruína: a democracia. Além disso, o que os personagens saramaguianos fazem no romance supracitado é justamente isto, uma rebelião contra o *status quo*, que não o nega, porque assume sua existência, mas almeja modificação e é por isso que luta.

Desta forma, se a literatura por muito tempo ajudou no processo de alienação da população, na obra de Saramago ela é libertadora porque favorece o ato de pensar. No

¹²⁶ JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 9.

¹²⁷ Ibidem, p. 10.

¹²⁸ Ibidem, p. 19 (grifo do autor).

¹²⁹ Ibidem, p. 30-31.

caso de *Ensaio sobre a Lucidez*, os leitores são levados a pensar sobre uma temática bastante complexa: o poder. No romance deparamo-nos com uma capital, que após as eleições, assemelha-se muito às cidades distópicas de Orwell¹³⁰ e Huxley¹³¹, vigiada por microfones e câmeras, rodeada por interrogatórios que buscam levar a população ao curso ideal na concepção daqueles que governam.

Assim, para os leitores saramaguianos, aos quais o autor incumbe grande importância na construção de sentido, cabe também desmascarar o falso e encontrar o escondido. Segundo Adorno, “obras de arte [...] têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde”¹³², mas nem sempre o que se fala está explicitamente dito, como vimos acima. Desta forma, nos deparamos com a tensa relação entre presença e ausência existentes no texto literário, no qual ambas se configuram de modo ideológico. Voltamos, assim, ao paradoxo literário.

¹³⁰ ORWELL, George. 1984. Versão Kindle.

¹³¹ HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Versão Kindle.

¹³² ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 68.

CAPÍTULO II OS BASTIDORES DA POLÍTICA DEMOCRÁTICA

2.1 O discurso do poder e o poder dos discursos: “onde, afinal, está o perigo?”

A partir do exposto no primeiro capítulo, percebe-se que o romance saramaguiano *Ensaio sobre a Lucidez*, ao propor-se questionador, direciona o seu leitor para uma reflexão sobre o discurso do poder e o poder dos discursos, debruçando-se sobre o discurso político, mais especificamente. Tal questionamento não está restrito a esta obra, ou às que lhe acompanham no segundo ciclo de produções do autor, mas sim presente em grande parte do percurso de escrita de Saramago, uma vez que ele entende o discurso como algo ativo que tem constituído e construído nossa sociedade. Segundo Fairclough, em seu estudo sobre *A arqueologia do saber*¹³³, de Foucault, esse modo de ver o discurso entende-o como aquele que “constitui os objetos do conhecimento, os sujeitos e as formas sociais do ‘eu’, as relações sociais e as estruturas conceituais”¹³⁴.

Seguindo essa perspectiva, conseguimos delinear nas produções saramaguianas considerações reflexivas acerca do discurso oficial e histórico, como em *Memorial do Convento e História do Cerco de Lisboa*¹³⁵; do político, em *Ensaio sobre a Lucidez* e do religioso, em *Evangelho segundo Jesus Cristo*¹³⁶. Assim, ao entender que o discurso e a linguagem estão no coração das relações e práticas sociais e, além disso, compreender que a literatura é uma “[...]trapaça salutar, [uma] esquiva, [um] logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”¹³⁷, Saramago se vale de sua escrita literária na tentativa de levar seu leitor a questionar o mundo a sua volta. E, segundo Edward Said, questionar tem sido “[...] uma das principais atividades do intelectual do século XX [...], para não dizer subverter o poder da autoridade”¹³⁸ que, apesar de não subir a uma montanha ou púlpito para declamar seus pensamentos, tem sua voz ressoando na busca por um ideal comum a seu povo.

No romance *corpus* desta dissertação tal reflexão dá-se pelo fato de encontrarmos, durante a maior parte da obra, a mídia nas mãos dos governantes que, ao

¹³³ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. L. F. B. Neves. 3ª ed, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

¹³⁴ FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e Mudança Social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001, p. 64.

¹³⁵ SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1995a.

¹³⁶ SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. 26ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

¹³⁷ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 17.

¹³⁸ SAID, Edward. *Falar a verdade ao poder*. In: _____. *Representações do Intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 94.

encabeça-la, recorrem ao controle das informações veiculadas por ela, a fim de persuadir e/ou ludibriar a população, de modo que se mantenham alienados em relação ao seu próprio meio¹³⁹. Essa discussão faz-se bastante atual em uma época na qual o conhecimento de grande parte dos indivíduos é oriundo dos meios de comunicação de massa que, por sua vez, têm alimentado essa cultura da manipulação em prol dos detentores do poder econômico e político. No entanto, cabe destacar que essa observação não se restringe ao contexto atual, sendo visualizada também em outras épocas como a dos regimes ditatoriais, fazendo do texto de José Saramago, uma proposição universal, já que, como afirma Michel Foucault,

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade¹⁴⁰.

Neste aspecto, se nos apoiarmos no pensamento de Hanna Arendt, conseguimos comprovar a ideia de universalização já que, ao analisar as massas e os discursos midiáticos no totalitarismo, a filósofa judia retrata-nos um cenário semelhante ao apresentado pelo escritor português em *Ensaio sobre a Lucidez*, que, no entanto, trata-se de uma democracia. Assim, vamos percebendo o andar em círculos em que se configurou a História Mundial, que dialoga novamente com a proposta do segundo ciclo saramaguiano. Destarte, no trecho subsequente, Arendt nos mostra como o discurso doutrinário totalitarista dá poder àqueles que o construíram, criando um círculo de seguidores levados pela alienação, corroborando assim a proposta deste capítulo de que o poder e o discurso se encontram em uma via de mão dupla na qual tanto os discursos têm poder quanto podem proporcioná-lo a quem o produz.

Somente a ralé e a elite podem ser atraídas pelo ímpeto do totalitarismo, as massas têm de ser conquistadas por meio da propaganda. Sob um governo constitucional e havendo liberdade de opinião, os movimentos totalitários que lutam pelo poder podem usar o terror somente até certo ponto e, como qualquer outro partido, necessitam granjear aderentes e parecer plausíveis aos olhos de um público que ainda está rigorosamente isolado de todas as outras fontes de informação. [...] O totalitarismo não se contenta em afirmar, apesar

¹³⁹ Essa discussão será melhor desenvolvida na análise da obra. Neste espaço cabe apenas destacar nosso viés de pesquisa.

¹⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 8-9.

de prova em contrário, que o desemprego não existe; elimina de sua propaganda qualquer menção sobre os benefícios para os desempregados¹⁴¹.

Neste ambiente fascista¹⁴², a importância da manipulação do discurso consiste em atrasar ao máximo o uso da violência, para que, quando seja necessária sua presença no jogo do poder, a população esteja completamente subjugada de modo a acreditar que ela é imprescindível e/ou nem ao menos percebê-la. No entanto, Foucault, ao corroborar o pensamento levantado por Arendt sobre a manutenção do poder pelo discurso, afirma que um poder que se mantém apenas através da violência, sem estar aliado ao discurso não consegue perdurar por muito tempo. Para ele,

[s]e o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não, você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considera-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instancia negativa que tem por função reprimir¹⁴³.

Esse poder que permeia, produz e induz também nos é apresentado por Arendt¹⁴⁴ que, por sua vez, trata dos governos totalitários e de sua preservação através do discurso, aproximando-se, novamente, do que entendemos hoje como democracia, uma vez que os caracteriza como tendo a necessidade de estabelecer um mundo fictício que atue como realidade. Simultaneamente, ela afirma que é preciso evitar que este novo mundo se estabilize, papel que cabe às propagandas. Segundo ela,

[n]ão são os sucessos passageiros da demagogia que conquistam as massas, mas a realidade palpável e a força de uma “organização viva”. [...] O que distingue os líderes e ditadores totalitários é a obstinada e simplória determinação com que, entre as ideologias existentes, escolhem os elementos que mais se prestam como fundamentos para a criação de um mundo inteiramente fictício. [...] Sua arte consiste em usar e, ao mesmo tempo, transcender o que há de real, de experiência demonstrável na ficção escolhida, generalizando tudo num artifício que passa a estar definitivamente fora de qualquer controle possível por parte do indivíduo. Com tais generalizações, a propaganda totalitária cria um mundo fictício capaz de competir com o mundo

¹⁴¹ ARENDT, Hanna. *Origens do Totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 474.

¹⁴² Neste momento nos valem do sentido tendência para ou o exercício de forte controle autocrático ou ditatorial que cabe ao termo e não ao regime encabeçado por Mussolini.

¹⁴³ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, p.44-45.

¹⁴⁴ ARENDT, Op. Cit.

real, cuja principal desvantagem é não ser lógico, coerente e organizado¹⁴⁵.

Chomsky, no entanto, tem uma visão diferente dessa relação entre a propaganda e sua função para a continuidade do poder. Segundo ele, a manutenção do poder no totalitarismo e na democracia funcionam sob aspectos diferenciados. No governo totalitário, é a presença iminente de um poder central violento que mantém o rebanho domesticado. Segundo ele, “basta manter um porrete acima das cabeças deles, e se eles saírem da linha você lhes esmaga a cabeça¹⁴⁶”. Já na democracia, com a crescente liberdade do povo, esse poder não funcionaria pois geraria revolução, tornando-se necessário recorrer a outras táticas, principalmente à propaganda como meio de alienação. Assim, ainda que considere a presença do medo como mecanismo de alienação, a dicotomização que Chomsky apresenta entre a violência e propaganda existindo apenas em contextos distintos, sem considerar a sua inter-relação, mostra-se perigosa e redutora.

Dessa forma, neste trabalho, seguimos a relação entre a proposta de Foucault e Arendt, uma vez que entendemos que a violência e a propaganda têm andado lado a lado em ambos os sistemas, concretizando-se no conjunto onipresença do medo e força da alienação. O poder dos discursos comprova-se, então, ao mostrar-se capaz de criar um mundo intocável e ilógico no que tange às “regras” do mundo real, mas, ao mesmo tempo, teoricamente mais forte ou melhor, impedindo o cidadão de opinar, alienando-o em seu ambiente natural. Essa configuração, já apresentada por Arendt ao tratar do totalitarismo, aparece também com Barthes no que ele denomina discurso de poder, ou seja, aquele que induz ao erro. Segundo ele, há:

[...] por toda parte, vozes “autorizadas”, que se autorizam a fazer ouvir o discurso de todo poder: o discurso da arrogância. Adivinhamos então que o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo: chamo de discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe¹⁴⁷.

¹⁴⁵ ARENDT, Hanna. *Origens do Totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 496-497.

¹⁴⁶ CHOMSKY, Noam. *Mídia: Propaganda Política e Manipulação*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p. 20.

¹⁴⁷ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 11-12

Neste trecho pode-se perceber uma visão de poder que não é pontual, mas abrangente e expansiva, desenvolvida principalmente após os estudos de Michel Foucault sobre a Modernidade, através dos quais compreendeu-se que o discurso do poder não está restrito ao Estado, como entidade maior, mas espalhado em rede por toda a sociedade. Para o filósofo,

Rigorosamente falando, o poder não existe; existem práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada num lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social¹⁴⁸.

Nesta mesma perspectiva, Foucault ainda aponta para o fato de que a política é um dos ambientes onde problemas relativos ao discurso se alastram. Para ele,

[...] em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes¹⁴⁹.

Segundo o filósofo, isso acontece porque o poder oculta grande parte de si mesmo e, somente assim, ao moldar e (re)instrumentalizar os sujeitos aos quais se dedica, ajustando-os às suas vontades, consegue ter certo nível de tolerabilidade. Esse ato de encobrir sua existência ocorre através de micro-técnicas em instituições como escolas, prisões e hospitais que, ao aliar-se ao conhecimento, passam despercebidas aos olhos dos indivíduos e de seus grupos aos quais impõem-se o poder. Segundo Foucault, “existem fatos de uma extrema banalidade, que todo o mundo conhece. Mas não é porque são banais que eles não existem”¹⁵⁰, ou seja, é necessário descobrir as técnicas de imposição do poder por trás da banalidade para podermos ver o mundo como deseja Saramago.

Deste modo, podemos salientar algumas dessas micro-técnicas que consistem em procedimentos de controle tais como as “interdições, supressões, fronteiras e limites

¹⁴⁸ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, p.17-18.

¹⁴⁹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 9.

¹⁵⁰ FOUCAULT, Michel. Por que estudar o poder: a questão do sujeito. In: _____. *Dois ensaios sobre o sujeito e o poder*. 1984, p.3. Disponível em: <<http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/sujeitopoder.pdf>>. Acesso em 30 de set. de 2017.

[...] dispostos de modo a dominar, ao menos em parte, a grande proliferação do discurso”¹⁵¹, selecionando não apenas o que se diz, mas também os sujeitos que falam. Assim, o poder passa a ser considerado como algo que se expande em uma rede de discursos controlados e controladores aos quais são atribuídos o valor de verdade¹⁵². Esse, por sua vez, como afirma Foucault, é inseparável do poder. Segundo o filósofo,

[a] verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro¹⁵³.

Sobre essa verdade, que consiste em uma série de procedimentos que regulam a produção, a circulação e o funcionamento dos enunciados, Foucault ainda acrescenta que ela tem características historicamente importantes, as quais cabe destacar. São elas:

[...] a “verdade” é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, Exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas “ideológicas”)¹⁵⁴.

Assim, quando nos desvencilhamos de uma visão de poder unificado em torno do Estado em direção à necessidade de entendê-lo sob a ótica do discurso, incorporando-o às práticas sociais cotidianas e à rede de poderes que se expande

¹⁵¹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 47.

¹⁵² Entendemos verdade como não “o conjunto das coisas verdadeiras a descobrir ou a fazer aceitar”, mas o “conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder”. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, p. 53.

¹⁵³ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, p. 52.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 52.

socialmente, temos um diálogo com o pensamento barthesiano, posto que o semiólogo afirma que

[a] “inocência” moderna fala do poder como se ele fosse um: de um lado, aqueles que o têm, de outro, os que não o têm; acreditamos que o poder fosse um objeto exemplarmente político; acreditamos agora que é também um objeto ideológico, que ele se insinua nos lugares onde não o ouvíamos de início, nas instituições, nos ensinamentos, mas, em suma, que ele é sempre uno¹⁵⁵.

Enquanto no pensamento de Foucault destacamos a ideia de que

[...] os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Funcionaram como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível. Daí a importante e polêmica ideia de que poder não é algo que se detém como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não¹⁵⁶.

Ainda pensando sobre as relações entre essas teorias, para Barthes, a língua, e consequentemente o discurso, são lugares obrigatórios de inscrição do poder. Foucault corrobora esse pensamento afirmando que transmitir informações através de uma língua, ou seja, comunicar-se, “é sempre uma certa forma de agir sobre o outro e sobre os outros”¹⁵⁷. Dessa forma, podemos perceber que o que nos chega como verdade é um tanto quanto dissimulado pelo(s) que exerce(m) o poder, tal qual nos apresentou Maquiavel em seu famoso *O príncipe*¹⁵⁸: as coisas não precisam existir, apenas aparentar que existem¹⁵⁹. Segundo ele, isso acontece porque

[...] os homens, em geral, julgam mais pelos olhos do que pelas mãos, pois todos podem ver, mas poucos são os que sabem sentir. Todos veem o que tu parecer, mas poucos o que és realmente, e estes poucos não têm a audácia de contrariar a opinião dos que têm por si a majestade do Estado¹⁶⁰.

Em *Folhas Políticas*, um excerto de texto publicado no *Extra*, em 1º de setembro de 1977, corrobora esse pensamento diferenciando-se apenas por classificar essa

¹⁵⁵ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 11.

¹⁵⁶ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, p.17.

¹⁵⁷ FOUCAULT, Michel. O poder como nos exerce?. In: _____. *Dois ensaios sobre o sujeito e o poder*. 1984. p. 8. Disponível em: <<http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/sujeitopoder.pdf>>. Acesso em 30 de set. de 2017.

¹⁵⁸ MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Trad. Lívio Xavier. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

¹⁵⁹ Ver citação Marilena Chauí, página 11.

¹⁶⁰ MAQUIAVEL, Op. Cit., p. 53.

dissimulação como má arte política. Saramago escreve: “Muita das malas-artes políticas consiste na utilização de palavras que foram esvaziadas do seu sentido original: com papas, bolos e palavras dessas é que se vão enganando os tolos na sua inocência e o geral das pessoas na sua boa-fé¹⁶¹”.

É neste aspecto que percebemos em *Ensaio sobre a Lucidez* a crítica de José Saramago ao sistema democrático, principalmente àqueles que substituíram regimes autoritaristas – como é o caso de Portugal –, uma vez que, apesar de aparentar algo novo, se configuram sob o viés totalitarista. Desta forma, ao entender que o poder está difundido no nosso dia a dia e que cabe a nós reconhecê-lo, a insanidade, que foi abordada pelo escritor português sob o viés da cegueira em obra anterior, *Ensaio sobre a Cegueira*, está associada ao ato de ver todos os dias e não reparar, de se deixar controlar sem ao menos questionar; enquanto que a lucidez, que dá título ao romance, refere-se ao ato de remover a névoa que nos cobre os olhos e enxergar melhor o mundo em que vivemos, rompendo com o comodismo e com a alienação.

2.2 O poder, o controle e a violência: “a ordem de um homem é a desordem de outro”

Uma vez que entendemos o poder como uma rede que visa controlar econômica e politicamente os homens, gerindo suas vidas de modo a diminuir sua capacidade de resistência e a dar utilidade ao ser, ou seja, torna-los dóceis¹⁶², encontramos com um tipo específico de poder que Foucault, ao não se limitar ao nível do discurso e abrir portas aos estudos dos espaços institucionais, denominou “disciplinar”. Segundo ele, o poder disciplinar é uma fábrica de “corpos dóceis” que trabalha a partir de “pequenas astúcias dotadas de um grande poder de difusão, arranjos sutis, de aparência inocente, mas profundamente suspeitos, dispositivos que obedecem a economias inconfessáveis, ou que procuram coerções sem grandeza [...]”¹⁶³. Assim, ao tratar dos aspectos desta espécie de poder, entendida como a “anatomia política do detalhe”, o filósofo levanta questões importantes sobre a vigilância, os poderes articulados ao estado, bem como sobre a violência.

¹⁶¹ SARAMAGO, José. *Folhas Políticas*. Porto: Porto Editora, 2015, p. 36.

¹⁶² “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”. (FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhe. 42ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014a, p. 134.)

¹⁶³ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhe. 42ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014a, p. 136.

