

**UNESP – Universidade Estadual Paulista
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
Campus de Araraquara**

Mito e literatura na obra de José Saramago

Araraquara, 2009

Francisco Leandro Barbosa

MITO E LITERATURA NA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Campus de Araraquara – como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

UNESP
Araraquara, 2009

Aos meus amados pais, que me ensinaram a buscar o sonho mesmo tendo que desviar do caminho principal.

À Ana Paula Vaz Soares, que lidou com meus momentos de estresse e paranóia com carinho e compreensão.

À Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel, que não me deixou desistir.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à dedicação, seriedade e orientação das Profas. Maria Célia de Moraes Leonel e Márcia Valéria Zamboni Gobbi, sem as quais este trabalho nem teria chegado a termo.

À concessão de bolsa de doutorado pelo CNPQ.

Aos funcionários da biblioteca e da secretaria de pós-graduação da FCL – Unesp/Araraquara, pela cordialidade e profissionalismo com que sempre me atenderam.

Aos amigos Fábio Martins Silva, Guilherme Victorino Louzas, Luiz Carlos Mangia e Newton Ferreira da Silva, pela interlocução sincera.

Por fim, uma menção carinhosa aos meus pais, Íris e Elias, e, é claro, para a Ana Paula, sempre.

Resumo

Mito e literatura na obra de José Saramago

Esta pesquisa propõe a análise literária de três romances de José Saramago: *Memorial do convento*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a cegueira*, focalizando como ocorre, de maneira geral, a complexa e fascinante relação estabelecida entre os campos do mito e da literatura contemporânea e também, especificamente, o tratamento, a transformação e a criação de mitos pela narrativa saramaguiana. Entendendo o mito, de maneira abrangente, com Joseph Campbell (1999, p. 21), como narrativa que fornece os símbolos que levam o espírito humano a avançar, o objetivo principal deste trabalho é levantar e analisar as redundâncias míticas, temáticas e estruturais presentes nas obras para que se possa chegar, numa perspectiva mitocrítica formulada, principalmente, por Gilbert Durand, aos mitemas que regem o imaginário saramaguiano. Assim, pretende-se analisar a forma como acontece a utilização, transformação e criação de temas, situações e arquétipos míticos nos romances mencionados e, também, formular novas possíveis interpretações para três das principais obras de um dos mais reconhecidos autores da língua portuguesa.

Palavras-chave: Mito, mitocrítica, símbolo, arquétipo, imaginário, Saramago.

SUMÁRIO

Introdução	8
CAPÍTULO I	
Fundamentos teóricos: das teorias às críticas do mito	
1.1 O mito na Antigüidade Clássica e seus desdobramentos	17
1.2 Mito e Romantismo	22
1.3 A teoria funcionalista do mito	26
1.4 A teoria simbolista do mito	29
1.5 A contribuição da psicologia para a teoria simbolista do mito	35
1.6 A teoria estruturalista do mito	38
1.7 A crítica arquetípica	41
1.8 A mitocrítica	43
CAPÍTULO II	
O profano e o sagrado em Memorial do convento	
2.1 As epígrafes	49
2.2 Os homens e deus	57
2.3 O amor humano: libertação	64
2.4 O caos e a ordem	70
2.5 A asa e a pedra	72
2.6 O soldado e o padre	76
2.7 A visão de Blimunda	78
CAPÍTULO III	
O divino demasiado humano e o humano demasiado divino	
3.1 A questão da crítica do romance <i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i>	83
3.2 As epígrafes	92

3.3 O ciclo começa: a abertura do romance	97
3.4 Jesus, o homem	104
3.5 As iniciações de Jesus	109
3.6 O pai e o filho	124
CAPÍTULO IV	
As luzes da razão sob suspeita	
4.1 O excesso de luzes	138
4.2 O ensaio saramaguiano	142
4.3 Os cegos	144
4.4 A lição do feminino	149
4.5 Os nomes ou a falta deles	153
4.6 O caos e o eterno retorno das palavras	156
4.7 A animalização	160
4.8 A purificação por fogo e água	164
4.9 A questão da fé	165
CAPÍTULO V	
O imaginário saramaguiano	
5.1 Os modos e os mitemas	168
5.2 O eterno feminino	173
5.3 O corpo e a alma	180
5.4 A linguagem e o narrador	186
5.5 A revolta e a reconciliação dos contrários	193
Conclusão	200
Referências bibliográficas	206

INTRODUÇÃO

Os mitos das mais diversas culturas sempre foram uma perene fonte de inspiração para a humanidade; ainda hoje eles exercem sobre nós tamanho encanto que continuam sendo o cerne de muitas discussões, pesquisas científicas e, sobretudo, obras artísticas. Há mais de meio século, entretanto, um número crescente de pesquisadores de diferentes áreas do saber tem dedicado atenção a esse fenômeno cultural até então praticamente ignorado pelo pensamento científico ocidental. O papel desempenhado pelos mitos no amplo contexto da experiência, do pensamento e das representações humanas passou a constituir um novo e surpreendentemente fértil objeto de pesquisa para a antropologia, etnologia, filosofia e teoria literária.