Conforme a descrição de Foucault, a disciplina segue algumas regras de distribuição, das quais selecionamos aqui apenas as que se aplicam ao romance *corpus* desta dissertação a fim de discutirmos suas implicações na análise. A primeira técnica é a do cerco: “um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo” que separa, encarcerando. Ao trabalhar a ética pós-moderna, Bauman¹⁶⁴ também aborda esse encarceramento como princípio de ordem, ainda que sob um ponto de vista mais específico: a tentativa de criar uma “ordem artificial”, um mundo organizado, civilizado. Para o sociólogo, a sociedade moderna e pós-moderna entende tal princípio como a “solução” para o alcance da normalidade da civilização, de modo que neutraliza os casos “patológicos”. Segundo ele, a moralidade no período de transição entre o moderno e o pós-moderno acredita que

[p]ortadores de doenças incuráveis, deficientes, encarnações e incorporações da morte, obstáculos no caminho para a ordem racional, manchas que devem ser apagadas da face do mundo para a harmonia perfeita brilhar: são as *Unwertes Leben* – vidas sem utilidade visível para uma sociedade lutando por melhoramento e aperfeiçoamento. Eliminá-los era uma experiência redentora – um ato *construtivo*, não destrutivo, um serviço prestado à causa sagrada da saúde e da boa forma da nação¹⁶⁵.

Essa remoção daqueles que se colocam no caminho aparece tanto em *Ensaio sobre a Cegueira*, quanto em *Ensaio sobre a Lucidez*. Na primeira obra, temos o encarceramento de todos aqueles que cegaram, na tentativa de manter uma aparência de normalidade na cidade, eliminando o que foi considerado como “matéria de refugo”. Aqueles que cegaram, na concepção dos governantes, eram algo improdutivo e destrutivo para a sociedade, como se pode perceber na fala do sargento, que em vez de almejar proteger, demonstra desdém pela vida humana:

O sargento ainda disse, Isto o melhor era deixá-los morrer à fome, morrendo o bicho acabava-se a peçonha. Como sabemos, não falta por aí quem tenha dito e pensado muitas vezes, felizmente um resto precioso de sentido de humanidade fez dizer a este, A partir de agora deixamos as caixas a meio caminho, eles que as venham buscar, mantemo-los debaixo de olho, e ao menor movimento suspeito, fogo¹⁶⁶.

Nesta obra, então, percebemos a visão de Bauman sobre a ordem social, na qual

¹⁶⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Vida em Fragmentos: sobre a ética pós-moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 231.

¹⁶⁶ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 89.

[o] pensamento moderno trata o habitat humano como um jardim, cuja forma ideal deve ser determinada por um objeto de esquemas cuidadosos e meticulosamente seguidos, implementado por incentivo ao cultivo de arbustos e flores previstos no plano, envenenando-se ou se arrancando o resto, o indesejável e não planejado, as ervas daninhas¹⁶⁷.

Em *Ensaio sobre a Lucidez* há a imposição do estado de exceção na cidade, aprisionando todos os votantes dentro dos limites municipais, também na tentativa de levá-los de volta à normalidade, dessa vez, a democrática, não importando os meios. Assim, podemos perceber uma aproximação tanto com a teoria de Bauman, visto que, na obra, a violência é um mecanismo de neutralização das revoltas; como também com a teoria de Foucault sobre a disciplina, uma vez que se pretende, a partir da vigilância, da divisão das massas em grupos menores que também se vigiam e da alienação através do discurso, conduzir o fluxo ao padrão anterior à revolução.

Logo, entendemos que a percepção de Foucault acerca da clausura não é a de eliminação, mas a de aproveitamento. Para ele, assim como a violência não é autossuficiente para a manutenção do governo, a clausura não o é para o aparelho disciplinar, pois ela precisa estar associada a uma ideia de “quadriculamento” na qual cada indivíduo tem o seu lugar com o intuito de anular os efeitos da aglomeração. Essa tentativa de eliminar a possibilidade de revolta dialoga com a proposta de Bauman, mas, neste espaço, ela aparece sob o ponto de vista da organização com a finalidade de fabricar indivíduos domesticados e passíveis de dominação, e não de eliminação.

Para o filósofo, o poder disciplinar:

[...] em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplica-las e utiliza-las num todo. Em vez de dobrar uniformemente e por massa tudo o que lhe está submetido, separa, analisa, diferencia, leva seus processos de decomposição até as singularidades necessárias e suficientes. “Adestra” as multidões confusas, móveis, inúteis de corpos e forças para uma multiplicidade de elementos individuais – pequenas células separadas, autonomias orgânicas, identidades e continuidades genéticas, segmentos combinatórios. A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício¹⁶⁸.

¹⁶⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Vida em Fragmentos: sobre a ética pós-moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 267.

¹⁶⁸ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 42ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014a, p. 167

Foucault acredita que para entendermos o que realmente está acontecendo diante dos nossos olhos, como propõe Saramago, é imprescindível que paremos de ver o poder conectado apenas ao aparelho repressivo do Estado, já que assim perde-se muito da ação do poder, que não é localizada. O filósofo francês propõe uma visão diferenciada do poder que permita ver toda a mecânica da dominação e da repressão sem voltar os olhos apenas para o lado negativo, o da violência, que sozinho não se sustentaria. Hanna Arendt corrobora essa assertiva quando afirma que “jamais existiu governo exclusivamente baseado nos meios da violência. Mesmo o domínio totalitário, cujo principal instrumento de controle é a tortura, precisa de uma base de poder – a polícia secreta e sua rede de informações”¹⁶⁹.

Nesta perspectiva de dominação, o indivíduo passa a ser definido por uma classificação, distribuindo-os em uma rede de relações hierárquicas, nas quais cada ser ocupa uma posição específica. Esse novo homem, construído sob o viés da disciplina, é então, fragmentado, individualizado dentro de uma rede, perdendo qualquer capacidade de manifestação grupal. O poder inutiliza, assim, as massas, que agora são domesticadas e sem um objetivo comum. Assim ele é agora uma representação ideológica da sociedade, uma realidade fabricada pela disciplina.

No entanto, Foucault destaca que, para o sucesso deste sistema, é necessária a vigilância permanente, que funciona “pelo jogo do olhar” no qual todos se vigiam e são vigiados ao mesmo tempo. Segundo o filósofo:

O aparelho disciplinar perfeito capacitaria um único olhar tudo ver permanentemente. Um ponto central seria ao mesmo tempo fonte de luz que iluminasse todas as coisas, e lugar de convergência para tudo o que deve ser sabido: olho perfeito a que nada escapa e centro em direção ao qual todos os olhares convergem¹⁷⁰.

Esse modelo de vigilância, pautado na convergência do olhar para um único ponto, segue o padrão arquitetural proposto pelo *Panóptico*, de Jeremy Bentham. Segundo Foucault, este padrão é um princípio bastante conhecido, que funciona tanto de cima para baixo quanto de baixo para cima, no qual:

¹⁶⁹ ARENDT, Hanna. *Sobre a violência*. 7ª ed. Trad. André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 67.

¹⁷⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 42ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014a, p. 170.

[...] na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidade espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente¹⁷¹.

Tal mecanismo de coerção não é uma invenção do século XVIII, afirma o filósofo francês, mas o espaço amplo que passa a controlar aparece apenas com a nova mecânica do poder que ele traz. Sua existência é o que a democracia, entendida como governo do povo e da transparência, tanto teme, uma vez que é ao mesmo tempo “indiscreto” e “discreto”. Indiscreto porque está em todo lugar e sempre atento, não deixando passar nada sem controle; e discreto porque funciona, em sua maior parte, em silêncio, nas sombras. Segundo Foucault, “num regime disciplinar, a individualização, ao contrário, é ‘descendente’ à medida que o poder se torna mais anônimo e mais funcional, aqueles sobre os quais se exerce tendem a ser mais fortemente individualizados [...]”¹⁷².

Ao discorrer sobre o “espaço fechado, recortado e vigiado”, Foucault apresenta dois pontos de vista que retomam a relação anterior com a perspectiva de Bauman sobre o encarceramento. Para ele, existem duas situações parecidas, mas que carregam sonhos diferentes: o exílio do leproso e a prisão da peste. Segundo o filósofo, quando se exclui o leproso tem-se o sonho de uma comunidade pura, apresentado também por Bauman. Já a prisão das pessoas com peste incita a ordem e a vigilância, fazendo com que cada indivíduo tenha sua localização para que seja examinado e distribuído conforme a sua situação, apresentando o sonho de uma sociedade disciplinar, proposto por Foucault. Estas duas situações, no entanto, têm cada vez mais se aproximado devido à necessidade de binarização do mundo que o século XIX nos trouxe: entre o normal e o anormal. Segundo o filósofo,

¹⁷¹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 42ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014a, p. 194

¹⁷² *Ibidem*, p. 188.

[c]idade pestilenta, estabelecimento panóptico, as diferenças são importantes. Elas marcam, com um século e meio de distância, as transformações do programa disciplinar. Num caso, uma situação de exceção: contra um mal extraordinário, o poder se levanta; torna-se em toda parte presente e visível; inventa novas engrenagens; compartimenta, imobiliza, quadricula; constrói por algum tempo o que é ao mesmo tempo a contracidade e a sociedade perfeita; impõe um funcionamento ideal, mas que no fim das contas se reduz, como o mal que combate, ao dualismo simples vida-morte: o que se mexe traz a morte, e se mata o que se mexe. O Panóptico ao contrário deve ser compreendido como um modelo generalizável de funcionamento; uma maneira de definir as relações do poder com a vida cotidiana dos homens¹⁷³.

O panóptico enquanto sistema não exige a existência do aparelho policial, porque funciona como poder visível e inverificável, ou seja, vê-se que está sendo vigiado, uma vez que há um posto de observação, mas nunca se sabe quando e se está sendo observado e, no entanto, tem-se a certeza de que pode estar a sê-lo.

Todavia, a aproximação entre a situação de exceção e a sociedade panóptica faz surgir como aparelho do Estado a organização do mecanismo policial, visto que este está ligado àquilo que excede a justiça regulamentada. O dispositivo policial é um dos braços do poder judiciário, permitindo, então, a violência como meio para dissipar as revoltas. A polícia trabalha especificamente de modo visível e invisível para o soberano: ela está ali para proteger o povo e, ao mesmo tempo, para impor-se como poder do Estado.

Esta presença do corpo policial retoma as afirmações de Bauman sobre a violência pós-moderna, principalmente a de que ela é produto da fábrica da ordem, um resíduo não calculado na linha de produção da sociedade “organizada”. Segundo o sociólogo, que neste momento se apoia nos estudos de Weber, “a força é um meio específico do Estado¹⁷⁴” e ele reivindica seu monopólio de uso, afirmando agir na aplicação da lei e da ordem para salvar vidas, mas instaurando uma ação de mão única, na qual toda intervenção deve vir por parte dos policiais e “os objetos da ação não devem reagir¹⁷⁵”.

Este ato de salvar vidas, no entanto, implica que há vidas que não são dignas de serem salvas. Tal pensamento mostra-se dentro do enquadramento do nazismo, para dar um exemplo dentre os tantos existentes, que levanta o questionamento, abordado por

¹⁷³ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 42ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014a, p. 198.

¹⁷⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Vida em Fragmentos: sobre a ética pós-moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 193.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 206.

Bauman, de que podemos estar “ingressando na era de um ‘Holocausto contínuo e silencioso’¹⁷⁶”, na qual mais pessoas têm sido vistas como “problemas” a serem removidos da sociedade.

No que tange a esta “avaliação” da vida do outro, Butler¹⁷⁷ afirma que vemos e apreendemos o mundo sob um determinado enquadramento que está associado a questões políticas, e, por isso, quando lançamos nosso olhar sobre o outro, estamos efetuando uma operação de poder. Se essa operação sugerir que vidas são qualificáveis como tal ou não, estamos lidando com o que a autora chama de “condição precária” da vida humana. Em relação a este aspecto, Bauman destaca que “[...] há certos tipos de vidas a serem salvas – são dignas de serem salvas. E que a única maneira de salvá-las seria destruindo tantas outras, indignas [...]”¹⁷⁸, desta forma, “[...] a ordem de um homem é a desordem de outro [...]”¹⁷⁹. Segundo Butler, Hegel e Klein já haviam afirmado que a apreensão da precariedade humana nos leva ao desenvolvimento da violência, uma vez que ocorre a percepção da vulnerabilidade do Outro, corroborando o pensamento de Bauman.

Destarte, estamos sempre atravessados pelo olhar do outro e isso pode, como afirma a autora, “maximizar a precariedade para alguns e minimizar a precariedade para outros”¹⁸⁰. Segundo Bauman, o problema está no fato de que antes de dominarem suas vítimas, foi permitido ao “dominador” o poder de classificá-las como indignas de vida, retirando a culpa do perpetrador do genocídio e gerando o que o sociólogo denomina de “constante carnaval de crueldade”¹⁸¹.

Bauman ainda acrescenta que o estilo totalitário que aparece nos dias de hoje em diversas atitudes se esconde sob nomes mais facilmente digeríveis, porque, segundo ele, seria ingênuo acreditar que os homens não têm cedido às tentações totalitárias (levantadas por Hanna Arendt, em *As origens do totalitarismo*) apenas para seguir a regra democrática. O modo de resolver problemas que temos visto nas democracias atuais “tem mais a ver do que gostaríamos de admitir com ‘inclinações totalitárias’¹⁸²”.

¹⁷⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Vida em Fragmentos: sobre a ética pós-moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 216.

¹⁷⁷ BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea* - Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13-33

¹⁷⁸ BAUMAN, Op. Cit., p. 207.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 195.

¹⁸⁰ BUTLER, Judith. Introdução: vida precária, vida passível de luto. In: _____. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 13-53

¹⁸¹ BAUMAN, Op. Cit., p. 203.

¹⁸² *Ibidem*, p. 277.

Para ela, nada tem sido mais comum que a combinação entre a violência e o poder, ainda que sejam bastante diferentes, uma vez que a primeira precisa de uma justificativa, mas nunca alcançará a legitimidade, enquanto o segundo precisa de legitimidade, mas não de justificativa. Além disso, a autora destaca que a força do poder é dependente dos números, ou seja, daqueles que o aceitam e o seguem; já a violência pode operar sem eles, haja vista que “[a] forma extrema de poder é Todos contra Um; a forma extrema da violência é Um contra Todos”¹⁸³.

2.3 “A democracia é uma comédia”: o teatro democrático

Nicolau Maquiavel, em *O príncipe*¹⁸⁴, já afirmava que para governar não era preciso ter qualidades, mas apenas aparentar tê-las, sendo um bom *dissimulador*. Se pensarmos no que foi exposto anteriormente, ou seja, nas semelhanças entre as atitudes dos representantes democráticos e as dos líderes totalitaristas e, além disso, no papel do ocultamento no poder destes, podemos começar a refletir sobre a estrutura social democrática pautada nesses princípios, o das aparências, que aqui trataremos sob o viés da representação.

Inicialmente, é preciso destacar que a democracia é entendida, teoricamente, como o governo da transparência, ou seja, aquele “cujos atos se desenrolam em público e sob o controle da opinião pública”¹⁸⁵. Não seria aceitável, portanto, que as decisões dos governantes que estão no poder para representar seu povo fossem tomadas em segredo sem informar seu público. No entanto, essa regra não tem valido para o sistema democrático que conhecemos dentro dos Estados-Nação, no qual a simulação e a mentira têm perseverado, bem como o mistério em torno das deliberações. Segundo Bobbio, “por debaixo do governo visível há um governo que age na penumbra (o assim chamado subgoverno) e, ainda mais embaixo, um governo que age na mais absoluta obscuridade e que poderia ser chamado de ‘criptogoverno’”¹⁸⁶. Esse poder obscuro, que “durante séculos foi considerado essencial para a arte de governar”¹⁸⁷, tem negado a democracia e afirmado, cada vez mais, um governo de aparências, sem responsabilidades perante a lei.

¹⁸³ ARENDT, Hanna. *Sobre a violência*. 7ª ed. Trad. André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 58.

¹⁸⁴ MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Trad. Livio Xavier. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

¹⁸⁵ BOBBIO, Norberto. *Democracia e Segredo*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 29.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 32.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 43.

Além disso, não seria aceitável também que as decisões tomadas fossem em prol de interesses individuais, visto que, como governo do povo, a democracia preza pelo interesse coletivo. No entanto, como afirma Bobbio, o que temos visto é que “quem governa [...] é sempre uma minoria, um pequeno grupo, ou alguns grupos minoritários em concorrência entre si”¹⁸⁸. Esse governo tem se apresentado, então, sob a estrutura proposta por Chomsky em sua análise da propaganda política e da manipulação:

Ora, existem duas “funções” numa democracia: a classe especializada, os homens responsáveis, assume a função executiva, o que significa que eles pensam, planejam e compreendem os interesses de todos. Depois, temos o rebanho desorientado, e ele também tem função na democracia. Sua função na democracia, dizia ele, é a de “espectador”, e não de participante da ação. Porém, por se tratar de uma democracia, esse rebanho ainda tem outra função: de vez em quando ele tem a permissão para transferir seu apoio a um ou outro membro da classe especializada. Em outras palavras ele tem a permissão de dizer: “Queremos que você seja nosso líder” ou “Queremos que *você* seja nosso líder”. Isso porque se trata de uma democracia, e não de um Estado totalitário. A essa escolha se dá o nome de eleição. Porém, uma vez que ele tenha transferido seu apoio a um ou outro membro da classe especializada, deve sair de cena e se tornar espectador da ação, não participante¹⁸⁹.

Tal estrutura pressupõe a existência de um líder que se destaque como tal e seja elegido por consenso; e, também, a de um povo, tido como desorientado, que transfere seu poder a um representante, devendo legitimar essa atitude periodicamente, nas eleições. A passividade, mantida nos intervalos eleitorais, a qual Chomsky denomina função “espectador”, é um dos pontos de ataque de José Saramago no romance *Ensaio sobre a Lucidez*, visto que ela não é escolha da população: trata-se de uma consequência do processo de domesticação, comum nos governos totalitários, do qual os governos democráticos têm lançado mão. A lição que nos deixa o escritor português é a de que o povo é o dono da sociedade, tem poder, e deve exercê-lo. Ao invés de pasmarem sob uma cegueira paralisante, devem percebê-la e desconstruí-la, aprendendo a enxergar através da névoa que os líderes têm colocado diante dos seus olhos.

O sistema criado a partir do uso não do simples segredo, mas da ideia de mistério¹⁹⁰, se apoia, assim como o poder autocrático, “mais que sobre sua capacidade de espiar os súditos, também sobre a ajuda que recebe dos súditos aterrorizados, que se

¹⁸⁸ BOBBIO, Norberto. *Qual democracia?* Trad. Marcelo Perine. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 23.

¹⁸⁹ CHOMSKY, Noam. *Mídia: propaganda política e manipulação*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p. 17, grifos nossos.

¹⁹⁰ Segundo Bobbio (2015), o segredo é algo que queremos saber, mas não devemos; diferente do mistério, que consiste naquilo que queremos saber, mas não podemos.

espiam entre si”¹⁹¹. Nesse ambiente, segundo Bobbio, a prudência se torna uma virtude política, pertencendo a ela “[..] o dizer e o não dizer, o não dizer tudo mas somente uma parte, o silenciar, o omitir, a reticência. Trata-se de uma série de comportamentos que estão entre a prudência e a astúcia, figuradas por dois animais simbólicos do discurso político, a serpente e a raposa.¹⁹²”. Erick Hobsbawm¹⁹³ acrescenta que sobre essa atitude de silenciar e omitir, ou seja, quando os negócios políticos são feitos *nos bastidores*, tem-se um aumento na desconfiança do povo em relação aos que estão no poder.

Percebe-se, desta forma, a existência de um estado duplo, visível e invisível, sendo o primeiro pautado nos princípios democráticos, enquanto que o segundo não só se vale do uso do mistério para se defender como também para atacar, usando-o como arma. Neste contexto, Norberto Bobbio¹⁹⁴ traz uma metáfora pertinente que já perdura no pensamento da sociedade ocidental há algum tempo: a política como espetáculo. Os governantes encontram-se mascarados, pois não são quem aparentam ser, e a cena presenciada pelos eleitores é um palco, onde se desenrola a representação – o teatro da democracia –, que torna visível apenas o que o mascarado deseja. Saramago corrobora essa visão do democrático em *Folhas Políticas*, quando diz “Com o perdão de quem o teatro fez amor e profissão, o político corrente é como um ator mascarado de ator, com todos os remendos à vista, salta-pocinhas de ministério e rábula cômica. Como não haverá de ser deprimente esta paisagem, esta comédia, este desgosto?”¹⁹⁵.

Segundo Bobbio, essas formas de ocultação têm como finalidade justamente a limitação da vigilância por parte dos eleitores. Ele afirma que:

Qualquer forma de poder oculto, ao tornar vão este direito, destrói um dos pilares em que se apoia o governo democrático. De resto, quem promove formas de poder oculto, e quem a elas adere, deseja precisamente isto: excluir suas próprias ações do controle democrático, não se submeter aos vínculos que toda constituição democrática impõe a quem detém o poder de tomar decisões que vinculem a todos os cidadãos. Pretende, eventualmente, controlar o Estado sem ser por ele controlado. No Estado despótico, o soberano vê sem ser visto. O ideal de toda forma de poder oculto é que o soberano, neste caso o governo democrático, que age à luz do sol, possa ser visto sem poder ver¹⁹⁶.

¹⁹¹ BOBBIO, Norberto. *Democracia e Segredo*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 45.

¹⁹² *Ibidem*, p. 54.

¹⁹³ HOBBSAWM, Erick. *Globalização, Democracia e Terrorismo*. Trad. José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 113.

¹⁹⁴ BOBBIO, Norberto. *Democracia e Segredo*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

¹⁹⁵ SARAMAGO, José. *Folhas Políticas*. Porto: Porto Editora, 2015, p. 42.

¹⁹⁶ BOBBIO, Op. Cit., p. 41.

Tal ideia de que não estamos vendo nem o nosso governo, nem os nossos governantes, está atrelada ao fato de não repararmos ao nosso redor, como supracitado, mas também de termos sido moldados pela sociedade/mídia por uma cultura do espetáculo. Guy Debord afirma que “tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação¹⁹⁷”, ou seja, vivemos em um mundo no qual as relações sociais têm sido mediadas por imagens e não por experiências. Esse mundo é o mesmo criado por Orwell, em *1984*, e, também, por Saramago em *Ensaio sobre a Lucidez*, no qual a informação falsa, o pensamento duplo, circula de modo a “encobrir as ações criminosas, como o assassinato injusto de pessoas, com um verniz de justificativa e razão”¹⁹⁸.

Desta forma, podemos entender o espetáculo como “o lugar do olhar iludido e da falsa consciência¹⁹⁹” e, logo como a “afirmação da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência²⁰⁰”. A alienação, promovida por esse modelo de vida baseado na ficção, acaba tornando o espetáculo real a partir de uma realidade criada pelo espetáculo que, por sua vez, existe sem contestação. Segundo Debord, “essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente”²⁰¹ e, neste contexto, a verdade passa a ser parte do falso. O escritor francês ainda destaca que:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não pode ser identificado pelo simples olhar, mesmo que esteja acoplado à escuta. Ele escapa à atividade do homem, à reconsideração e à correção de sua obra. É o contrário do diálogo. Sempre que haja *representação* independente, o espetáculo se reconstitui²⁰².

Por ser o contrário do diálogo, podemos afirmar que o espetáculo não é contestado justamente porque aprisiona o homem em um monólogo no qual sua

¹⁹⁷ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 13.

¹⁹⁸ SAID, Edward. *Cultura e Política*. Trad. Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 130.

¹⁹⁹ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.14.

²⁰⁰ Ibidem, p. 16

²⁰¹ Ibidem, p. 15.

²⁰² Ibidem, p. 18.

participação é apenas a de escutar, banindo toda e qualquer outra fala. Este aspecto recorda-nos a alegoria da caverna, exposta no livro VII da República, de Platão, no qual, em diálogo com Gláucon, simula-se a situação de homens presos em uma caverna subterrânea desde meninos, amarrados pelas pernas e pelo pescoço de modo que pudessem olhar apenas para a frente, tendo atrás deles um fogo que acabava por reproduzir imagens no fundo da caverna e sendo isso tudo que viam. O filósofo, então, questiona:

Torna a olhar agora e examina o que naturalmente sucederia se os prisioneiros fossem libertados de suas cadeias e curados da sua ignorância. A princípio, quando se desate um deles e se obrigue a levantar-se de repente, a virar o pescoço e caminhar em direção à luz, sentirá dores intensas e, com a vista ofuscada, não será capaz de perceber aqueles objetos cujas sombras via anteriormente; e se alguém lhe dissesse que antes não via mais do que sombras inanes e é agora que, achando-se mais próximo da realidade e com os olhos voltados para objetos mais reais, goza de uma visão mais verdadeira, que supões que responderia? Imagina ainda que o seu instrutor lhe fosse mostrando os objetos à medida que passassem e obrigando-o a nomeá-los: não seria tomado de perplexidade, e as sombras que antes contemplava não lhe pareceriam mais verdadeiras do que os objetos que agora lhe mostram?²⁰³

O mesmo se passa com a cultura do espetáculo, exposta em *Ensaio sobre a Lucidez*, obra na qual os eleitores, encerrados na capital sob estado de sítio, têm a mídia como única intermediária para saber o que acontece no restante do país. Este controle sobre a informação aumenta o poder de verdade dos governantes, já que não há possibilidade de comprovação e, desta forma, torna-se ainda mais fácil alienar a população da capital. Assim, são expostos a uma representação do mundo, ou seja, a imagens que nos sobrecarregam de informações, tornando-nos ignorantes e incapazes de reconhecer outra realidade que não seja aquela que nos apresentam como tal. Chomsky também discorre sobre o assunto, resumindo o funcionamento da democracia na contemporaneidade ao dizer que

O resto do rebanho desorientado só precisa ser distraído. Desviem sua atenção para outro assunto. Não deixem que se metam em confusão. Certifiquem-se de que permaneçam, quando muito, espectadores da ação, dando de vez em quando seu aval a um ou outro dos verdadeiros líderes entre os quais podem escolher²⁰⁴.

²⁰³ PLATÃO. *A república*. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014, p. 233-234.

²⁰⁴ CHOMSKY, Noam. *Mídia: Propaganda Política e Manipulação*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p. 19.

Essa alienação do povo já estava prevista na teoria de Debord sobre o espetáculo, sendo uma espécie de negação da vida em prol da representação da vida criada na *tela do espetáculo*. Segundo ele,

[a] alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele²⁰⁵.

Para Chomsky, na democracia a mídia oferece uma percepção parcial da realidade de modo que incute as convicções certas sob o ponto de vista da classe política detentora do poder. O espetáculo, então, torna-se “ideologia por excelência, porque expõe e manifesta sua plenitude e essência de todo sistema ideológico: o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real²⁰⁶” e o governo, um grande simulacro. Segundo Guy Debord,

A consciência espectral, prisioneira de um universo achatado, limitado pela *tela* do espetáculo, para trás da qual sua própria vida foi deportada, só conhece os *interlocutores fictícios* que a entretêm unilateralmente com sua mercadoria e com a política de sua mercadoria. O espetáculo, em toda a extensão, é sua “imagem do espelho”²⁰⁷.

Diante desta ideia do governo como uma imagem unilateral, uma simulação, nos questionamos sobre a relação representatividade e representação, ou seja, se a democracia tem se pautado em seu caráter representativo ou no caráter teatral que a tem acompanhado nos últimos anos. No primeiro caso, assume sua atividade como pública e exclui toda e qualquer forma de segredo que retire do povo o conhecimento sobre as atitudes dos seus representantes. Já no segundo, conforme Bobbio, há uma noção de espetáculo na qual existe uma máscara que “transforma o agente em ator, a cena em palco, a ação política em representação”²⁰⁸. Essa concepção de máscara pode ser metaforicamente colocada lado a lado às sombras platônicas da alegoria da caverna,

²⁰⁵ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 24.

²⁰⁶ DEBORD, Op. Cit., p. 138.

²⁰⁷ Ibidem, p. 140, grifos do autor.

²⁰⁸ BOBBIO, Norberto. *Democracia e Segredo*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 52.

supracitada, ou seja, o que vemos nitidamente diante dos olhos não é o que realmente está a acontecer e, no caso da democracia do texto saramaguiano, o que ouvimos e lemos tampouco o é.

Apoiando-se em Elias Canetti, Bobbio declara que a máscara transfigura a face humana porque a enrijece, uma vez que “no lugar de uma expressão facial que jamais se fixa e está sempre em movimento, ela coloca o seu oposto: uma rigidez e constância perfeitas. Logo atrás da máscara começa o segredo”²⁰⁹.

Sobre este segredo, Bobbio, mostrando-nos seus perigos, conclui que:

Em um regime democrático é absolutamente inadmissível a existência de um poder invisível que atue paralelamente ao poder do Estado, ao mesmo tempo dentro e contra, que sob certos aspectos é concorrente e sob outros é conivente, que emprega o segredo não para abater o Estado mas tampouco para servi-lo, que se vale dele principalmente para evitar e até violar impunemente a lei, assim como para obter favores extraordinários ou ilícitos. É um poder que pratica atos politicamente relevantes sem ter qualquer responsabilidade política sobre eles, mas, ao contrário, procurando escapar por meio do segredo até mesmo das mais normais responsabilidades civis, penais e administrativas²¹⁰.

Desta forma, esses perigos residem exatamente no fato de que sobre o olhar dos eleitores paira uma névoa que não permite que eles, como cidadãos, consigam avaliar seus governantes, visto que não enxergam suas ações tais como são. Segundo Bobbio:

O princípio fundamental do Estado democrático é o princípio da publicidade, ou seja, do poder visível. Deste princípio derivam muitas das regras que diferenciam um Estado democrático de um Estado autocrático. Por uma simples razão: governo democrático é aquele em que os governantes devem exercer o poder sob o controle dos cidadãos. Mas como poderiam os cidadãos controlá-lo se não o veem?²¹¹.

Assim, se os cidadãos têm acesso apenas à representação por meio de discursos e imagens controladas do seu governo, eles passam a ser os receptores do espetáculo teatral da democracia, no qual impera a ficção. O mundo imagético criado pelo governo, por sua vez, colabora para esse controle uma vez que esmaga e apaga o “eu”, além de suprimir os limites entre o real e o falso.

²⁰⁹ CANETTI, Elias *apud* BOBBIO, Norberto. *Democracia e Segredo*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 52.

²¹⁰ BOBBIO, Norberto. *Democracia e Segredo*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 38.

²¹¹ *Ibidem*, p. 82.

CAPÍTULO III

ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ: A LINHA TÊNUE SOBRE A QUAL CAMINHA A HUMANIDADE

3.1. A questão política: de massa cega a uma nação lúcida

Ensaio sobre a Lucidez, de José Saramago, publicado em 2004, narra momentos decisivos na história de uma sociedade não nomeada em período eleitoral. O que deveria ser mais um dia “comum” na vida política da população da capital daquele país configurou o insólito episódio dos votos em branco: primeiro mais de 70% e, ao repetir-se a eleição como uma segunda oportunidade para o povo repensar o feito, 83%. Um grande protesto silencioso nas urnas. O desenrolar da história apresenta-nos um governo democrático, com atitudes altamente totalitárias que desconsideram a opinião daqueles que o empoderou sobre um sistema de representação caduco vigente naquela nação: a democracia.

Esta obra faz parte de um grupo de romances que tem seu início com *Ensaio sobre a Cegueira*, em 1995, e que retrata a humanidade em seus pormenores no mundo contemporâneo. *Ensaio sobre a Lucidez*, neste contexto, apresenta-nos uma sociedade metafórica e universalizante, que pode ser entendida como a representação do mundo globalizado, no qual o ser humano, ao lidar sempre com o excesso, adquiriu a incapacidade de não ver a própria realidade. Assim sendo, a obra parte do pressuposto de que o homem perdeu as habilidades de perturbar-se com a sua condição e com os problemas que o cercam e, além disso, de contemplar as pequenas coisas do seu cotidiano, tornando-se inerte em seu ambiente.

Nesta conjuntura, o escritor português revisa a proposta da cegueira branca, de *Ensaio sobre a Cegueira*, que pode ser entendida como uma metáfora para a alienação, massificação e para a atitude de ver, mas não se dar conta do mundo que o cerca. Desta forma, o primeiro *Ensaio*, que carrega uma forte crítica quanto ao governo e sua política de higienização social, dá a energia necessária para que Saramago tonifique a metáfora da cegueira, abordando-a, em *Ensaio sobre a Lucidez*, no contexto político, mais precisamente o da democracia. No entanto, no romance *corpus* desta dissertação, Saramago revela que esta não é uma ‘patologia’ incurável, demonstrando como a população consegue chegar a um estado de lucidez a respeito de sua própria condição e do modelo de governo que deveria representá-la.

O título *Ensaio sobre a Lucidez* remete, desta forma, não apenas ao enredo da obra, mas também ao *Ensaio* anterior do autor, no qual toda a população de um país é acometida por uma cegueira branca, com exceção de uma pessoa, a mulher do médico, que acaba, ironicamente, por ser testemunha ocular de todo o caos da vida brutal e animalésca levada pelos cegos após o abandono total por parte do governo. Não houve tratamento, nem busca pela cura, mas apenas isolamento na tentativa de que aquela “peste” não se espalhasse.

Na obra *corpus* dessa dissertação, o enredo aborda um governo central que, diante de uma eleição na qual a maioria significativa da população da capital deposita nas urnas seu voto em branco, decide que tal ato é uma rebelião contra a democracia, iniciando uma série de planos no intuito de reconduzir a sociedade ao seu curso ideal, antes mesmo de questionar os motivos de tal atitude por parte da população. A tentativa fracassada de infiltrar uma leva de investigadores nas massas a fim de descobrir quem eram os “brancos”²¹² culminou na revelação das atitudes inesperadas dentro de um sistema dito democrático, começando com a imposição de um estado de sítio, que foi revelando-se um estado de guerra, passando pela censura e pela manipulação desenfreada das informações até alcançar a forja de provas e de acidentes.

Desta forma, neste romance, vê-se claramente uma crítica à manipulação midiática e sua associação a um governo que controla a população, baseando-se na mentira e na forja de provas a fim de encontrar uma solução sem ao menos questionar as causas do problema. Por este motivo, temos mais um argumento a favor da tese de que a democracia, dentro da obra, aproxima-se bastante a um governo totalitário, adotando inclusive seus métodos de alienação.

No argumento de *Ensaio sobre a Lucidez*, Saramago tece uma conexão interessantíssima com *Ensaio sobre a Cegueira*. A personagem que não havia cegado quatro anos antes²¹³, que conservou a habilidade de ver e observar e, conseqüentemente, a de compreender e questionar, aparece em *Ensaio sobre a Lucidez* com a competência simbólica de retirar a névoa que cobria os olhos da população. O único ser humano que não cegou entra como elemento representativo da lucidez neste segundo ensaio, como aquela que teve a oportunidade de ver e reparar. Assim, a cor branca aparece associada à uma cegueira que culminou em um momento de lucidez da população marcado novamente por tal cor, determinando outro vínculo entre as duas produções do autor.

²¹² Nome dado pelos políticos da obra àqueles que votaram em branco.

²¹³ Essa referência está contida dentro do romance, e não corresponde à distância de publicação das obras que se deram em 1995 e 2004, respectivamente, *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*.

Neste sentido, segundo Carreira, *Ensaio sobre a Lucidez* “evoca um exercício de imaginação similar ao que foi proposto no outro *Ensaio*. Em ambos os casos, são as situações aparentemente absurdas que levam à reflexão”²¹⁴. Tal perspectiva coloca em relevo a exposição de Terry Eagleton²¹⁵ que nos leva a compreender que não há nada que atue como a arte quando se trata de discernimento e, dentro dela, posicionamos a literatura, permitindo considerar o alternativo em um mundo de verdades instituídas. Seguindo esse ponto de vista, a proposta no romance *corpus* desta pesquisa é pensar no que há de errado no modelo democrático vigente, um regime no qual seus governantes, após 83% de votos em branco nas eleições, não são capazes de escutar as razões do seu povo e julgam a atitude como uma insurreição. Assim, percebemos que Saramago levanta com este texto a necessidade da inquietação, pois se encontrava preocupado com a acomodação do homem, que parece morrer sufocado pela superabundância da globalização em diversos campos que salta aos olhos o tempo todo a fim de aliená-lo.

Ensaio sobre a Lucidez, portanto, apresenta-nos tanto pessoas “cegas”, incapazes de perceber que o poder democrático lhes fugia diretamente para as mãos das elites político-econômicas, quanto uma população que passa a questionar e assume uma posição mais “desperta”, transformando-se em heroína ao esforçar-se para manter o uma lucidez razoável naquele mundo irracional ao exercer o seu direito ao voto em branco. Desta forma, o sistema se desestabiliza a partir de um direito legítimo, transformando o discurso em ato e mostrando que não basta apenas reclamar da falta de representação, é preciso agir contra o discurso desgastado da democracia.