Contrariando o que era praticamente um consenso no contexto científico em relação ao assunto, os pesquisadores chegaram à conclusão de que os mitos não são simplesmente uma tentativa pré-racional de explicar os fenômenos naturais e sociais, ou ainda uma alegoria dos dramas inconscientes vividos pelas diversas comunidades. Concluíram também que o pensamento mítico sobreviveu à separação entre ele e o *logos* e à sobrevalorização do segundo na nossa sociedade. Concluíram que ainda vivemos, de variadas maneiras, sob influência de mitos antiqüíssimos, mas também, surpreendentemente, de novos mitos criados e desenvolvidos no seio da civilização que relegou esse tipo de pensamento a um papel de simples coadjuvante no vasto cenário das produções da mente humana. Todos esses estudos, portanto, desenvolveram-se no sentido da revalorização epistemológica do mito, há séculos entendido pelo pensamento científico ocidental como fábula e falsidade.

Uma parcela significativa dessas pesquisas, ao verificar a importância da inegável estrutura narrativa na totalidade dos relatos míticos, passou a se interessar profundamente pela análise das relações entre o mito e a literatura, justamente por causa

dessa semelhança estrutural que os dois fenômenos culturais compartilham. Alguns dos pesquisadores chegaram à conclusão de que a literatura “está geneticamente relacionada com a mitologia” (MELETINSKI, 1987, p. 327), principalmente por meio do folclore, das lendas e contos populares, e que, portanto, toda a arte literária ainda guarda muitas semelhanças com os mitos. No século XIX, tal idéia já havia começado a ser percebida por autores do romantismo, principalmente os alemães (os irmãos Schlegel, Novalis, Schelling), que acreditavam ser necessária a criação de novos mitos em torno dos quais a arte romântica pudesse girar, tal como a arte da Antigüidade clássica, mas, paradoxalmente, os românticos sabiam que a única forma de se criarem novos mitos era através da própria arte:

Afirmo que falta a nossa poesia um centro, como a mitologia o foi para os antigos, e tudo de essencial em que a arte moderna fica a dever à antiga reside nestas palavras: nós não temos uma mitologia. Acrescento, entretanto, que estamos próximos de possuir uma, ou melhor: é chegado o momento em que devemos colaborar seriamente para produzi-la. (SCHLEGEL, 1994, p. 23)

Historicamente, podemos afirmar que essa ambição romântica foi atingida de modo amplo - basta atentarmos para o que hoje chamamos de mitos literários, aos quais, aliás, dedica-se inteiramente o dicionário organizado por Pierre Brunel (2005), e que foram criados ou reinterpretados no século XIX: Don Juan, Robinson Crusoe, Fausto, Frankenstein, Peri, entre outros.

A partir do entusiasmo romântico pelo mito, essa interação com a literatura aumentou consideravelmente: deixaram-se de utilizar as figuras míticas clássicas como um mero ornamento pré-fabricado que dava indícios da erudição do autor para considerar-se o mito como um princípio estruturador de toda arte. Na literatura do

século XX, apesar de todas as particularidades e divergências desse século em se tratando de literatura, alguns pesquisadores falam de uma característica comum a muitas das principais obras produzidas no período. O antropólogo francês Gilbert Durand, o crítico literário russo Eleazar Meletinski e o canadense, também crítico literário, Northrop Frye, mencionam um “renascimento do mito na literatura do século XX” (MELETINSKI, 1987, p.2). Com efeito, podem-se citar vários autores que, ao longo desse século, têm como característica essencial a retomada e a releitura de mitos das mais diversas origens e também a criação de narrativas que guardam extremas semelhanças estruturais com eles; alguns dos principais exemplos disso são *Doutor Fausto* de Thomas Mann, *Ulisses* de James Joyce, *O mito de Sísifo* de Albert Camus, *O castelo* de Franz Kafka, os mitos dos povos pré-colombianos ao longo da obra de Gabriel Garcia Marquez, entre outros.