Em *Folhas Políticas*, José Saramago, em texto intitulado “A verdade e a Mentira”, fala sobre esse esvaziamento da democracia. Segundo ele:

Hoje, já sabemos muito. Aprendemos, por exemplo, que a democracia burguesa é a mais hábil forma de esvaziar, na prática, a liberdade de imprensa: conserva-lhe a aparência e anula-lhe os efeitos. Veja-se como o regime absorve, difere e neutraliza impavidamente quantas acusações lhe façam, quantas denúncias de conciliação, quantas desistências, quantas servidões. Veja-se como sendo possível dizer que o rei vai nu, dizê-lo não chega para que o rei se tape ou tenha a simples decência de pedir desculpa. Veja-se, enfim, como não faltando em Portugal os Watergates, o poder os vai ocultando aos nossos olhos, não por obra da censura que não há, mas do impudor que prolifera²¹⁶.

²¹⁴ CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A visualidade cega: o olhar saramaguiano sobre a sociedade contemporânea. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. 2006. V. 5. N 17. Abr./jun. 2006, n.p.

²¹⁵ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²¹⁶ SARAMAGO, José. *Folhas Políticas*. Porto: Porto Editora, 2015, p. 27-28.

Assim, a aparente idealização da democracia nas primeiras páginas do romance pode ser entendida como a primeira crítica, já que todo o cuidado para ser imparcial dentro da sala eleitoral não consiste, primordialmente, em ser um bom político, mas sim em não perder oportunidades posteriores por ter falado demais. Neste momento percebemos que na política o que se pensa está bem distante do que se fala. Assim, a atitude do presidente da mesa da assembleia eleitoral número catorze, que guardava as aparências e tomava cuidado com as suas palavras, bem como a resposta com um concordar de cabeça do delegado do partido do meio sobre o adiamento das eleições, são atitudes que podem ser entendidas de forma ambígua:

[o presidente da mesa] Teve o cuidado de usar para todos as mesmas palavras, não deixando transparecer na cara nem no tom de voz quaisquer indícios que permitissem perceber as suas próprias inclinações políticas e ideológicas. Um presidente, mesmo de uma assembleia eleitoral tão comum quanto esta, deverá guiar-se em todas as situações pelo mais estrito sentido de independência, ou, por outras palavras, guardar as aparências²¹⁷.

Teria sido preferível adiar as eleições, disse o delegado do partido do meio, p.d.m., desde ontem que está a chover sem parar, há derrubamentos e inundações por toda a parte, a abstenção, desta vez, vai subir em flecha. O delegado do partido da direita, p.d.d., fez um gesto concordante com a cabeça, mas considerou que a sua contribuição para a conversa deveria revestir a forma de um comentário cauteloso. Obviamente não minimizo esse risco, contudo penso que o acendrado espírito cívico dos nossos concidadãos, em tantas outras ocasiões demonstrado, é credor de toda a nossa confiança, eles são conscientes, oh sim, absolutamente conscientes, da transcendente importância destas eleições municipais para o futuro da capital²¹⁸.

A crítica continua com a ironia do narrador ao tratar da eleição como algo puro, que deve ser preservado, ainda que todos saibam que ela sempre pode ser fraudada em algum momento, como já havia acontecido, e que isso provavelmente se repetiria se não fosse a situação insólita do romance. Desta forma, o narrador retrata os procedimentos na “câmara de voto” antes do início das eleições, de forma a apresentar todo o ritual a ser feito para comprovar a pureza do momento e impedir questionamentos posteriores, indo de encontro à perspectiva de contestação²¹⁹ proposta por Saramago em seus romances:

²¹⁷ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 9.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 10.

²¹⁹ Ver subtópico 1.3. A escrita saramaguiana: trilhando o caminho do questionamento.

O presidente levantou-se e convidou os membros da mesa e os representantes dos partidos a acompanhá-lo na revista à câmara de voto, que se viu estar limpa de elementos que pudessem vir a desvirtuar a pureza das escolhas políticas que ali iriam ter lugar ao longo do dia. Cumprida a formalidade, voltaram aos seus lugares para examinar os cadernos de recenseamento, que também encontraram limpos de irregularidades, lacunas e suspeitas. Tinha chegado o momento grave em que o presidente destapa e exhibe a urna perante os eleitores para que possam certificar-se de que está vazia, a fim de que amanhã, sendo necessário, sejam boas testemunhas de que nenhuma acção delituosa havia introduzido nela, pela calada da noite, os votos falsos que corromperiam a livre e soberana vontade política dos cidadãos, que não se repetiria aqui uma vez mais aquela histórica fraude a que se dá o pitoresco nome de chapelada, cuja, não o esqueçamos, tanto se poderá cometer antes como durante ou depois do acto, conforme a ocasião e a eficiência dos seus autores e cúmplices²²⁰.

A pureza mencionada pelo narrador aparecerá então na eleição retratada no pelo romance. No entanto, não na figura dos governantes ou dos participantes do processo eleitoral, mas sim na imagem da chuva que purifica e, ao passar, traz a luz para a população votante, culminando na eleição com o mais alto índice de votos em branco o que significava ausência de representação no poder.

O resultado das eleições configurou uma revolução silenciosa, que não se baseou no uso da violência, mas sim no direito legítimo de votar em branco. O governo, ao invés de se preocupar com as possíveis causas dessa atitude e agindo como se não fizesse parte do problema, decide repetir as eleições, mostrando seu ponto de vista sobre o assunto e provando que pensa na sua função representativa como um jogo em que o que interessa é quem ganha e quem perde, não aceitando, obviamente, ocupar o segundo lugar. O primeiro ministro, ao anunciar uma nova eleição, trata o povo como se não tivesse cumprido seu dever cívico e avisa que espera que este o cumpra desta vez. No entanto, o que a população havia feito era exatamente cumpri-lo, agora não como massa cega – como desejavam os governantes – mas como uma nação lúcida.

O governo, acrescentou dando ao semblante uma expressão de gravidade e acentuando com intenção as sílabas fortes, confia em que a população da capital, novamente chamada a votar, saberá exercer o seu dever cívico com a dignidade e o decoro com que sempre o fez no passado, assim se dando por írrito e nulo o lamentável acontecimento em que, por motivos ainda não de todo aclarados, mas que já se encontram em adiantado curso de averiguação, o habitual esclarecido critério dos eleitores desta cidade se viu inesperadamente confundido e desvirtuado²²¹.

²²⁰ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 11.

²²¹ *Ibidem*, p. 28-29.

Ainda assim, cabe destacar que o governo parecia saber do intuito da atitude da população ou, pelo menos, o narrador deixa essa informação no ar ao se referir aos votantes “brancos”, e utilizar a palavra limpeza na seguinte citação: “O grande equívoco deles, como a partir de agora se começará a ver melhor, foi terem votado em branco. Já que tinham querido limpeza, iriam tê-la”²²².

A nova eleição, no entanto, com uma quantidade ainda maior de votos em branco, atesta novamente a vontade do povo: uma reflexão sobre a democracia tal como tem se apresentado. O governo, por sua vez, insatisfeito com o resultado, desencadeia uma operação policial que visa descobrir o foco da revolução contra o regime democrático, iniciando suas operações autoritárias de vigilância, interrogatório e espionagem como vemos nos trechos a seguir.

Nem tudo, porém, desgraçadamente, era honesto e límpido nos tranquilos ajuntamentos. Não havia uma fila, uma só entre as mais de quarenta espalhadas por toda a cidade, em que não se encontrassem um ou mais espias com a missão de escutar e gravar os comentários dos circunstantes, convencidas como estavam as autoridades policiais de que uma espera prolongada, tal como nos consultórios médicos acontece, leve a soltarem-se as línguas mais cedo ou mais tarde, fazendo aparecer à luz, nem que seja com uma simples meia palavra, as intenções secretas que animam o espírito dos eleitores²²³.

[...] e é que não só estão ali os espiões, com cara de distraídos a escutar e a gravar às escondidas o que se diz, como há também automóveis que deslizam suavemente ao longo da fila parecendo que andam à procura de um sítio onde estacionar, mas que levam lá dentro, invisíveis aos olhares, câmaras de vídeo de alta definição e microfones da última geração capazes de transferir para um quadro gráfico as emoções que aparentemente se ocultam no sussurrar diverso de um grupo de pessoas que crêem, cada uma delas, estar a pensar noutra coisa²²⁴.

Essa observação incessante da população é uma das pequenas astúcias levantadas por Foucault²²⁵ em sua teoria do poder disciplinar já que trabalha com a arte de olhares que deve ser sabida por todos, mas não vista, ou seja, deseja-se que todos saibam que estão sendo vigiados, mas que nunca saibam onde nem quando. Assim, em

²²² SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 45.

²²³ Ibidem, p. 28.

²²⁴ Ibidem, p. 29.

²²⁵ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 42ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014^a.

uma rede ótica que se sustenta em um jogo de olhares calculados visíveis e invisíveis o poder permeia a população da capital.

A vigilância, contudo, não era feita apenas por parte do governo. O narrador nos apresenta um pouco mais da insensatez humana que, ao visualizar o serviço secreto em ação, abre portas a uma série de espiões não profissionais que trabalham voluntariamente pelo “mórbido prazer da denúncia”. Há uma crítica ácida a esta falta de humanidade presente nas atitudes dos moradores da capital durante o acontecimento:

Na sua grande maioria os espiões são profissionais, pertencem aos serviços secretos, mas também os há que tinham vindo do voluntariado, patriotas amadores de espionagem que se apresentaram por vocação de servir, sem remuneração, palavras, todas estas, que constam da declaração ajuramentada que haviam assinado, ou, e não era poucos os casos, vindos também pelo mórbido prazer da denúncia. O código genético disso a que, sem pensar muito, nos temos contentado em chamar natureza humana, não se esgota na hélice orgânica do ácido desoxirribonucleico, ou adn, tem muito mais que se lhe diga e muito mais para nos contar, mas essa, por dizê-lo de maneira figurada, é a espiral complementar que ainda não conseguimos fazer sair do jardim-de-infância, apesar da multidão de psicólogos e analistas das mais diversas escolas e calibres que têm partido as unhas a tentar abrir-lhe os ferrolhos²²⁶.

Essa conduta volta a repetir-se com o primeiro cego, ao enviar três cartas ao governo, falseando sua necessidade de denúncia na atitude de cumprimento do dever cívico, assim como os primeiros a vigiar seus vizinhos. Vê-se claramente que não há argumentos plausíveis na carta que liguem a cegueira ocorrida no *Ensaio* anterior com os votos em branco deste romance. No entanto, o homem não deixa de conectá-los, como parecem desejar também os políticos:

[...] mas o que ninguém sabe é que uma das pessoas do grupo nunca chegou a cegar, uma mulher casada com um médico oftalmologista, o marido estava cego como todos nós, mas ela não. Nessa altura fizemos uma jura solene de que jamais falaríamos do assunto, ela dizia que não queria que a vissem depois como um fenómeno raro, ter de sujeitar-se a perguntas e de submeter-se a exames agora que já todos havíamos recuperado a visão, o melhor seria esquecer, fazer de conta que nada se tinha passado. Respeite o juramento até hoje, mas já não posso continuar calado. [...] eu contento-me em cumprir o meu dever de patriota pedindo a superior atenção de vossa excelência para um facto até agora mantido em segredo e de cujo exame poderá, porventura, sair uma explicação para o ataque despiedado de que o sistema político vigente tem vindo a ser alvo, essa nova cegueira branca, permito-me reproduzir aqui, humildemente, as próprias palavras de

²²⁶ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 28-29.

vossa excelência, atinge em cheio o coração dos fundamentos da democracia como nunca qualquer sistema totalitário tinha conseguido fazê-lo antes²²⁷.

Uma característica que percorre a obra e que está atrelada a esta necessidade de denúncia é a busca incessante pelo que chamam “normalidade democrática” que, para os governantes, consistia em um povo que se abstinha de votar e até mesmo de refletir sobre a situação política a ponto de isso influenciar os votantes. É interessante destacar que, em relação à democracia, um governo que é do povo e para o povo, pensar nas pessoas como apáticas e desinformadas consiste no desmoronamento do sistema. Sobre isso, encontramos no texto as seguintes referências que mais nos chamam a atenção:

O presidente levantara-se com o sorriso nos lábios, este eleitor, homem de idade avançada, mas ainda robusto, vinha anunciar o regresso à normalidade, à habitual fila de cumpridores cidadãos avançando lentamente, sem impaciência, conscientes, como havia dito o delegado do p.d.d., da transcendente importância destas eleições municipais²²⁸.

[...] significaria que teríamos regressado à normalidade, à conhecida rotina dos eleitores que nunca acreditaram na utilidade do voto e primam pela contumácia na ausência, dos outros que preferiram aproveitar o bom tempo e ir passar o dia à praia ou ao campo com a família, ou daqueles que, sem nenhum outro motivo, salvo a invencível preguiça, se deixaram ficar em casa²²⁹.

[...] uma proposta de retirada múltipla, um conjunto de acções que alguns talvez considerem absurdas, mas que tenho a certeza nos levarão à vitória total e ao regresso à normalidade democrática, a saber, e por ordem de importância, a retirada imediata do governo para outra cidade, que passará a ser a nova capital do país²³⁰.

“[...] creio que a recondução do sistema ao statu quo ante está ao nosso alcance [...]”²³¹.

Essa concepção de eleitor alienado e despreocupado com o futuro da nação aparece desde as primeiras páginas do romance, quando o narrador se refere a ele como aquele que, apesar de aparentemente patriótico, facilmente voltaria para casa devido à chuva no dia da eleição, e deixaria a cidade entregue àqueles do “banco de trás”:

²²⁷ Ibidem, p. 185-187.

²²⁸ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 17-18.

²²⁹ Ibidem, p. 32-33.

²³⁰ Ibidem, p. 75.

²³¹ Ibidem, p. 176.

A urna estava vazia, pura, imaculada, mas não havia na sala um só eleitor, um único para amostra, a quem pudesse ser exibida. Talvez algum deles ande por aí perdido, lutando com as encurradas, suportando as chicotadas do vento, apertando contra o coração o documento que o acredita como cidadão com direito a votar, mas, tal como estão as coisas no céu, vai tardar muito a cá chegar, se é que não acaba por voltar para casa e deixar os destinos da cidade entregues àqueles que um automóvel preto vem deixar à porta e à porta depois virá recolher, cumprido o dever cívico de quem o ocupada no banco de trás²³².

Nessa incansável busca pelo retorno ao ponto de agrado aos políticos, os eleitores acabaram sendo punidos com a instauração de um estado de exceção, a fim de “de apurar responsabilidades e punir os faltosos, ou conspiradores”²³³. Esta atitude revela o medo desesperador dos governantes para com o alastramento da lucidez expressada nas urnas para o restante do país, este que só não supera o pavor de arruinar a “democracia”, forma de governo altamente aceita no país não nomeado de Saramago e que tinha como principais técnicas de manutenção a ocultação e a forja. O narrador apresenta claramente a posição do primeiro-ministro sobre o aspecto supracitado:

Antes que a pestilência e a gangrena alastrem à parte ainda sã do país, preveniu. O primeiro-ministro reconheceu que a gravidade da situação era extrema, que a pátria havia sido vítima de um infame atentado contra os fundamentos básicos da democracia representativa²³⁴.

Mais ao meio do romance, esta ideia de infestação aparece novamente e passará a fazer-se constante até o fim da obra:

[...] o que o primeiro-ministro havia proposto era, nem mais nem menos, fugir ao vírus que tinha atacado a maior parte dos habitantes da capital e que, já que o pior sempre está esperando atrás da porta, talvez acabasse por infectar o que restava deles e até mesmo, quem sabe, todo o país²³⁵.

Nesta insistência em trabalhar metaforicamente com a peste negra, ou melhor, com a ideia de uma doença que infecta a população e se espalha rapidamente, o narrador nos leva a comparar os dois *Ensaio* saramaguianos em termos de desestabilização dos pilares sociais, de modo que após o fim da epidemia a população tem uma nova visão do mundo, uma espécie de reconstrução do eu. No entanto, a epidemia de *Ensaio sobre*

²³² SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 11-12.

²³³ *Ibidem*, p. 37.

²³⁴ *Ibidem*, p. 39.

²³⁵ *Ibidem*, p. 77.

a *Lucidez* já é, por sua vez, o próprio efeito: um novo olhar, lúcido, que permitiu uma manifestação. Talvez, interpretar como epidemia o voto em branco seja o equívoco dos líderes da capital, uma vez que a doença que se espalha com rapidez é a falta de escrúpulos, e o grupo que precisa de uma reavaliação de si mesmo é o dos governantes.

Essa população que está agora com os olhos abertos vê a tudo e a todos e, no romance, parece até prever acontecimentos, como a retirada do governo da cidade, momento que, planejado a sete chaves, contou com um espetáculo de luzes brancas que, de alguma forma, pareciam guiar os políticos ao rumo que deveriam tomar desde o início, um caminho para fora da capital. Essa orientação segue acompanhada novamente da chuva, que também marcou o dia da eleição e, como supracitado, representou novos ares para o município:

Então, ó surpresa, ó assombro, ó prodígio nunca visto, primeiro o desconcerto e a perplexidade, depois a inquietação, depois o medo, filaram as unhas nas gargantas do chefe do estado e do chefe do governo, dos ministros, secretários e subsecretários, dos deputados, dos seguranças dos caminhões, dos batedores da polícia, e até, se bem que em menor grau, do pessoal das ambulâncias, por profissão habituado ao pior. À medida que os automóveis iam avançando pelas ruas, acendiam-se nas fachadas, umas após outras, de cima a baixo, as lâmpadas, os candeeiros, os focos, as lanternas de mão, os candelabros quando os havia, talvez mesmo alguma velha candeia de latão de três bicos, daquelas alimentadas a azeite, todas as janelas abertas e resplandecendo para fora, a jorros, um rio de luz como uma inundação, uma multiplicação de cristais feitos de lume branco, assinalando o caminho, apontando a rota da fuga aos desertores para que não se perdessem, para que não se extraviassem por atalhos²³⁶.