Com a verificação de tal retomada do mito em tão grande escala por autores dos mais diversos lugares e de tão variados condicionamentos históricos, alguns pesquisadores passaram a se dedicar a uma crítica literária que não só procura explicar as razões desse curioso fenômeno, mas também compreender melhor toda a profunda dinâmica que se estabelece entre mito e literatura ao longo dos tempos. É nesse sentido que se desenvolveram os estudos de Northrop Frye e de Gilbert Durand, principais autores do que ficou conhecido como crítica mitológica ou, na denominação do próprio Durand, mitocrítica.

Tornaram-se bastante comuns, com efeito, nos dias de hoje, estudos apresentando afirmações de que a narrativa ou a poesia deste ou daquele autor atinge proporções ou dimensões míticas, no entanto, uma explicação ou desenvolvimento de tal idéia não ocorre ou ocorre de forma muito simplista. Com a intensa atenção crítica que a obra do escritor português José Saramago tem sido tratada nos últimos anos, que pode ser vista,

em parte, como consequência natural da premiação do Nobel de literatura, em 1998, esse tipo de afirmação multiplicou-se nos estudos críticos de seus romances, não sem razão, mas cremos que sem o devido lastro teórico que possibilitaria uma visão mais coerente sobre esse aspecto da obra de um dos autores mais importantes do nosso idioma. Esta pesquisa propõe a análise literária de três romances de José Saramago: *Memorial do convento*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a cegueira*, focalizando como ocorre, de maneira geral, a complexa e fascinante relação estabelecida entre os campos do mito e da literatura contemporânea e, especificamente, o tratamento, a transformação e a criação de mitos pela narrativa saramaguiana.

No trabalho de mestrado, defendemos a idéia de que, no romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o processo de desmitificação percebido e enfatizado pela fortuna crítica do autor era muito mais complexo do que apenas uma paródia dando voz às conhecidas convicções políticas e ideológicas de Saramago. O trabalho narrativo feito com os símbolos, imagens e mitos da tradição cristã leva a uma reconfiguração mítica ou, nos termos de Durand (1988, p.10), a uma (re)mitologização que, como Thomas Mann com seu Fausto e F. Nietzsche com Zaratustra, dá novamente ao mito a função de revelar e instaurar um possível sentido para o homem e para o mundo. A releitura do mito cristão por Saramago, sob essa perspectiva, não significa apenas a dessacralização do divino, mas também, e com maior ênfase, a valorização do humano.

De acordo com o referencial teórico adotado, é possível a análise da presença de elementos míticos em uma única obra; no entanto, um trabalho assim será um necessário levantamento de pistas para um outro trabalho de maior fôlego, que deverá preocupar-se com outras obras do mesmo autor ou algumas obras de uma mesma época. Para os pesquisadores desse referencial, principalmente Gilbert Durand e a sua crítica mitológica ou mitocrítica, quanto maior o *corpus* sobre o qual versa a análise, maior a

aplicabilidade dos conceitos operatórios desenvolvidos por eles, nas palavras do próprio Durand (1998(a), p. 248): “Poder-se-ia, portanto, afirmar que quanto mais vasto for o terreno de informação, mais frutífera é a mitocrítica”. Para o antropólogo francês e para a maioria dos pesquisadores que atuam nesse campo, a mencionada ligação genética que há entre o mito e a literatura seria verificável, entre outros fatores, pelas redundâncias presentes nas obras de um mesmo autor ou de uma mesma época, já que, segundo Durand (1983, p.185), o mito é caracterizado pela presença das redundâncias simbólicas.

O contato com outros romances de Saramago e o aprofundamento da leitura de diversos trabalhos teóricos sobre mitocrítica levou-nos à verificação de que essa perspectiva não lançava novas luzes apenas à obra em que a retomada de mitos é mais óbvia, mas também às outras, nas quais o trabalho com símbolos e imagens míticas tem menor ênfase, mas não menor importância. Em várias de suas obras, Saramago faz uso da parodização ou subversão de elementos míticos e suas interpretações tradicionais, mas, ao mesmo tempo, cria novos elementos significativos (imagens e símbolos) que vêm refazer ou reforçar o caráter mítico da narrativa. De acordo com Otávio Paz (1972, p.65): “Toda revolução é, ao mesmo tempo, uma profanação e uma consagração.”, e é justamente isso que a narrativa de Saramago realiza e proporciona aos seus leitores: uma visão revolucionária sobre a tradicional idéia do sagrado (principalmente na história e na religião), não apenas para miná-la em suas fundações, mas para transformá-la em outra. Saramago relê alguns mitos baseado em outros valores que não aqueles privilegiados pelas interpretações tradicionais e, dessa maneira, modifica-os completamente, destituindo-os de muitos de seus significados tradicionais, todavia não os destituindo de seu caráter mítico, visto que eles conservam ainda muitas características próprias de uma narrativa mítica, como o “sentido simbólico dos termos”