Como um coletivo insano, por sua vez, o governo local chega a ponto de chamar acontecido de terrorismo, definindo-o como “diverso nas suas caras e expressões, mas idêntico a si mesmo na sua essência”²³⁷. O ministro do interior, no que lhe diz respeito, acredita que as raízes do “mal” que assola o país estão no exterior e que as eleições são apenas a ponta do *iceberg*. A resolução do problema encontrou-se, primordialmente, na retirada de uma série de garantias instituídas com a implantação do estado de exceção, de modo que o governo, ao assumir maior poder, acreditava ser capaz de controlar a situação.

Durante a tentativa de controle, os membros do governo vão descobrindo pouco a pouco sua situação: enquanto uns percebem que na cadeia hierárquica podem ser facilmente substituídos, como quando ocorre a leva de demissões, outros percebem que

²³⁶ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 82-83.

²³⁷ *Ibidem*, p. 40-41.

estão presos em uma direção a qual nem sempre querem seguir, como na fala do presidente da república que, ao perceber-se meramente decorativo, afirma que o maior erro da sua vida como político:

[...] foi permitir que me sentassem nesta cadeira, não percebi a tempo que os braços dela têm algemas, Consequência de o regime não ser presidencialista, Pois não, por isso pouco mais me deixam para fazer que cortar fitas e beijar criancinhas, Agora veio-lhe às mãos uma carta de trunfo, No momento em que a entregar ao primeiro-ministro, passa a ser dele, eu não terei sido mais que o carteiro [...] ²³⁸.

O poder que, até então, se organizava em torno de uma estrutura democrática, vai apresentando seu lado autoritário a ponto de aproximar-se de uma ditadura, centralizando os poderes após as demissões, atuando a partir de movimentos ocultos em relação ao povo que representa e, principalmente, com violência e forja de conteúdo para alienar um povo que parece acostumado à política do pão e circo.

3.2. Um cegar que nos leva a ver e a ouvir melhor: a questão dos discursos

Visto que os governantes acreditavam estar tudo na mais perfeita ordem, a reviravolta de *Ensaio sobre a Lucidez* encontra-se exatamente no fato de que, subitamente, os eleitores decidiram mostrar que não estão alienados e preocupam-se com o futuro do seu país. Tal lucidez começa a ser construída no *Ensaio* publicado anteriormente, visto que ao não enxergar, possivelmente, as pessoas desenvolveram outros sentidos, podendo, agora, ouvir melhor os discursos que lhes foram impostos. Logo, as pessoas passam a perceber a realidade que as cerca, e a sentir a necessidade mesmo de repará-la, como propõe Saramago, uma vez que, ao serem privadas do dom da visão, outros sentidos ganham mais valor. A própria visão, quando perdida, adquire, conseqüentemente, maior valor também.

Estes discursos impostos não são apenas os expressados pelos governantes, mas também, e em grande parte, pela mídia. Esta, por sua vez, aparece desde o início da obra com uma atitude bastante eufórica para cobrir o acontecido, como uma tentativa para ganhar popularidade, visto que, como o próprio narrador declara, tanto a televisão quanto a rádio haviam perdido credibilidade por seus discursos discordantes, sensacionalistas e, por vezes, falseados, servindo apenas para noticiar banalidades. É possível perceber isso pelos títulos das notícias sobre a eleição:

²³⁸ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 190.

Os títulos de abertura atraíam a atenção dos curiosos, eram enormes, garrafais, outros, nas páginas interiores, de tamanho normal, mas todos pareciam ter nascido da cabeça de um mesmo gênio da síntese titulativa, aquela que permite dispensar sem remorso a leitura da notícia que vem a seguir. Havia os sentimentais como *A Capital Amanheceu Órfã*, irônicos como *A Castanha Rebentou Na Boca Dos Provocadores* ou *O Voto Branco Saiu-Lhes Perto*, pedagógicos como *O Estado Dá Uma Lição À Capital Insurrecta*, vingativos como *Chegou A Hora Do Ajuste De Contas*, proféticos como *Tudo Será Diferente A Partir De Agora* ou *A Partir De Agora Nada Será Igual*, alarmistas como *A Anarquia À Espreita* ou *Movimentações Suspeitas Na Fronteira*, retóricos como *Um Discurso Histórico Para Um Momento Histórico*, bajuladores como *A Dignidade o Presidente Desafia A Irresponsabilidade Da Capital*, bélicos como *O Exército Cerca A Cidade*, objetivos como *A Retirada Dos Órgãos De Poder Fez-Se Sem Incidentes*, radicais como *A Câmara Municipal Deve Assumir Toda A Autoridade*, táticos como *A Solução Está Na Tradição Municipalista*²³⁹.

Mais à frente, no romance, os títulos se apresentam divididos entre aqueles que apoiam as ideias vindas do governo, sendo estes a maioria, e uns poucos que se propõem a pensar e a divulgar questionamentos. É possível perceber isso, principalmente, quando o comissário divulga no jornal sua carta esclarecedora sobre a investigação da cabeça do movimento subversivo do voto em branco:

[...] os títulos dos primeiros jornais da fila eram sinistros, inquietantes, e todos em vermelho intenso, *Assassina*, *Essa Mulher Matou*, *Outro Crime Da Mulher Suspeita*, *Um Assassinato Há Quatro Anos*, No outro extremo, o jornal onde o comissário esteve ontem perguntava, *Que Mais Nos Falta Saber*. O título era ambíguo, tanto podia significar isto como aquilo, e igualmente os seus contrários, mas o comissário preferiu vê-lo como se fosse uma pequena lanterna posta à saída do vale das sombras para lhe guiar os passos aflitos²⁴⁰.

Os vários enunciados que abriam as reportagens e/ou notícias apresentam a variedade de opiniões dos jornais que demonstram como não são imparciais. Essa parcialidade, no entanto, como apresentado acima, é um ponto forte para os políticos, que se valem dos jornais para propagarem suas opiniões e propostas, usando-o como um meio particular. Neste aspecto, retomamos, como apoio, o pensamento de Chauí²⁴¹ ao trabalhar com a alienação, apresentando-nos instituições que na tentativa de dar ao homem uma explicação sobre o mundo que o cerca, oculta-lhe a realidade mais do que

²³⁹ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 99.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 308.

²⁴¹ CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. Revisado por José E. Andrade. Versão Digital. Disponível em: <www.sabotagem.cjb.net>. Acesso em 29 de abril de 2017. Data da digitalização: 2004.

lhe revela. Neste romance, mais especificamente, nossa análise aponta tanto o governo quanto a mídia como representantes destas instituições que mantêm o homem na caverna de Platão, ainda que tenham potencial para tirá-lo de lá.

Desta forma, constata-se tal atuação em *Ensaio sobre a Lucidez*, já que diversas vezes aparece a referência ao jornal do governo como aquele que difundia as ideias dos que estavam no poder. Uma delas, e a mais forte, a nosso ver, aparece quando o primeiro ministro discute com o presidente da câmara municipal após a mudança da capital do país para outro lugar:

Diga por favor aos jornais e à gente da televisão e da rádio que não deem mais gasolina na fogueira, se a sensatez e a inteligência nos faltam, arriscamo-nos a que tudo isto vá pelos ares, deve ter lido que o diretor do jornal do governo cometeu hoje a estupidez de admitir a possibilidade de que isto venha a terminar num banho de sangue, O jornal não é do governo, Se este comentário me é permitido, senhor ministro, teria preferido outro comentário seu [...]²⁴².

Neste trecho, além de percebermos a associação do governo com a mídia, encontramos também o poder que o mesmo exerce sobre ela, a tal ponto que poderia impedir que ela ampliasse as discussões em torno do acontecido na capital. Ainda que o primeiro ministro negue esta associação, é sabido por todos, inclusive pelos eleitores, que ela existe. Assim, compreendemos o papel da mídia na eleição saramaguiana: aquela que não apenas aparece como propagadora de informações, mas como controladora da nação, definindo se ela será estimulada à revolução ou à inércia, sobre o controle de um governo que se diz não manipulador.

Definido este papel, entendemos que a mídia coloca sobre a realidade uma máscara com aparência de “verdade” que, por sua vez, é fabricada pela ideologia e, logo, defende os interesses particulares da classe dominante²⁴³. Esse procedimento de controle faz parte das micro-técnicas abordadas por Foucault²⁴⁴ na tentativa de apresentar como a “verdade” consegue ser produzida ao definirem-se os métodos de seleção, ou seja, quem fala e o que fala, além da regulação da circulação dos enunciados. Assim, ao garantir que todos os jornais circulem a mesma informação, bem como sob o mesmo ponto de vista, verificamos a rede de poder que se espirala em torno do governo central.

²⁴² SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 108.

²⁴³ CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago ou do romance contra a ideologia*. II Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes - CEFET CAMPOS. 2004, n.p.

²⁴⁴ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

No entanto, a prova de que a população vinha se tornando progressivamente lúcida percebendo a construção de aparências à sua volta aparece, primeiramente, no modo como reagem às investidas da mídia, contestando as perguntas, em um primeiro momento, rejeitando o assédio dos veículos midiáticos, e, logo depois, também nos interrogatórios policiais, de modo a fazer valer seu direito ao voto secreto:

Precisamente o que, arrebatados de entusiasmo profissional e de imparável ansiedade informativa, já andam a fazer os jornalistas da imprensa, da rádio e da televisão, correndo de um lado a outro, metendo gravadores e microfones à cara das pessoas, perguntando Que foi o que o fez sair de casa às quatro horas para ir votar, não lhe parece incrível que toda a gente tenha descido à rua ao mesmo tempo, ouvindo respostas secas ou agressivas como Porque era a hora a que já tinha resolvido sair, Como cidadãos livres, entramos e saímos à hora que nos apetece, não temos de dar explicações a ninguém sobre as razões dos nossos actos, Quanto lhe pagam para fazer perguntas estúpidas, A quem importa a hora que saio ou não saio de casa, Em que lei está escrito que tenho a obrigação de responder à pergunta, Só falo na presença do meu advogado. Também houve pessoas bem-educadas que responderam se a repreensiva acrimónia dos exemplos que acabámos de dar, mas nem mesmo essas foram capazes de satisfazer a devoradora curiosidade jornalística [...] ²⁴⁵.

Desculpe esta minha curiosidade, por acaso não terá votado em branco, a resposta que ouvia restringia habilmente o âmbito da questão académica, Não senhor, não votei em branco, mas se o tivesse feito estaria tanto dentro da lei como se tivesse votado em qualquer das listas apresentadas ou anulado o voto com a caricatura do presidente, votar em branco, senhor das perguntas, é um direito sem restrições, que a lei não teve outro remédio que reconhecer aos eleitores, está lá escrito com todas as letras, ninguém pode ser perseguido por ter votado em branco [...] ²⁴⁶.

Essa lucidez, por sua vez, apresenta-nos um aspecto da concretização da perspectiva do questionamento já discutida nesta dissertação visto que, seguindo o pensamento marxista de José Saramago, como afirma Cerdeira ²⁴⁷, somente a partir de uma tomada de consciência que possibilitasse uma luta em patamar de igualdade com a classe dominante seria possível nascer uma síntese que consistisse em uma nova realidade. Em *Ensaio sobre a Lucidez* o povo, consciente de sua realidade, revoluciona quebrando a ordem democrática de eleições que sempre aprovavam algum representante, surpreendendo pela quantidade de votos em branco e, logo, vencendo a

²⁴⁵ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 21-22

²⁴⁶ Ibidem, p. 50.

²⁴⁷ CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago ou do romance contra a ideologia*. II Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes - CEFET CAMPOS. 2004, n.p.

ordem anterior que não lhes agradava. No entanto, a gênese de uma democracia em que o povo se torna capaz de mobilizar seus direitos civis não foi eficaz na tentativa de desmontar o poder articulado em torno do arranjo já existente, mas conseguiu revelar muito do que estava oculto nos discursos e “vacinar” grande parte da população contra uma segunda cegueira.

O discurso político, que, como já vimos se valia da mídia para sua divulgação, era tão sensacionalista quanto a cobertura dos fatos. Ao anunciar à população que a capital entraria em estado de exceção, o primeiro ministro, munido de termos e expressões calmamente selecionados como “golpe brutal contra a normalidade democrática”, “erro”, “alvo”, não apenas culpa os eleitores por todo e qualquer acontecimento na capital, como também tenta convencê-los de que a implantação de tal estado na capital é para o bem de todos, em uma espécie de redenção, uma segunda chance para a correção do erro:

Prezados concidadãos, [...] O governo, reconhecendo que a votação de hoje veio confirmar, agravando-a, a tendência verificada no passado domingo e estando unanimemente de acordo sobre a necessidade de uma séria investigação das causas primeiras e últimas de tão desconcertantes resultados, considera, após ter consultado com sua excelência o chefe do estado, que a sua legitimidade para continuar em funções não foi posta em causa, não só porque a eleição agora concluída foi apenas local, mas igualmente porque reivindica e assume como sua imperiosa e urgente obrigação apurar até às últimas consequências os anómalos acontecimentos de que fomos, durante a última semana, além de atónitas testemunhas, temerários actores, e se, com o mais profundo pesar, pronuncio esta palavra, é porque aqueles votos em branco, que vieram desferir um golpe brutal contra a normalidade democrática em que decorria a nossa vida pessoal e colectiva, não caíram das nuvens nem subiram das entranhas da terra, estiveram no bolso de oitenta e três em cada cem eleitores desta cidade, os quais, por sua própria, mas não patriótica mão, os depuseram nas urnas. [...] É tempo ainda de emendar o erro, não por meio de uma nova eleição, que no actual estado de coisas poderia ser, a mais de inútil, contraproducente, mas através do rigoroso exame de consciência a que, desde esta tribuna pública, convoco os habitantes da capital, todos eles, a uns para que melhor possam proteger-se da terrível ameaça que paira sobre as suas cabeças, aos outros, sejam eles culpados, sejam eles inocentes de intenção, para que se corrijam da maldade a que se deixaram arrastar sabe-se lá por quem, sob pena de se converterem no alvo directo das sanções previstas no estado de exceção cuja declaração, após consulta, amanhã mesmo, ao parlamento, para esse efeito reunido em sessão extraordinária, e obtida, como se espera, a sua unânime aprovação, o governo vai solicitar a sua excelência o chefe de estado²⁴⁸.

²⁴⁸ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 35-36.

Como vimos anteriormente, esses discursos, mais bem caracterizados por Hanna Arendt²⁴⁹ como propagandísticos, conquistam as massas dando a ideia de que estão diante de uma liberdade de uma opinião que só existe até certo ponto porque necessita prender o seu público-alvo, proporcionando, ao mesmo tempo em que cega o povo, poder a quem discursa.

Seguindo a análise por esse viés é possível perceber no pronunciamento do primeiro ministro uma imagem bastante comum em propagandas totalitaristas que é a do pai da nação, como alguém que deseja perdoá-los pelo erro cometido:

[...] vindo aqui, como pai amantíssimo, recordar à parte da população da capital que se desviou do recto caminho a lição sublime da parábola do filho pródigo, e dizer-lhe que para o coração humano não há falta que não possa ser perdoada, assim seja sincera a contrição, assim seja total o arrependimento²⁵⁰.

No entanto, a reflexão que cabe é a seguinte: qual erro foi cometido? Se até o momento, o que haviam feito era apenas expressar sua insatisfação com a representação democrática, valendo-se do direito legítimo do voto em branco? Essa era também a opinião do partido do meio, que começava a apresentar divergências em relação à sua oposição, o que chama atenção, visto que mesmo sendo partidos diferentes, na obra eles se apresentam com basicamente as mesmas ideias:

Já os do p.d.m., como oposição que eram, e estado embora de acordo quanto ao fundamental, isto é, a necessidade urgente de apurar responsabilidades e punir os faltosos, ou conspiradores, achavam desproporcionada a instauração do estado de exceção, de mais a mais sem se saber quanto tempo irá durar, e que, em última análise, era totalmente desprovido de sentido suspender direitos a quem não havia cometido outro crime que exercer precisamente um deles²⁵¹.

O ministro da justiça, por sua vez, parecia opor-se à ideia de que a população houvesse cometido um crime. Ainda que se esquive de sua fala para evitar problemas com o nível hierárquico superior, ele deixa no ar a prova legislativa de que não houve infração, apenas uma quebra de expectativa do governo que não foi aceita de bom grado:

²⁴⁹ ARENDT, Hanna. *Origens do Totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

²⁵⁰ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 37.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 37.

Peço licença para recordar ao nosso caro colega e ao conselho, disse o ministro da justiça, que os cidadãos que decidiram votar em branco não fizeram mais que exercer um direito que a lei explicitamente lhes reconhece, portanto, falar de rebelião num caso como este, além de ser, como imagino, uma grave incorrecção semântica, espero que me desculpem por estar penetrando num terreno em que não sou competente, é também, do ponto de vista legal, um completo despropósito [...] ²⁵².

Outra fala que chama atenção pelo seu sensacionalismo é a do presidente, ao anunciar que o governo deixaria a capital a fim de que a população reavaliasse seus atos e aprendessem como é viver sem um governo. Inicialmente, ele apela para um papel de ‘pai misericordioso’, assim como o primeiro-ministro havia feito, culpando o povo pela retirada do governo:

Falo-vos com o coração nas mãos, falo-vos despedaçado pela dor de um afastamento incompreensível, como um pai abandonado pelos filhos a quem tanto amara, perdidos, perplexos, eles e eu, ante a sucessão de uns acontecimentos insólitos que vieram romper a sublime harmonia familiar. E não digais que fomos nós, que fui eu próprio, que foi o governo da nação, assim como os deputados eleitos, os que nos separámos do povo. É certo que nos retirámos essa madrugada para outra cidade que a partir de agora passará a ser a capital do país, é certo que decretámos para esta capital que foi e deixou de ser um rigoroso estado de sítio que, pela própria força das coisas, vai dificultar seriamente o funcionamento equilibrado de uma aglomeração urbana de tanta importância e com estas dimensões físicas e sociais, é certo que vos encontráis cercados, rodeados, confinados dentro do perímetro da cidade, que não podeis sair dela, que se o tentais sofrereis as consequências de uma imediata resposta pelas armas, mas o que não podereis nunca é dizer que a culpa a têm estes a quem a vontade popular, livremente expressa em sucessivas, pacíficas e leais disputas democráticas, confiou os destinos da nação para que a defendêssemos de todos os perigos internos e externos. Vós, sim, sois culpados, vós, sim, sois os que ignominiosamente haveis desertado do concerto nacional para seguirdes o caminho torcido da subversão, da indisciplina, do mais perverso e diabólico desafio ao poder legítimo do estado de que há memória em toda a história das nações. Não vos queixeis de nós, queixai-vos antes de vós próprios, não destes que também pela minha voz falam, estes, ao governo me refiro, que uma e muitas vezes vos pediram, que digo eu, rogaram e imploraram que emendásseis a vossa maliciosa obstinação, cujo sentido último, apesar dos ingentes esforços de investigação postos em marcha pelas autoridades do estado, ainda hoje, desgraçadamente, se mantém impenetrável ²⁵³.