(DURAND, 2001, p.175), “as irrupções do sagrado no mundo” (ELIADE, 1996, p. 16), o estatuto de “narrativa exemplar que fornece modelos de conduta ao homem comum” (ELIADE 1996, p.26) e a função primária da mitologia, que é a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar (CAMPBELL, 2000, p. 21).

O objetivo principal deste trabalho é levantar e analisar as redundâncias míticas, temáticas e estruturais presentes nas obras para que se possa chegar, numa perspectiva mitocrítica, aos mitemas que regem o imaginário saramaguiano. Assim, pretende-se analisar a forma como acontece a utilização, transformação e criação de temas, situações e arquétipos míticos nos romances mencionados e, também, formular novas possíveis interpretações para três das principais obras de um dos mais reconhecidos autores da língua portuguesa.

A escolha dos romances deu-se pela verificação das redundâncias simbólicas mencionadas por Durand. A leitura dos romances do autor possibilitou a determinação dessas três obras como aquelas que mais apresentam entre si um núcleo mitemático comum. Esses mitemas também aparecem em outros livros do autor, mas, nesses três romances, eles apresentam uma repetição maior para um campo relativamente delimitado, o que, segundo Durand, caracteriza os componentes do mito. Além disso, consideramos importante escolher esses três livros por se tratar de exemplares típicos de diferentes fases da obra do autor, como reconhecidas pelo estudo de Agripina Carriço Vieira (1999). Essas fases são caracterizadas por uma contínua diminuição no uso de temas históricos específicos do povo português e aumento no uso de temas mais abrangentes, mais comuns ao imaginário ocidental como um todo: *Memorial do convento* (1985) está naquela primeira fase, mais particular, em que o autor ainda trata de questões envolvendo a especificidade da nação portuguesa e de sua história; *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) é considerada a obra de transição entre a fase

mais particular e a mais universal, pois ainda está relacionada a acontecimentos que tomaram lugar na história, no entanto não mais a história da nação portuguesa e sim de toda a cristandade; *Ensaio sobre a cegueira* (1995) pertence à última fase em que as preocupações mais particulares com o país e com a sua história cedem lugar ao tratamento de questões mais universais, não mais com bases em acontecimentos históricos. Dessa forma, analisando livros de diferentes fases da obra do autor, buscando as redundâncias, mesmo com as conhecidas mudanças por que a obra passou, busca-se uma compreensão mais global da relação que se estabelece nesses livros entre mito e literatura.

Este estudo torna-se necessário, também, pelo pouco número de trabalhos realizados com essa perspectiva em literaturas de língua portuguesa e, além disso, pela preferência expressa por esses estudos em trabalhar com poesia, pela profusão maior de imagens que utiliza, e, ainda mais, com a poesia romântica, pela valorização que esta atribuiu à imaginação como modalidade do saber e do conhecer. Apesar disso, acreditamos que a análise, sob essa perspectiva, de narrativas contemporâneas tem muitas contribuições a oferecer, já que a intertextualidade e a paródia de textos clássicos ou de mitos ocupam lugar de tanto destaque na estética de nosso tempo.

Nosso primeiro capítulo tem objetivo puramente metodológico; analisamos, nele, as idéias que compõem a mitocrítica de Durand e a crítica arquetipológica de Frye. Devido à profusão de definições que foram feitas sobre o mito ao longo da história, traçamos os fundamentos e os conceitos operatórios desenvolvidos por esses autores para o trabalho de análise literária. Faz-se, portanto, a necessária revisão geral das diversas e principais teorias do mito que resultam na visão e definição que são aqui utilizadas. Não tencionamos, no entanto, uma análise detalhada das várias escolas do mito, pois esse trabalho já foi brilhantemente realizado por E. Meletinski na sua obra *A poética do mito* (1987).

O segundo capítulo trata da análise de *Memorial do convento*, obra que deixou José Saramago famoso em contexto internacional e que já traz os principais mitemas retomados ao longo dos outros livros. Neste capítulo e nos outros dois subseqüentes, que tratam dos romances escolhidos separadamente, o levantamento e análise dos mitemas são feitos considerando-se a sincronicidade da obra em questão, ou seja, as mudanças que ocorrem na diacronia de uma obra para outra ainda não são trabalhadas.

No segundo capítulo, procede-se à análise do romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, romance que mais claramente possui características míticas, uma vez que reconta o mito fundador da cristandade. Nesse sentido, este livro é o que mais oferece subsídios para a análise mitocrítica e, portanto, a busca das redundâncias temáticas e estruturais, para, posteriormente, verificar-se a permanência, mudança ou abandono dessas repetições nas outras narrativas, é, necessariamente, mais prolongada.

Ensaio sobre a cegueira é o objeto do quarto capítulo, em que se usa os mesmos expedientes dos capítulos anteriores para a identificação dos mitemas presentes na obra. Este romance, representante da mencionada fase mais universal do autor, em que temas históricos específicos são abandonados em prol de uma visão mais geral do mundo e do

homem contemporâneo, tem para este trabalho importância fundamental, pois, de certa forma, condensa e amplia muitos dos mitemas que já apareciam nas narrativas anteriores.

O quinto e último capítulo tratará das intersecções entre os três livros analisados, ou seja, é nele que se fará a análise do imaginário saramaguiano presente em sua obra. É nele que se faz a análise diacrônica dos mitemas: os avanços, recuos, permanências e abandonos realizados pelo autor no decorrer de seus romances e que vai culminar no estabelecimento de seus mitos diretores e que, justamente, cabe à análise mitocrítica desvendar.

CAPÍTULO I

Fundamentos teóricos: das teorias às críticas do mito

1.1 O mito na Antigüidade Clássica e seus desdobramentos

Pesquisas feitas em conjunto pela arqueologia e pela antropologia demonstraram, no século XX, que, desde os primórdios do *homo sapiens*, os mitos fazem parte da vida dessa espécie. Joseph Campbell (1997, p.12) diz-nos que as primeiras evidências indubitáveis de um pensamento mítico apontam para rituais de sepultamento e adoração do crânio de animais realizados a partir do aparecimento do homem de Neandhertal, por volta de 200.000 a.C. Ainda segundo Campbell (1997, p. 13), após milênios de desenvolvimento desse pensamento mítico, que se distingue por ser mais atrelado à subjetividade criadora de imagens e de símbolos do que à objetividade de uma observação imparcial do mundo, acontece uma ruptura epistemológica que determinou e continua determinando grande parte do pensamento ocidental.

A filosofia, na Grécia Antiga, tem seu ponto de partida justamente na tentativa de separação entre o mito, que, gradualmente, passa a ser entendido como pura fantasia,

e o pensamento racional, baseado, essencialmente, na busca das verdades imutáveis da existência.

Tales de Mileto, o primeiro dos filósofos pré-socráticos, ao postular a água como elemento primordial ou princípio instaurador do universo, rejeita todos os relatos míticos até então cultuados como verdades por todos os povos do planeta para fundar uma nova maneira de se buscar a verdade, uma nova visão de mundo e do homem, baseada, antes de tudo, na observação e análise objetiva da natureza através do raciocínio lógico. É a partir desse ponto que se dá a gradual diferenciação semântica entre os termos *mythos* e *logos*. O renomado helenista Jean-Pierre Vernant (1992, p. 172) afirma que, em um primeiro instante, esses dois termos apresentavam “valores semânticos vizinhos” referindo-se “às diversas formas do que é dito”.

Com o advento e a interação das inevitáveis mudanças sociais, econômicas, políticas e psicológicas na vida dos gregos, que possibilitaram o surgimento do racionalismo e o desenvolvimento de sua filosofia, é que *mythos* e *logos* não apenas deixam de ter significados próximos, mas passam a se opor. *Logos* assumiu o valor de “racionalidade demonstrativa” (VERNANT, 1992, p. 174), associado à nova maneira filosófica de se entender o mundo, através da observação e do raciocínio binário do verdadeiro ou falso; *mythos*, por sua vez, associou-se à palavra narrativa, à fábula, como queria Aristóteles, ao imaginativo e, portanto, ao falso.