²⁵² SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 62.

²⁵³ *Ibidem*, p. 94-95.

Em seguida, afirma que essa é uma leva “defeituosa” que quebrou a normalidade democrática e que espera que tudo seja passageiro, voltando ao curso habitual das coisas:

Durante séculos e séculos fostes a cabeça do país e o orgulho da nação, durante séculos e séculos, quando em horas de crise nacional, de aflição colectiva, o nosso povo habitou-se a virar os olhos para este burgo, para estas colinas, sabendo que daqui lhe acudiria o remédio, a palavra consoladora, o rumo certo para o futuro. Haveis atraído a memória dos vossos antepassados, eis a dura verdade que atormentará para todo o sempre a vossa consciência, eles ergueram, pedra a pedra, o altar da pátria, vós decidistes destruí-lo, que a vergonha caia pois sobre vós. Com toda a minha alma, quero acreditar que a vossa loucura será transitória, que não perdurará, quero pensar que amanhã, um amanhã que rezo aos céus não se faça esperar demasiado, o arrependimento penetrará docemente nos vossos corações e voltareis a congregar-vos com a comunidade nacional, raiz de raízes, e com a legalidade, regressando, como o filho pródigo, à casa paterna. Agora sois uma cidade sem lei. Não tereis aqui um governo para vos impor o que deveis e o que não deveis fazer, como deveis e como não deveis comportar-vos, as ruas serão vossas, pertencem-vos, usai-as como vos apeteça, nenhuma autoridade aparecerá a cortar-vos o passo e a dar-vos o bom conselho, mas também, atentai bem no que vos digo, nenhuma autoridade virá proteger-vos de ladrões, violadores e assassinos, essa será a vossa liberdade, desfrutai dela²⁵⁴.

Ao fim desta parte do discurso, porém, o presidente sugere que sem o governo a população estará sujeita a tudo de ruim que a cidade pode oferecer. Mas, não seria o Estado aquilo que a cidade estava tendo de pior? Prova disso é que a ausência de um centro de poder na capital não alterou o curso das coisas para pior: pelo contrário, assustou o governo ver o quão organizados os habitantes foram ao conseguir manter a cidade em funcionamento a ponto de criarem problemas²⁵⁵ para os mesmos.

Essas adversidades, por vezes atreladas à violência, aparecem também no término do discurso com a ideia de que facilmente a democracia se converteria em ditadura com o uso de repressão armada. O que o presidente não entendia era que a população esperava exatamente pela libertação de um autoritarismo velado que se apresentou cada vez mais forte após sua manifestação silenciosa. No desfecho do discurso, o presidente não só alerta que os direitos existem no papel, mas não deveriam ser usados em excesso, como também os deixa com uma ameaça final de que ir contra o governo é algo perigoso.

²⁵⁴ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 95-96.

²⁵⁵ Estes problemas serão desenvolvidos melhor no próximo subcapítulo.

[...] talvez venhais a rebelar-vos como no tempo dos constrangimentos autoritários, como no ominoso tempo das ditaduras, mas, não tenhais ilusões, sereis reprimidos com igual violência, e não sereis chamados a votar porque não haverá eleições, ou talvez, sim, as haja, mas não serão isentas, limpas e honestas como as que haveis desprezado, e assim será até ao dia em que as forças armadas que, comigo ou com o governo da nação, hoje decidiram abandonar-vos ao destino que havíeis escolhido, tenham de regressar para vos libertar dos monstros por vós próprios gerados. Todo o vosso sofrimento haverá sido inútil, vã toda a vossa teimosia, e então compreenderéis, demasiado tarde, que os direitos só o são integralmente nas palavras com que tenham sido enunciados e no pedaço de papel em que hajam sido consignados, quer ele seja uma constituição, uma lei ou um regulamento qualquer, compreenderéis, oxalá convencidos, que a sua aplicação desmedida, inconsiderada, convulsionaria a sociedade mais solidamente estabelecida, compreenderéis, enfim, que o simples senso comum ordena que os tomemos como mero símbolo daquilo que poderia ser, se fosse, e nunca como sua efectiva e possível realidade. Votar em branco é um direito irrenunciável, ninguém vo-lo negará, mas, tal como proibimos às crianças que brinquem com o lume, também aos povos prevenimos de que vai contra a sua segurança mexer na dinamite²⁵⁶.

Um fator intrigante desta relação mídia/governo é o fato de que, enquanto este se aproveita daquela valendo-se de horas de diálogos com os eleitores, os jornais praticamente não sabiam o que estava acontecendo de verdade, mostrando um vínculo unilateral. Com o agravante do estado de exceção, os jornais pensaram em produzir duas tiragens, uma para a capital, censurada, e outra para o resto do país. No entanto, como afirma o narrador, “com a censura a olhar por cima do ombro do redactor, estava encontrada a melhor das desculpas e a mais completa das justificações”²⁵⁷ e, por isso, a produção não foi autorizada.

Sem notícias relevantes, a busca pelos jornais se tornou escassa e estes, para não perderem em vendas, mostraram que são capazes de noticiar qualquer coisa que passe pelo crivo da censura, já que enfrentar o governo não era uma opção para seus principais apoiadores. Por este motivo, as notícias que chegavam à cidade correspondiam, exatamente, ao papel que o narrador reservava às mídias, notificações banais:

[...] já na mais remota antiguidade haviam sido consideradas como banais lugares-comuns da exploração da libido, continuaram, pelo alheamento, pela indiferença e até mesmo pela náusea, a fazer descer tiragens e vendas. Também não viria a ter qualquer influência favorável no balanço quotidiano do deve e haver económico, irremediavelmente em maré baixa, a busca e a exibição de intimidades

²⁵⁶ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 96-97.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 44.

pouco asseadas, de escândalos e de vergonhas de toda a espécie, a velha roda das virtudes públicas mascarando os vícios privados, o carrocel festivo dos vícios privados arvorados em virtudes públicas a que até há pouco tempo nunca haviam faltado não só os espectadores, como os candidatos a dar duas voltinhas²⁵⁸.

A ideia de que os jornais não enfrentariam o governo aparece várias vezes ao longo do romance, porém mais explicitamente em um editorial do jornal, conhecido como o jornal do governo.

Ninguém, dizia, se atreverá a negar que o governo levou a sua paciência a extremos impensáveis, mais não se lhe poderá pedir, ou então perder-se-ia, e talvez para sempre, aquele harmonioso binómio autoridade-obediência à luz do qual floresceram as mais felizes sociedades humanas e sem o qual, como a história amplamente o tem demonstrado, nem uma só delas teria sido exequível²⁵⁹.

No entanto, como para tudo sempre há exceções, dois jornais da capital pareciam caminhar em direção contrária às publicações dos “jornais do governo”, levantando questionamentos e reflexões em quantidade inversamente proporcional às suas vendas. A existência destes pontos de apoio para o povo mais lúcido (que desejava realmente ler notícias reais) permitiu uma segunda manifestação silenciosa, que se valia de palavras escritas: a divulgação dos reais acontecimentos da investigação para com a mulher do médico, bode expiatório do governo para justificar os votos em branco e tentar encaminhar o país para os trilhos que seguiam anteriormente. O comissário de polícia, chefe da investigação, ao perceber que a sentença de culpada havia sido dada mesmo antes de começar a averiguar os fatos, resolve, em um último ato, revelar o que havia por trás das atitudes do governo na tentativa de salvá-la:

[...] Se o seu jornal aceitar tornar público o que aí está, saberão quem sou, se não aceitar, recuperarei a carta e ir-me-ei embora sem uma palavra mais, salvo para lhes agradecer o tempo que perderam comigo [...] é absolutamente necessário que isto se publique amanhã, Porquê, Porque amanhã talvez consiga ir ainda a tempo de impedir que seja cometida uma injustiça, Refere-se à mulher do médico, Sim senhor director, pretende-se, de qualquer maneira, fazer dela o bode expiatório da situação política em que o país se encontra, Mas isso é um disparate, Não mo diga a mim, diga-o antes ao governo, diga-o ao ministério do interior [...]²⁶⁰.

²⁵⁸ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 45.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 103.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 301.

Este enfrentamento, no entanto, teve de recorrer a táticas contra a censura, visto que a mesma imperava em todos os jornais, até mesmo naqueles que não publicavam as notícias elaboradas²⁶¹ pelo governo:

[...] Tínhamos pensado num pequeno truque, disse o diretor, e fez sinal ao chefe da redacção para que continuasse. A ideia, disse este, seria publicar, em termos obviamente diferentes, sem as retóricas de mau gosto, o que por aí saiu hoje, e na parte final entremeá-lo com a informação que nos trouxe, não será fácil, em todo o caso não me parece impossível, é uma questão de habilidade e sorte. Tratar-se-ia de apostar na distração ou mesmo na preguiça do funcionário da censura, acrescentou o director, rezar para que ele pense que uma vez que já conhece a notícia não merece a pena continuar a leitura até o fim [...]²⁶².

O discurso se faz tão importante nesta obra que o próprio narrador destaca como os políticos podem nos confundir, principalmente ao declarar a sua opinião, como na discussão entre o primeiro ministro e o presidente da câmara municipal que,

[...] depois de terem esgrimido, um e outro, pontos de vista, argumentos e opiniões que com todas as possibilidades, terão desorientado o leitor, já duvidoso de que os dois interlocutores pertençam de facto, como antes pensava, ao partido da direita, aquele mesmo que, como poder, anda a praticar uma suja política de repressão, tanto no plano colectivo, submetida a cidade capital ao vexame de um estado de sítio ordenado pelo próprio governo do país, como no plano individual, interrogatórios duros, detectores de mentiras, ameaças e, sabe-se lá, torturas das piores, embora mande a verdade dizer que, se as houve, não poderemos testemunhar, não estávamos presentes, o que, reparando bem, não significa muito, porquanto também não estivemos presentes na travessia do mar vermelho a pé enxuto, e toda a gente jura que aconteceu²⁶³.

Neste momento, percebemos a posição do narrador em relação ao ocorrido: há, de fato, um governo que tem atuado como ditador, mas que, como temos percebido pelos discursos apresentados, atua nas sombras, mostrando aos seus eleitores apenas o que querem que seja visto e, obviamente, o que seja testemunhado, trazendo à superfície a perspectiva do espetáculo de máscaras, levantada por Bobbio²⁶⁴, que tem consistido a democracia atual.

²⁶¹ Aqui nos valem do sentido de produção criativa do termo.

²⁶² SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 302.

²⁶³ *Ibidem*, p. 109-110.

²⁶⁴ BOBBIO, Norberto. *Democracia e Segredo*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

3.3. A criação dos espetáculos e o uso da violência

Na democracia fictícia de José Saramago, o episódio insólito dos votos em branco gera um rompimento brusco com o *status quo* que, obviamente, incomoda a máquina democrática acostumada com a passividade dos eleitores e seus lugares de poder. Esse incômodo, seguindo a lógica saramaguiana, deveria levar o ser humano a refletir criticamente sobre o acontecido. No entanto, levou à intolerância e somos apresentados, no romance, a um governo autoritário que se valeu de uma política circense, apoiada pela mídia e pelo uso da mentira e da violência a fim de consumá-la com eficácia.

Essa política está estritamente ligada à manipulação do discurso, abordada no subcapítulo anterior. A partir dela, o governo consegue esconder, por certo tempo, o mundo obscuro dos mandos e desmandos dos jogos de poder com seus artifícios autoritários. Tal situação já havia sido abordada por Foucault²⁶⁵ quando previu que a associação do discurso à violência terminaria em êxito porque o primeiro, atravessando a sociedade em rede, alienaria a população retirando a aspereza das ações autoritárias de modo que ela acreditasse que a hostilidade era necessária ou que, até mesmo, passasse despercebida.

Neste contexto, colocamos em contato as teorias de Foucault e Arendt²⁶⁶ de que o discurso e a hostilidade têm caminhado juntas, o primeiro criando um mundo aparente capaz de emular o real na tentativa de agradar o povo, sendo, como já afirmamos, seu ópio. E, a segunda, agindo através da onipresença do medo que, somada ao discurso, domestica a população evitando, por meio da alienação, uma revolução, ou seja, ao impedir o homem de ver sua própria realidade restringimos seu potencial subversivo. Assim, no romance saramaguiano, a quantidade de informação, por vezes falseada, que advém da mídia controlada pelo governo e por interesses mútuos revela o modo de vida pós-moderno, no qual se tem muito de tudo, mas falta tempo, imprescindível para que se preste atenção. Se não há um tempo dedicado ao que se vê²⁶⁷, a avaliação é, portanto, superficial e o que parece ser a realidade é, deveras, representação do pior tipo.

No romance, o próprio narrador direciona a leitura para o entendimento da situação da cidade como uma peça teatral, chamando, logo no início da obra, os

²⁶⁵ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

²⁶⁶ ARENDT, Hanna. *Origens do Totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

²⁶⁷ Aqui não nos referimos apenas ao ato de olhar, mas de pensar criticamente sobre o seu entorno, ponderando prós e contras, bem como associando essa avaliação a um conhecimento prévio adquirido, também, a partir do bom uso do tempo.

membros da mesa da assembleia eleitoral de elenco. No entanto, nesta parte introdutória, as falas estão atreladas, majoritariamente, aos participantes diretos do ato eleitoral, excluindo os eleitores, visto que esses já iniciavam sua revolução pautada no silêncio e no legítimo voto em branco. Esse silêncio era, de fato, outro incômodo para os governantes, já que, para eles, manifestações se faziam para ser ouvidas, logo, para quê o silêncio?:

[...] o que mais confundia as instâncias oficiais, o que estava a ponto de fazê-las perder a cabeça, era o facto de os eleitores, salvo escassas excepções, responderem com um silêncio impenetrável às perguntas dos encarregados das sondagens sobre como haviam votado [...]²⁶⁸.

A resolução mais inteligente, pautada no diálogo e, possivelmente, um acordo, como pressupõe a existência um governo dito democrático, parte para o lado violento e fajuto característico do totalitarismo. Suspender os direitos democráticos da população, dessa forma, nos apresenta muito além do desespero do governo ao ser questionado, mas o medo do poder que emana do povo. O narrador caracteriza esta atitude:

A declaração do estado de excepção, ao permitir ao governo assumir os poderes correspondentes e suspender de uma penada as garantias constitucionais, veio aliviar o incómodo peso e da ameaçadora sombra a cabeça de diretores e administradores. Com a liberdade de expressão e de comunicação condicionadas, com a censura a olhar por cima do ombro do redactor, estava encontrada a melhor das desculpas e a mais completa das justificações²⁶⁹.

No entanto, como já foi discutido nesta dissertação, a população saramaguiana surpreende mostrando-se lúcida ao desestabilizar a relação mando-obediência nutrida entre eleitos e eleitores até então - relação por si só invertida se pensarmos que o poder democrático é do povo e para o povo. Tal lucidez quebrou a promessa de triunfo do governo, uma vez que este, acostumado à alienação, pensou ser possível controlar novamente seu “rebanho”, como nos comprova o nostálgico pensamento do primeiro-ministro:

Sentiu a nostalgia da capital, do tempo feliz em que os votos eram obedientes ao mando, do monótono passar das horas e dos dias entre a pequeno-burguesa residência oficial dos chefes de governo e o parlamento da nação, das agitadas e não raras vezes joviais e divertidas crises políticas que eram como fogachos de duração

²⁶⁸ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 33.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 44.

prevista e intensidade vigiada, quase sempre a fazer de conta, e com as quais se aprendia, não só a não dizer a verdade como a fazê-la coincidir ponto por ponto, quando fosse útil, com a mentira, da mesma maneira que o avesso, com toda a naturalidade, é o outro lado do direito²⁷⁰.

Tal rompimento incitou um governo desesperado, colocando-o numa posição radical de defensiva, que caminhou rumo a uma espécie de ditadura, registrado pelo narrador:

Tornara-se manifesta para todo o governo, com exceção dos ministros da justiça e da cultura, seu quê duvidosos, a necessidade urgente de dar uma nova volta de aperto à tarraxa, tanto mais que a declaração do estado de exceção, de que tanto se esperava, não havia produzido qualquer efeito perceptível no sentido desejado, porquanto, não tendo os cidadãos deste país o saudável costume de exigir o regular cumprimento dos direitos que a constituição lhe outorgava, era lógico, era mesmo natural que não tivesse chegado a dar-se conta de que lhos haviam suspenso. Impunha-se por conseguinte, a imposição de um estado de sítio a sério, que não fosse uma coisa para inglês ver, com recolher obrigatório, encerramento das salas de espectáculo, patrulhamento intensivo das ruas por forças militares, proibição de ajuntamentos de mais de cinco pessoas, interdição absoluta de entradas e saídas da cidade, procedendo-se em simultâneo ao levantamento das medidas restritivas, se bem que muito menos rigorosas, ainda em vigor no resto do país, a fim de que a diferença de tratamento, por ostensiva, tornasse mais pesada e explícita a humilhação que se infligia à capital²⁷¹.

Durante todo o romance os governantes mantêm firmes a sua posição, ignorando completamente o grande peso que está do lado dos eleitores na balança da justiça. O desejo do poder executivo, como a fala do primeiro-ministro, vem a demonstrar logo a seguir a tentativa de equilibrar novamente essas duas posições aos olhos do povo, pesando, obviamente, mais para o seu lado.

[...] Se os resultados do estado de sítio vierem a mostrar-se abaixo das expectativas, isto é, se tiverem sido incapazes de reconduzir os cidadãos à normalidade democrática, ao uso equilibrado, sensato, de uma lei eleitoral que, por imprudente desatenção dos legisladores, deixou as portas abertas àquilo a que, sem temor ao paradoxo, seria lícito classificar como um uso legal abusivo, então este conselho fica a saber desde já que o primeiro-ministro prevê a aplicação de uma outra medida que, além de reforçar o plano psicológico esta que acabámos de tomar, refiro-me, obviamente, à declaração de estado de sítio, poderia, estou convencido disso, reequilibrar só por si o perturbado fiel da balança política do nosso país e acabar de uma vez para sempre

²⁷⁰ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 196.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 59-60.

com o pesadelo em que temos estado mergulhados [...] penso que deveremos optar por uma sequência gradual de acções, sendo o estado de sítio a primeira delas²⁷².