A partir dessa separação, o antropólogo G. Durand (1998(b), p. 9) afirma que o Ocidente começa a vivenciar um contínuo processo de inflação do *logos* em detrimento do seu opositor. A filosofia ocidental passou a acreditar que a verdade sobre o mundo e sobre o homem só poderia ser atingida pelo empenho da razão lógica (idéia que é criticada, a nosso ver, ao longo de toda obra de Saramago e, mais especificamente, no romance *Ensaio sobre a cegueira*), enquanto os produtos da imaginação (mitos,

imagens, símbolos) ficam, com aquela separação, banidos do campo do pensamento sério, a partir de então batizado com o epíteto de científico. A valorização do *logos* nas camadas intelectualizadas do Ocidente foi tão intensa que se procurou até, através da razão, justificar dogmas religiosos e princípios estruturais da arte em geral. Exemplos expressivos do primeiro caso foram os textos filosófico-teológicos da patrística e da escolástica da Igreja Católica na Idade Média. O segundo caso pode ser exemplificado pela grande influência do raciocínio lógico sobre a arte durante muito tempo. São conhecidas as exigências de clareza, concisão e objetividade de várias correntes artísticas que tinham por modelo o racionalismo clássico e sua rejeição a qualquer tipo de obscuridade ou ambigüidade, elementos presentes em diversos mitos. Desse modo, as imagens míticas ficaram limitadas, em grande parte, a exercer um papel puramente decorativo, servindo como demonstração de bom gosto e erudição.

Como uma das conseqüências da ruptura entre o pensamento científico e o pensamento mítico, o Ocidente começa a apresentar um “iconoclasmo endêmico” (DURAND, 1998(a), p. 12). A imagem, o símbolo e o mito, entendidos como produtos de uma imaginação que não conhece qualquer lógica e, portanto, associada à falsidade, é sempre deixada de lado em favor da razão.

Já em Platão, *mythos* aparece como uma mentira em algumas obras, apesar da conhecida importância do mito para o seu sistema filosófico. Em *Fedro* (PLATÃO, 2002, p. 47), diz-se que o *mythos* deve ser assunto dos poetas e não dos filósofos – aqui vemos já a associação entre o mito e a literatura por conta da falsidade que os dois encerram – e, na *República* (PLATÃO, 2005, p. 284), esses mesmos poetas que tratam dos mitos são expulsos da cidade como mentirosos. O mito, então, passa a ser compreendido de duas maneiras principais: como fruto do irracionalismo primitivo, como um sistema pré-lógico de explicação do mundo e do homem ou como relato

alegórico. O iconoclasmo do pensamento científico ocidental, inaugurado pelos filósofos gregos da Antigüidade, prevaleceu por séculos e pode ser verificado ainda hoje em diversos setores das ciências, principalmente naqueles de acentuada herança cartesiana e positivista.

Mesmo com o exílio do mito unicamente para o domínio da fantasia, do engano e da falsidade, as imagens míticas jamais deixaram de povoar a mente do homem. Visando à explicação desse inegável fenômeno humano, o *logos* se deteve, em alguns momentos, sobre o *mythos*, procurando explicar logicamente o uso que a espécie humana fez e continua fazendo, principalmente através da arte, dessas imagens tomadas como falsas por definição. A idéia que acabou prevalecendo foi a do mito como um sistema de explicação do mundo através de imagens alegóricas, imagens que representariam algum fato ou fenômeno do mundo objetivo. Os mitos ficaram, pois, reduzidos à simples personificação de fenômenos naturais e/ou sociais, representando a visão de mundo dos homens “primitivos”, incapazes, ainda, no estágio em que se encontravam, do uso de raciocínio lógico. Contemporaneamente, principalmente após os estudos do antropólogo Claude Lévi-Strauss (2002) sobre o pensamento selvagem e a conclusão de que o homem sempre pensou igualmente bem, ficou bastante claro o quão é etnocêntrica tal classificação.

Na Idade Média, os teólogos da Igreja Católica procuraram, ao mesmo tempo, desacreditar os mitos pagãos e justificar o mito cristão pela aproximação entre fé e razão. Esses estudiosos tomavam o termo *mythos* no sentido aristotélico de fábula ou ficção; com a crença na historicidade de Jesus Cristo, tornava-se impossível uma aplicação do termo à crença religiosa. Os principais trabalhos nessa direção são de autoria de Tomás de Aquino, para quem a religião não pode ser plenamente entendida pelos métodos do raciocínio lógico, mas não chega a ser irracional; assim, a religião

constituiria uma verdade supra-racional que só seria atingida completamente pela fé. A dissociação entre religião e irracionalismo foi a maneira escolástica de estabelecer uma estrutura racional para o ato de fé, feito levado a cabo por um dos principais responsáveis pela divulgação de Aristóteles na filosofia ocidental.

A visão alegórica do mito prevaleceu ainda durante o Renascimento: apesar da promoção da revalorização da cultura e da arte da Antigüidade Clássica, os renascentistas ainda viam no mito apenas a expressão alegórica dos sentimentos e preocupações religiosas dos homens da época. Francis Bacon (1999) teve uma percepção um pouco mais aguda do problema e tentou revelar, em sua obra *A sabedoria dos antigos*, publicada em 1609, os conceitos filosóficos que residiam atrás das alegorias míticas dos antigos. Seu trabalho foi bem pouco aceito e ainda considerava o mito essencialmente como um significante representando um conteúdo concreto.

Com o Iluminismo, no século XVIII, nem o alegorismo mítico foi mais aceito: para os iluministas, os mitos em geral eram produto da inerente vontade humana de conhecer e da total falta de raciocínio lógico. Os mitos eram considerados um sistema pré-científico, pré-lógico, pré-racional de explicação do mundo e de seus fenômenos. Voltaire (2003, p. 128), crítico incondicional da Igreja e de seus embustes ideológicos, classificou o pensamento mítico em geral como um equívoco.

Atenção especial nesse período da história merece o trabalho do pensador italiano Giambattista Vico (1999), dada a imensa influência que suas idéias têm sobre as teorias do mito do século XX. Vico foi o primeiro filósofo a contestar a idéia cartesiana do contínuo progresso histórico, contrapondo a ela a concepção de um tempo cíclico, que se desenvolve em três idades ou estágios: a idade dos deuses, em que tudo é explicado pela ação de seres sobrenaturais que comandam as forças da natureza - idade, portanto, em que surgem os primeiros mitos; a idade dos heróis, idade da poesia épica,

retratando a vida de seres humanos superiores e suas obras civilizatórias; e, por fim, a idade dos homens, caracterizada pelo antropocentrismo, época da pesquisa científica e da classificação dos mitos das duas primeiras idades como alegoria. Segundo a teoria viconiana dos *ricorsi*, a história humana desenvolve-se repetindo sempre alguma característica de uma das três idades e os mitos seriam uma primeira forma de conhecimento, da qual se origina toda a ciência. A concepção de tempo cíclico aparece claramente nos mitos das mais diversas culturas e a análise da relação entre os mitos e o tempo vai ser retomada mais tarde principalmente por Mircea Eliade, enquanto a idéia dos *ricorsi*, elementos mentais ou sociais que permanecem se repetindo no decorrer da história, poderia ser classificada como um antepassado da teoria do inconsciente coletivo de C. G. Jung.

Por vários séculos, o mito esteve relegado ao campo da falsidade, da ausência de lógica, do pré-racionalismo ou, no máximo, da alegoria. Todavia, as radicais mudanças que o século XIX trouxe para o mundo vão acontecer também nos estudos do mito. A concepção romântica sobre ele e sua importância no cenário artístico e filosófico da época são completamente diferentes do que se viu até o Iluminismo e trazem importantes idéias para os debates sobre o assunto no século XX.

1.2 Mito e Romantismo

Em uma perspectiva histórica, o antropólogo Gilbert Durand (1998(a), p. 24) verifica a existência de períodos de “resistência do imaginário”, períodos em que as imagens arquetípicas da mente humana, constituintes essenciais dos mitos, florescem de maneira mais livre daquele iconoclasmo típico do pensamento científico ocidental. Exemplos desse florescimento, no entanto, estavam sempre, de uma maneira ou de

outra, relacionados à religião, manifestação cultural também há muito separada do pensamento científico. É somente nos movimentos pré-românticos, principalmente na Alemanha, que se começa a traçar um primeiro esboço de reconciliação entre mitologia e filosofia. Com o advento do Romantismo, o mito deixa de ser entendido como mero produto da falta de ciência dos povos “primitivos” ou, em literatura, como simples adorno pré-fabricado a ser usado nas obras, e passa a ser tratado por diversos autores como uma maneira de enxergar, conhecer e entender o homem e a natureza.

Os filósofos alemães do final do século XVIII e início do XIX, principalmente F. W. Schelling, foram os primeiros a resgatar o mito de seu exílio milenar no campo da falsidade. Schelling (2001) considera-o como a matéria primária da arte que, assim como as idéias na filosofia, expressam também uma verdade, embora velada, simbólica. Nessa idéia, reside uma das principais contribuições dos idealistas alemães aos posteriores estudos sobre o mito: a superação da tradicional interpretação alegórica pelo entendimento dos mitos como modelo de criação artística de profundo significado simbólico. Para os românticos, o mito deixa de ter um significado traduzível em linguagem racional ou conceitual, a alegoria, para expressar verdades que não podem ser ditas de outra maneira, o símbolo. O mito deixa de ser um significante de algo exterior a ele mesmo e passa a ser entendido como símbolo que, nas palavras de Vernant (1992, p. 201), “não representa outra coisa; ele se coloca e se afirma a si mesmo”.