Assim como eles, a população também não renunciou aos seus ideais e “não parecia inclinada a rebaixar-se nem a renunciar àquilo que havia considerado justo e que expressara no voto, o simples direito a não seguir nenhuma opinião consensualmente estabelecida”²⁷³. Essa atitude tornou-se o terceiro incômodo para os governantes e, por sua vez, desencadeou as ações mais agonizantes do romance depois da implantação do estado de sítio, sendo a primeira delas a remoção da capital para outra cidade, retirando com ela os “representantes do povo”.

Na ausência de conflitos e na organização da população em uma situação criada para gerar o caos, percebe-se a ironia saramaguiana trabalhando para mostrar que para alcançar um governo do povo é preciso que ele mesmo o administre. Essa tomada de consciência é motivo de orgulho para Saramago que já afirmava, em texto intitulado “O sinal contrário”, publicado no jornal *Extra*, em 17 de novembro de 1977, que o povo não pode desistir de lutar a favor de suas causas. Segundo ele,

A democracia corre perigo, sim, senhor. Mas o perigo maior é desistir este povo de ser quem é, de ser o que aprendeu quando lutava pela liberdade e pelo pão contra o fascismo. Aí, sim, corremos riscos. Porque vivem e já estão à espera aqueles que na primeira oportunidade se apresentarão como salvadores da pátria, prometendo a ordem e a tranquilidade nas ruas e nos espíritos, e reabrindo os cárceres para realizar a promessa²⁷⁴.

No entanto, como nos apresenta o narrador, as atitudes totalitárias que viriam para impedir que o povo regesse sua capital não eram estranhas aos planos dos políticos locais, visto que não é do dia para a noite que estas ideias surgem e muito menos podem ser implantadas.

Até mesmo o plano de retirada da sede governamental para outra localidade foi pensado anteriormente, momento em que, inclusive, cogitou-se com isso representar uma espécie de espetáculo para o povo.

Uma das questões mais acesamente discutidas foi o procedimento da retirada do governo, quando e como deveria fazer-se, com discrição ou sem ela, com ou sem imagens de televisão, com ou sem bandas de música com grinaldas nos carros, ou não, levando, ou não, a bandeira

²⁷² SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 65.

²⁷³ *Ibidem*, p. 70.

²⁷⁴ SARAMAGO, José. *Folhas Políticas*. Porto: Porto Editora, 2015, p. 63.

nacional a drapejar sobre o guarda-lamas, e um nunca acabar de pormenores para os quais foi necessário recorrer uma e muitas vezes ao protocolo do estado, que jamais, desde a fundação da nacionalidade, se tinha visto em semelhantes apuros. O plano de retirada a que finalmente se chegou era uma obra-prima de acção táctica, consistindo basicamente numa bem estudada dispersão dos itinerários com vista a dificultar ao máximo concentrações de manifestantes acaso mobilizados para expressar o desgosto, o descontentamento ou a indignação da capital pelo abandono a que ia ser votada²⁷⁵.

Saramago, conhecido por seu sarcasmo, deu aos governantes o espetáculo que estes queriam, apesar de, por prudência, o terem evitado para não correr o risco de ter que lidar com a reação negativa do eleitorado. O escritor português colocou-o, então, do outro lado da moeda, nas mãos do povo que, com luzes brancas nas sacadas dos apartamentos, guiavam seus representantes ao lugar onde deveriam ir. Acostumado às atrações criadas para entreter o povo enquanto fingia governar, o primeiro-ministro fica intrigado com o acontecido²⁷⁶ e julga que o show de luzes havia sido feito exatamente para gerar os acidentes de trânsito e impedir a retirada deles, apresentando ao mesmo tempo sua incapacidade de perceber a realidade. Segundo ele:

[...] Julgávamos que tínhamos a situação completamente controlada, que éramos donos e senhores da situação, e afinal saltaram-nos ao caminho como uma surpresa que nem o mais pintado pareceria capaz de imaginar, um perfeito golpe de teatro, tenho de reconhecê-lo [...]²⁷⁷.

Diante desta alegação, o presidente, sentindo-se confiante por falar com alguém em quem poderia confiar, deixa escapar, revelando o principal argumento da obra de Saramago, que a democracia é repleta de discursos vazios para encobrir atitudes sombrias.

Se não dermos antes com a cabeça numa parede, Tenhamos confiança, senhor presidente, a confiança é fundamental, Em quê, em quem, diga-me, Nas instituições democráticas, Meu caro, reserve esse discurso para a televisão, aqui só nos ouvem os secretários, podemos falar com clareza [...]²⁷⁸.

A partir desta percepção, podemos enxergar a obra à luz do espetáculo, enunciado neste subcapítulo, e da violência que lhe é agregada. O cerco da cidade foi

²⁷⁵ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 78-79.

²⁷⁶ A população da capital acendia nas fachadas das casas luzes para iluminar o caminho pelo qual passavam os governantes ao fugir da capital.

²⁷⁷ SARAMAGO, Op. Cit., p. 85.

²⁷⁸ *Ibidem*, 87.

um dos primeiros a aparecer na obra, visto que se esperava a exibição da miséria humana: “[...] eles lá fora gozam de palanque e fazem apostas sobre o tempo que conseguiremos resistir, vai ser bonito enquanto durar, sim senhor, mas a derrota é certa e garantida, de facto, sejamos razoáveis [...]”²⁷⁹.

Aos olhos do que estavam fora da capital, ela trazia a imagem da quarentena de quatro anos antes, foco de infestação que devia ser contida:

[...] a cidade, reparando bem, já não faz parte do mundo conhecido, tornou-se numa panela cheia de comida podre e vermes, numa ilha empurrada para um mar que não é o seu, um lugar onde rebentou um perigoso foco de infecção e que, à cautela, foi posto em regime de quarentena, à espera de que a peste perca a virulência ou, por não ter mais a quem matar, acabe por devorar a si mesma²⁸⁰.

Como o espetáculo número um não foi alcançado, já que a população coordenou bem a cidade, iniciaram-se as atitudes mais radicais. O ministro do interior, responsável por descobrir quem havia atentado contra o regime, plantou uma bomba no metrô a fim de gerar os focos de agitação que justificassem qualquer atitude severa do governo. Porém, as consequências foram desastrosas, pois o ato gerou várias mortes. O medo de que estas fossem associadas aos membros do Estado fez com que ele se valesse do seu aliado mais forte, a mídia, conseguindo não apenas dar relevo diferenciado ao fato, mas criar o primeiro bode expiatório do romance: os que haviam votado em branco.

Nesse momento [da explosão] apareceu um carro de reportagem da televisão, logo apareceram outros, da imprensa, da rádio, agora o presidente da câmara, rodeado de projectores e microfones, responde às perguntas, Quantos mortos calcula que terá havido, De que informações dispõe já, Quantos feridos, Quantas pessoas queimadas, Quando pensa que a estação poderá voltar a funcionar, Há alguma suspeita de quem tenham sido os autores do atentado, Foi recebido algum aviso antes do rebentamento, Em caso afirmativo, quem o recebeu, e que medidas foram tomadas para evacuar a estação a tempo, Parece-lhe que se terá tratado de uma acção terrorista executada por algum grupo relacionado com o actual movimento de subversão urbana, Espera que venham a verificar-se mais atentados deste tipo, Como presidente da câmara municipal e única autoridade da cidade, quais são os meios de que dispõe para proceder às necessárias investigações. Quando a chuva de perguntas se interrompeu, o presidente da câmara deu a única resposta possível naquela circunstância, Algumas das questões ultrapassam as minhas competências, portanto não lhes posso responder [...]”²⁸¹.

²⁷⁹ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 102.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 115.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 123.

Os meios de comunicação social são praticamente unânimes em atribuir o atentado a algum grupo terrorista relacionado com a insurreição dos brancosos [...]²⁸².

Esse papel da mídia revela o aprisionamento do homem no espetáculo que, por sua vez, é monológico. Nele o homem assiste às aparências, como afirmou Debord²⁸³, e acaba entendendo-a como a sua própria realidade. No entanto, a tentativa de culpar alguém pelo ocorrido ocasionou, conseqüentemente, o primeiro contágio de lucidez dentro do governo, sendo o presidente da câmara o afetado. Em sua conversa com o ministro do interior, ele revela seu discernimento e sagacidade:

Senhor ministro, há algumas horas explodiu uma bomba na estação do metro de superfície sector leste, ainda não se sabe quantas mortes terá causado, mas tudo indica que serão muitas, os feridos contam-se por três ou quatro dezenas, Já estou informado, Se só agora lhe telefono é porque estive todo o tempo no local, Fez muito bem. O presidente da câmara respirou fundo, perguntou, Não tem nada para me dizer, senhor ministro, A que se refere, Se tem alguma ideia acerca de quem pôs a bomba, Parece bastante claro, os seus amigos do voto em branco resolveram passar à ação directa, Não acredito, Quer acredite, quer não, a verdade é essa, É, ou vai ser, Entenda-o como quiser, [...] Quem pôs a bomba, senhor ministro, Você parece perturbado, aconselho-o a ir descansar, volte a telefonar-me quando for dia, mas nunca antes das dez da manhã, Quem pôs a bomba, senhor ministro, Que pretende insinuar, Uma pergunta não é minha insinuação, insinuação seria se eu lhe dissesse o que ambos estamos a pensar neste momento, [...] Está doido, Preferiria estar, Atrever-se a lançar suspeitas sobre um membro do governo, isto é inaudito, Senhor ministro, a partir deste momento deixo de ser presidente da câmara municipal desta cidade sitiada, Amanhã falaremos, de todo o modo tome já nota de que não aceito a sua demissão, Terá de aceitar o abandono, faça de conta que morri, Nesse caso aviso-o, em nome do governo, de que se arrependerá amargamente, ou nem terá tempo para arrepender-se, se não guardar sobre este assunto um silêncio absoluto, suponho que não lhe deverá custar muito, uma vez que me diz que está morto [...]²⁸⁴.

Esse contágio, no entanto, parece que se restringiu ao presidente da câmara, talvez porque fosse o único a continuar na capital enquanto todos os outros fugiram covardemente, como nos aponta o narrador, abandonando seu povo, fazendo escolhas mais fáceis. Foi ele quem não apenas assistiu a explosão do metrô, como também viu as igrejas se afastando do seu papel redentor no fim da vida, após receber uma ligação do

²⁸² SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 127.

²⁸³ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

²⁸⁴ SARAMAGO, Op. Cit., p. 125-126.

primeiro-ministro, insinuando que as orações junto aos *brancos* poderiam ser entendidas como apoio político.

Apenas no centro da revolução silenciosa seria possível compreender como o governo tratava as vidas ali existentes, ou seja, sem nenhuma compaixão, pensando sempre no bem maior, que não consistia em um bem para um maior número de pessoas, mas sim para “os maiores” - aqueles que controlavam o poder. A explosão do metrô também nos apresentou esta ideia de que, para os governantes, algumas vidas podem ser tiradas, desde que o resultado lhes traga algum benefício, retomando a já apresentada posição de Judith Butler²⁸⁵ e Zygmunt Bauman²⁸⁶ sobre o tema.

Fosse como fosse, saberíamos que haveria mortos, Mas não vinte e três, Se tivessem sido só três não estariam menos mortos que estes, a questão não está no número, Quem quiser os fins terá de querer os meios, permita-me que lho recorde, Já ouvi essa frase muitas vezes, E esta não foi a última [...] ²⁸⁷.

Percebe-se, claramente, que enquanto as atitudes do governo são tipicamente totalitárias, o povo age como democrático, mantendo a paz e a organização da capital. Suas manifestações continuam silenciosas e gerando tanto impacto quanto desejado, ainda que a repreensão tenha aparecido à altura. O fato de os líderes continuarem cegos não permite que vejam a extensão do problema, acreditando até o fim de que são capazes de controlar os habitantes da capital manipulando-os, como podemos perceber ao afirmarem que “as manifestações nunca serviram para nada, ou então nunca as autorizaríamos [...]”²⁸⁸.

Em torno destas situações excepcionais na capital, como a manifestação comedida no enterro dos trinta e quatro mortos pela bomba, os jornais continuavam a bombardear o povo não só com perguntas, mas também com teorias sobre o acontecido. Tal atitude, antes do surto de lucidez, podia ser considerada uma atitude de manipulação que havia, agora, parado de funcionar devido à existência de tempo suficiente que possibilitou um progresso no ato de reparar. O desejo do governo de levantar motins para que pudesse atuar cada vez mais violentamente parecia ser o mesmo dos jornais, embora estes desejassem noticiar o espetáculo:

²⁸⁵ BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea* - Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1. (Ver página 58).

²⁸⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Vida em Fragmentos: sobre a ética pós-moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. (Ver página 58).

²⁸⁷ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 128.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 130.

Estes gajos nem para manifestações servem, dizia-se, ao menos que atirem uma pedra, que queimem o chefe do estado em efígie, que partam umas quantas vidraças das janelas, que entoem um canto revolucionário daqueles de antigamente, qualquer coisa que mostre ao mundo que não estão mortos como aqueles a quem acabaram de enterrar²⁸⁹.

A apresentação das notícias era exagerada, adquirindo, por vezes, um tom épico ou, até mesmo, aterrorizador, como comprova o trecho que segue:

O repórter deu um grito de entusiasmo, Caros telespectadores, estamos a assistir um momento verdadeiramente histórico, acatando com exemplar disciplina o apelo do governo, numa manifestação de civismo que ficará inscrita em letras de ouro nos anais da capital, as pessoas iniciaram o seu regresso à casa, terminando portanto da melhor maneira o que poderia ter-se tornado numa convulsão, assim avisadamente o havia dito o senhor ministro do interior, de consequências imprevisíveis para o futuro da nossa pátria. A partir daqui, durante alguns minutos ainda, a reportagem passou a adoptar uma tonalidade decididamente épica, transformando a retirada destes derrotados dez mil em vitoriosa cavalgada das valquírias [...]²⁹⁰.

Esse descomedimento aparecia não apenas na tela da televisão, mas também nas entrevistas feitas nas ruas, caracterizando uma mídia assediante capaz de qualquer leitura dos depoimentos colhidos. O interesse dos meios de comunicação pelas atitudes dos ‘brancos’ era apenas o de espetacularizar toda e qualquer ação dos mesmos, conduzindo sempre a uma interpretação equivocada.

Ninguém, além dessa população lúcida, parecia se importar com a causa das manifestações taciturnas da obra. O termo “lúcida” pode ser ora aplicado porque uns tantos tentaram abandonar a capital, seguindo o exemplo dos seus admirados candidatos. Esses, por sua vez, forneceram à mídia mais um espetáculo a ser noticiado e aos ‘brancos’ mais uma oportunidade de mostrar que são capazes de manter a pacificidade na capital, recebendo os fugitivos de portas abertas.

As rádios insistiam, Interrompemos uma vez mais a emissão para informar que o ministro do interior fará às seis horas uma comunicação ao país, repetimos, às seis horas o ministro do interior fará uma comunicação ao país, repetimos, fará ao país uma comunicação o ministro do interior às seis horas, repetimos, uma comunicação ao país fará às seis horas o ministro do interior, a ambiguidade desta última fórmula não passou despercebida ao

²⁸⁹ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 139.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 160-161.

primeiro-ministro, que, durante uns quantos segundos, sorrindo aos seus pensamentos, se entreteve a imaginar como diabo conseguiria uma comunicação fazer um ministro do interior [...]”²⁹¹.

[...] informamos que um helicóptero da televisão está levantando voo neste preciso instante para oferecer aos nossos telespectadores as primeiras imagens das enormes colunas de veículos que, no cumprimento de um plano de retirada a que, segundo já apurámos, foi dado o evocativo e histórico nome de Xenofonte, se encontram imobilizadas nas saídas da capital [...]”²⁹².

A parte final do romance gira em torno desse embate: um governo que tem atitudes destrutivas, podendo ser caracterizadas até mesmo como belicosas; e um povo que, a partir do direito ao voto em branco, resolve impor sua opinião sobre o sistema, organizando suas manifestações, mas sempre mantendo a compostura e agindo pacificamente.

Assim, enquanto o presidente e o primeiro-ministro planejam iniciar atitudes extremas contra os habitantes da capital, como afirmam em suas falas nas reuniões do conselho, dizendo que terão de recorrer a “medidas drásticas, de caráter ditatorial [...]”²⁹³. E, inserindo, de modo oculto, nos muros da sede do governo, três policiais com a função de encontrar quem orquestrou essa “rebelião contra a democracia”, mais precisamente, de, através de qualquer meio, provar que a mulher que não cegou há quatro anos era a líder do movimento. Afinal, o governo tal como se apresenta na obra não poderia deixar que esse problema se estendesse, sendo necessário criar uma solução que seria encontrar o culpado, mesmo que ele não existisse.

O povo, por outro lado, age, como afirmam os subordinados do comissário na capital, “como se não tivesse nada que esconder”²⁹⁴, respondendo às perguntas que lhe são feitas quase sempre de modo sarcástico, mas com o intuito de apresentar-se como povo forte e não como criminoso. Esse sarcasmo revela, durante os interrogatórios, que o povo tinha consciência de que ali não parecia haver uma investigação idônea.

É que também me interrogava sobre quanto tempo tardarei a levar daqui as respostas que pretendo, Já sabe as respostas que pretende, ou pretende que as perguntas lhe sejam respondidas, perguntou o médico, e acrescentou, É que não é a mesma coisa, Tem razão, não é a mesma coisa, durante a breve conversa que tive a sós com a sua esposa, ela

²⁹¹ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 155-156.

²⁹² *Ibidem*, p. 157.

²⁹³ *Ibidem*, p. 169.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 221.

teve ocasião de perceber que aprecio a precisão da linguagem, vejo que é também o seu caso [...] ²⁹⁵.

Essa linha de investigação e o autoritarismo dos governantes para com o comissário e seus subordinados acabaram ocasionando outro caso de lucidez. Os investigadores não acreditavam que a mulher era culpada por tal organização, mas receberam ordens do ministro do interior para provar que era:

[...] Não se deixe iludir, papagaio-do-mar, para mim está claro que essa gente se pôs de acordo para apresentar uma versão única dos acontecimentos no caso de algum dia vir a ser interrogada, tiveram quatro anos para combinar o plano, tal como eu vejo as coisas a partir dos dados que me está a dar e das minhas próprias deduções e intuições, aposto o que quiser em como esses cinco constituem uma célula organizada, provavelmente, mesmo, a cabeça da ténia de que falávamos há tempos, Nem eu nem os meus colaboradores ficámos com essa impressão albatroz, Pois não vai ter outro remédio, papagaio-do-mar, se não passar a tê-la, Precisariámos de provas, sem provas nada podemos fazer, albatroz, Encontrem-nas, [...] ²⁹⁶.

Que acontecerá se não se encontrarem provas de culpabilidade, O mesmo que aconteceria se não se encontrassem provas da inocência, Como devo entende-lo, albatroz, Que há casos em que a sentença já está escrita antes do crime, Sendo assim, se entendi bem aonde quer chegar, rogo-lhe que me retire da missão, albatroz, Será retirado, papagaio-do-mar, prometo-lhe, mas não agora nem a seu pedido, será retirado quando este caso ficar encerrado [...] ²⁹⁷.

Nestas circunstâncias, o comissário, então, em seu “surto” de lucidez, decidiu contar aos interessados da investigação as intenções do governo, ou seja, que o serviço que lhes cabia era o de fazer uma inocente ser culpada e não o de culpar uma inocente, como poderia parecer aos desavisados. O espetáculo já estava armado em torno da mulher do médico. Logo, restava-lhe apenas a opção de esconder-se porque rapidamente seu rosto estaria nos jornais junto a acusações comprovadas de que havia iniciado a epidemia do voto em branco. Ocorre que em uma cidade sitiada até mesmo esta atitude torna-se vazia de sentido. O ministro do interior, já ciente da divulgação do caso para os acusados, liga para o comissário avisando-o:

Imagino que lhe interessará ler os jornais de amanhã, Leio-os todos os dias, senhor ministro, Felicito-o, é um homem bem informado, mesmo assim recomendo-lhe vivamente que não deixe de ler estes de amanhã,

²⁹⁵ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 228.

²⁹⁶ Ibidem, p. 243-244.

²⁹⁷ Ibidem, p. 244.

vai apreciar, Assim farei, senhor ministro, E veja também o noticiário da televisão, não o perca por nada deste mundo, Não temos televisão na providencial, s.a., senhor ministro, É pena, no entanto parece-me bem, é melhor assim, para que não se lhes distraia o cérebro dos áduos problemas da investigação de que são encarregados, em todo o caso poderia ir visitar um qualquer desses seus recentes amigos, proponha-lhes que reúnam todo o grupo e desfrutem do espectáculo²⁹⁸.

O espetáculo da divulgação da foto rendeu manchetes a diversos jornais, cada um com seu questionamento mais inconveniente. Mesmo que acreditassem na culpa da mulher, o normal seria se interessar pelo motivo que a levou a orquestrar uma revolução de tamanho porte. Ao contrário, agradava-lhes apenas repetir os escritos dos assessores do ministro do interior que trabalharam em cima do texto, engendrando um discurso convincente a favor do governo. O texto apresentado pelos jornais e outros meios de comunicação, com poucas variações de vocabulário foi o seguinte:

[...] Quando pensávamos que o governo havia deixado entregue à acção do tempo, a esse tempo que tudo desgasta e tudo reduz, o trabalho de circunscrever e secar o tumor maligno inopinadamente nascido na capital do país sob a abstrusa e aberrante forma de uma votação em branco que, como é do conhecimento dos nossos leitores, excede largamente a de todos os partidos políticos democráticos juntos, eis que chega à nossa redacção a mais inesperada e grata das notícias. O génio investigador e a persistência do instituto policial, substanciados nas pessoas de um comissário, de um inspector e de um agente de segunda classe cujos nomes, por razões de segurança, não estamos autorizados a revelar, lograram trazer à luz o que é, com altíssima probabilidade, a cabeça da ténia cujos anéis têm mantido paralisada, e atrofiando-a perigosamente, a consciência cívica da maioria dos habitantes desta cidade em idade de votar. Uma certa mulher, casada com um médico oftalmologista e que, assombro dos assombros, foi, segundo testemunhos dignos de suficiente crédito, a única pessoa que há quatro anos escapou à terrível epidemia que fez da nossa pátria um país de cegos, essa mulher é considerada pela polícia como a provável culpada da nova cegueira, felizmente limitada por esta vez ao âmbito da ex-capital, que veio introduzir na vida política e no nosso sistema democrático o mais perigoso germe da perversão e da corrupção²⁹⁹.

O comissário percebeu que a não divulgação de endereços e outros dados sobre a mulher servia ao espetáculo que ao ministro tanto agradava: o de caça ao homem, que daria a ele peso político suficiente por ter resolvido o problema da capital. Sabendo exatamente o que se passava ali, o policial resolveu usar o meio de comunicação favorito do governo contra o mesmo. Em busca de algum jornal íntegro, saiu com uma

²⁹⁸ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 282-283.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 287-288.

carta que contaria ao povo todos os segredos dos representantes do povo. Ao encontrar esse jornal ainda teve de valer-se de um artifício comum em governos totalitários, driblar a censura publicando textos importantes em meio a notícias banais, apresentando-nos novamente a realidade da capital que aparecia nas mídias como uma democracia em crise, mas já se efetivava como ditadura. A publicação ocorreu, mas foi rapidamente recolhida das bancas. No entanto, não a tempo de impedir que alguém fizesse uma cópia e a distribuísse como, ironicamente, os santinhos de políticos em épocas de eleições, pelas ruas.

A cidade tomou o assunto nas suas mãos, pôs centenas de máquinas fotocopadoras a trabalhar, e agora são grupos animados de raparigas e rapazes que andam a meter os papéis nas caixas de correio ou a entrega-los às portas, alguém pergunta se é publicidade e eles respondem que sim senhor, e da melhor que há. Estes felizes sucessos deram uma alma nova ao comissário, como por um passe de magia, da branca, não da negra, disseram-lhe desaparecer a fadiga, é outro homem este que avança por estas ruas, é outra a cabeça que vai pensando, vendo claro o que antes era obscuro, emendando conclusões que antes pareciam de ferro e agora se desfazem entre os dedos que as apalpam e ponderam [...] ³⁰⁰.

Os jornais, como abutres, aproveitaram-se novamente do fato para bombardear notícias das mais sensacionalistas possíveis com títulos que comprovavam tal fato: “Nova Acção Subersiva Dos Inimigos Da Pátria, Quem Pôs A Funcionar As Fotocopiadoras, Os Perigos Da Informação Oblíqua, De Onde Saiu O Dinheiro Para Pagar As Fotocópias”³⁰¹. Suas atitudes, no entanto, não renderiam mais notícias aos jornais, já que, após a divulgação da carta, o governo enviou um representante para assassiná-lo com um tiro na cabeça. Sua morte, contudo, não foi em vão;mas, infelizmente,, serviu apenas ao lado que não apoiava:

Duas horas depois o ministro do interior dava uma conferência de imprensa. Vinha de camisa branca e gravata preta, e trazia na cara uma expressão compungida, de profundo pesar. [...] Senhoras e senhores, boas tardes, disse o ministro, convoquei-os aqui para vos comunicar a infausta notícia da morte do comissário que havia sido encarregado por mim de averiguar a rede conspirativa cuja cabeça dirigente, como sabeis, já foi denunciada. Infelizmente não se tratou de um falecimento natural, mas sim de um homicídio deliberado e com premeditação, obra, sem dúvida, de um profissional da pior delinquência se tivermos em consideração que uma só bala foi suficiente para consumir o atentado. Escusado seria dizer que imediatamente todos os indícios apontaram a que se tenha tratado de

³⁰⁰ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 312.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 317.

uma nova acção criminosa dos elementos subversivos que continuam, na nossa antiga e infeliz capital, a minar a estabilidade do correcto funcionamento do sistema democrático, e, portanto, operando friamente contra a integridade política, social e moral da nossa pátria³⁰².

Deste momento em diante, o romance torna-se uma chacina que priorizava o retorno da “democracia”, marcando a finalização do que Saramago, em *Folhas Políticas*, denominou de retorno do fascismo disfarçado que saiu das sementes de um estado de sítio e ganhou força dentro da vazia democracia. Segundo ele

[a]ndam por aí acesíssimas as provocações do fascismo, sob o olhar, pelo menos tolerante, das autoridades democráticas, cada qual no seu posto da escala de responsabilidades e deveres que as mais das vezes não cumprem, ou só aparentemente. [...].O fascismo, nas alforjas em que vive (alforjas digo eu, porque é nos salões da burguesia resplandecente que ele prospera e se organiza), espanta-se hoje como foi possível ter caído por despeito maltratou, mobiliza o descontentamento das camadas médias da população, atualiza a ideologia, introdu-la em concorrência no ambiente. Não joga em força. Diversifica as frentes de luta, evitando, cautelosamente, a confrontação de massa; aí, é capaz de aprender lições, e, neste momento, ao espelho da história recente, nacional e internacional, recompõe o rosto. Não virá com o nome de fascismo, mas esse é o seu nome³⁰³.

No fim do enredo, o médico, marido da mulher que não cegou, foi levado para interrogatório e nunca mais retornou. Ela, aguardando a sua volta, apareceu na varanda, atitude que marcou a sua morte com dois tiros consecutivos. O cão das lágrimas, ao perceber, saiu correndo e, ao encontrar a dona morta, uivou de modo arrepiante, até que foi calado por mais um tiro certo.

A epígrafe do romance, “Uivemos, disse o cão”, reflete a perspectiva do questionamento saramaguiano de que não devemos nos calar, e dialoga com o final da obra, propondo-nos algo diferente de um encerramento ou de uma lição de medo, visto que o cão foi calado como alegoria de um triste retrato da realidade - não apenas a da democracia portuguesa, mas a de muitas outras democracias ocidentais, dentre elas, mais recentemente e evidente, a brasileira.

³⁰² SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 318.

³⁰³ SARAMAGO, José. *Folhas Políticas*. Porto: Porto Editora, 2015, p. 82-83.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Ensaio sobre a Lucidez*, José Saramago constrói um retrato do homem do seu tempo, que luta contra a alienação pós-moderna. Através de um texto universalizante, que não nomeia seus personagens nem nos fornece uma localização específica, Saramago coloca à prova a capacidade de liderança dos nossos governantes, caminhando pelas inconsistências e desvios da democracia, um sistema de governo que, para ele, não é questionado tanto quanto deveria ser, parecendo imaculado aos olhos humanos.

Com sua intenção alegórica, a obra estende sua duração temporal compartilhando personagens presentes e situações ocorridas quatro anos antes³⁰⁴, em *Ensaio sobre a Cegueira*, romance que havia conferido o prêmio Nobel ao escritor português. No segundo *Ensaio*, Saramago nos apresenta, novamente, uma espécie de distopia na qual temos o retrato de um mundo abandonado pela razão, caracterizado pelo totalitarismo e pelo controle opressivo. Esta realidade, que parece aos olhos despercebidos completamente caótica, acolhe em seu interior um núcleo completamente organizado de sufragistas, que concebe uma manifestação silenciosa pautada no uso legítimo do voto em branco por mais de 80% do eleitorado. O episódio marca, assim, não apenas na cor, mas também na ausência de um nome, a carência de representação no governo daquele país.

O ambiente, uma capital marcada pela dicotomia governo democrático ineficiente *versus* eleitores que votaram em branco, é palco para uma narrativa que visa salientar o quanto o mundo globalizado é capaz de alienar o homem, não apenas através do excesso comercial, mas também de informação. No romance, os meios de comunicação trabalham com uma política midiática sensacionalista, que bombardeia seu público com um aspecto da mesma informação a fim de direcionar o pensamento da população para determinado ângulo dos acontecimentos, geralmente o desejado pelo governo nacional.

Essa política do excesso e da manipulação, no entanto, como já previa Foucault nas teorias aqui abordadas, apareceria atrelada ao uso da violência que, por sua vez, não se mostraria subordinada ao governo, sendo forjada em prol do mesmo. Usando os meios de comunicação a seu favor, os representantes do povo fizeram com que os ataques à capital fossem associados aos votantes ‘brancos’, mas, como afirmamos na

³⁰⁴ Essa referência está contida dentro do romance, e não corresponde à distância de publicação das obras que se deram em 1995 e 2004, respectivamente, *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*.

análise da obra, a população passa a ser tomada pela lucidez e, desta forma, as atitudes alienatórias tomadas anteriormente não eram mais eficazes. Isto posto, percebemos um governo desesperado que reprisa, a fim de retornar à conjuntura costumeira de mando-obediência, não apenas atos do nazismo e fascismo, mas também de diversas ditaduras latino-americanas, mostrando-nos o quão vazio pode ser o discurso democrático diante de situações insólitas.

Tal interpretação nos é permitida pela construção narrativa universalizante dos romances de segundo ciclo saramaguiano, que fabricam em torno de uma história diversos caminhos para o seu leitor de modo que promove uma reflexão crítica do mundo contemporâneo. Por este motivo, a leitura de *Ensaio sobre a Lucidez* nos leva a voltar o olhar para os pontos cegos da sociedade atual como o espetáculo democrático, a manipulação de informações e as atitudes totalitárias dos governos do povo que, se forem reparadas, como propõe Saramago, permitem compreender não apenas a Política, mas também o que é ser humano.

Este olhar através do texto literário é um olhar atento sobre a realidade na qual vivemos, que nos permite uma identificação sem responsabilidade, a princípio, fazendo-se mais crítico e efetivando a proposta do autor de *Ensaio sobre a Lucidez* de que as pessoas comecem a reparar nos detalhes e no que está por baixo daquilo que se pode ver superficialmente. Assim, esta dissertação pretende revelar, através da obra de arte, como Saramago se vale dos procedimentos do poder no contexto de um regime democrático, desnudando os bastidores da política de modo a fazer-nos pensar sobre o mundo em que vivemos e sobre a nossa posição como seres sociais.

Na sociedade pós-moderna, refletir sobre estes aspectos implica levar em consideração a influência da mídia na transmissão de informações, já que as instituições que exercem o poder vêm apoderando-se dos meios de comunicação que facilitam a circulação da informação, tornando-a mais rápida e “democratizada”, de modo a alcançar seus objetivos, principalmente o da alienação. Por isso, consideramos de suma importância um texto literário que impulsiona discussões a respeito de outras áreas do conhecimento, colaborando para uma discussão ampla sobre o ser humano.

Logo, o estudo do poder, das “verdades”, dos segredos e dos espetáculos na capital não nomeada pelo autor nos permite experimentar a sensação que José Saramago propôs com a metáfora da estátua: sair da análise da estátua para começar a analisar a pedra e, logo, remover a névoa que nos cobre os olhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. A literatura, a política e o comunitarismo Supranacional. In: *Guavira Letras*, n. 18, ago-dez, 2014.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 65-89.

AGUILERA, Fernando Gómez. *Crônica do escritor na rua*. Disponível em: <<http://desaramago.blogspot.com.br/2016/02/cronica-do-escritor-na-rua-prefacio-de.html>>. Acesso em 11 de jan. de 2017.

ARENDT, Hanna. *Origens do Totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Sobre a violência*. 7ª ed. Trad. André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

_____. *José Saramago*. Coimbra: Edições 70, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida em Fragmentos: sobre a ética pós-moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Ariação Verbal*. Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a.

_____. *Questões de Literatura e Estética: Teoria do Romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Trad. Carmen C. Varriale et al. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BOBBIO, Norberto. *Qual democracia?* Trad. Marcelo Perine. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. *Democracia e Segredo*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea* - Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13-33.

_____. Introdução: vida precária, vida passível de luto. In: _____. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto*. Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 13-53

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARR, E. H. O historiador e seus fatos. In: _____. *O que é história?* 8 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 43-65.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A visualidade cega: o olhar saramaguiano sobre a sociedade contemporânea. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. 2006. v.5. n. 17. Abr-jun. 2006. n.p.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago ou do romance contra a ideologia*. II Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes - CEFET CAMPOS. 2004.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. Revisado por José E. Andrade. Versão Digital. Disponível em: <www.sabotagem.cjb.net>. Acesso em 29 de abril de 2017. Data da digitalização: 2004.

CHOMSKY, Noam. *Mídia: Propaganda Política e Manipulação*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e Mudança Social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Dois ensaios sobre o sujeito e o poder*. 1984. Disponível em: <<http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/sujeitopoder.pdf>>. Acesso em 30 de set. de 2017.

_____. *A arqueologia do saber*. Trad. L. F. B. Neves. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. 42ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014a.

_____. *Microfísica do Poder*. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

HOBSBAWM, Erick. *Globalização, Democracia e Terrorismo*. Trad. José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do Pós-Modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Versão Kindle.

JAMESON, Frederic. *O inconsciente político*: a narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

JÚDICE, Nuno. Uma ideia de literatura para um século de ficção. In: PERNES, Fernando (coord.). *Século XX: Panorama da Cultura Portuguesa*, v.2. Porto: Edições Afrontamento, 2001.

LOPES, João Marques. *Saramago*: Biografia. São Paulo: Leya, 2010

MARINHO, Maria de Fátima. A construção da memória. In: *Veredas*. Vol. 10. Santiago de Compostela, 2008. pp. 135-148

MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Trad. Lívio Xavier. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Ensaio crítico sobre a escola Neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MOISES, Massaud. *A literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2013.

NETO, Pedro Fernandes de Oliveira. Ensaio sobre a Lucidez, de José Saramago: por uma ideologia do questionamento. In: *Revista Crioula*, n. 11, mai. 2012.

ORWELL, George. 1984. Versão Kindle.

PICCHIO, Luciana Stegagno. O futuro do passado: O Ano de 1993 de José Saramago. In: *Veredas*. V.3. tomo II, p. 353.

_____. José Saramago: a lição da pedra. *Colóquio/Letras*, n151-152 (José Saramago: o ano de 1998), Jan-Jun, 1999, p. 15.

PINHEIRO, Vanessa Neves Riambau. *O trágico e o demoníaco em "O evangelho segundo Jesus Cristo"*. 2007. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2007

PLATÃO. *A república*. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014

REIS, Carlos. O Post-Modernismo e a Ficção Portuguesa do Fim do Século. In: _____. *História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005.

_____. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o Vermelho dos Cravos de Abril – Literatura e Revolução no Portugal Contemporâneo. *Revista Letras*, Curitiba, n. 64, p. 15-32, set.- dez., 2004.

SAID, Edward. *Representações do Intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Cultura e Política*. Trad. Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo, 2012.

SARAMAGO, José. História e Ficção. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, ano x, n. 400, 6 a 12 de março, 1990, p. 17-20.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *História do cerco de Lisboa*. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1995a.

_____. *O conto da Ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. 26 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2001

_____. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Memorial do Convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Folhas Políticas*. Porto: Porto Editora, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da Ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Editorial INCM, 1999.