Se pensarmos no ideário político romântico em que independência, liberdade total e início de uma nova era ocupavam lugar de destaque, poderemos imaginar o valor que a linguagem simbólica do mito assumiu. Vários foram os fatores que influenciaram a retomada do mito como uma modalidade do conhecer a ser integrado ao pensamento

científico e não apartado deste como se os dois fossem inconciliáveis - um desses fatores foi, sem dúvida, o histórico.

O florescimento do individualismo nos séculos XVIII e XIX foi uma das mudanças mais sérias da mentalidade ocidental; é a partir da noção de indivíduo, e não mais de comunidade, que se forma a visão moderna de mundo. Cada homem não é mais encarado como parte integrante de uma coletividade e organicamente ligado a ela; ele passa a ser uma entidade independente dos outros, aos quais se liga apenas por fatalidade. Essa nova mentalidade, com ênfase na autonomia do indivíduo, gera mudanças tão profundas em alguns setores da sociedade que tanto os contemporâneos a elas quanto os estudiosos posteriores consideraram esse período como o início de uma nova era da história - pelo menos da história ocidental - que tem início com a Revolução Francesa de 1789 e a ascensão dos comerciantes ao poder: a era burguesa. A idéia de início de um novo tempo sob os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, que chegou ao ponto, na França, de levar à adoção de um novo calendário, espalhou-se pelo mundo de tal forma que o historiador Eric Hobsbawn (1997, p.73) chega a se referir à Revolução Francesa como “um marco em todos os países”, marco fundador de uma nova era cheia de conflitos e incertezas cuja arte, igualmente cheia de conflitos, denominou-se Romantismo.

O desenvolvimento do individualismo e a idéia de uma nova era são fundamentais para uma análise mais aprofundada da revalorização do pensamento mítico nos séculos XVIII e XIX. Se avançarmos um pouco na história da teoria dos mitos até a primeira metade do século XX, podemos verificar que a atitude tomada pelos românticos, de reintegração do mito ao pensamento filosófico, foi seguida por vários autores.

A época da Revolução Francesa teria sido o “tempo fabuloso do princípio” (ELIADE, 1972, p.11) da modernidade e, como tal, devia ter uma narrativa mítica

própria tratando de todas as verdades que não podem ser ditas através do silogismo lógico cartesiano. Todavia, os filósofos do idealismo alemão foram os primeiros a reaproximarem a linguagem intelectual (*logos*) da linguagem essencialmente metafórica e analógica do mito (*mythos*). Elegendo as imagens míticas como modelos de arte e de filosofia, esses pensadores esforçavam-se para a criação do panteão dos deuses da modernidade.

Vê-se, portanto, que a retomada do pensamento mitológico pela estética e filosofia românticas está no meio de uma complexidade de processos em que dificilmente se pode dizer, com a objetividade que o pensamento científico ocidental deseja, o que foi causa e o que foi efeito. As mudanças sociais e conseqüentes mudanças de mentalidade, ou vice-versa, possibilitaram aos artistas e filósofos românticos perceberem que há muito mais na mitologia dos diversos povos do que apenas uma fantasia inconseqüente ou uma alegoria com função explicativa. Percebeu-se que a mitologia trata também de verdades essenciais intraduzíveis através do pensamento lógico cartesiano, verdades simbólicas que só podem ser ditas, na modernidade, através da arte romântica, cuja linguagem deve ser aquela mesma dos mitos, para que se desfça, finalmente, a oposição equivocada, construída ao longo da história do pensamento ocidental, entre o *mythos* e o *logos*.

As idéias dos filósofos românticos vieram trazer um novo equacionamento para a questão do estudo dos mitos, pois, até então, poucos autores ousaram fugir da função explicativa ou alegórica. Esses pensadores têm o mérito de trazer à discussão o caráter simbólico do mito.

Segundo Meletinski (1987, p. 47), o período posterior ao romantismo presenciou uma certa dualidade nos estudos mitológicos. De um lado, havia aqueles que ainda acreditavam na teoria alegórica e na função explicativa como essência do fenômeno

mitogênico; esses autores seguiam os pressupostos do positivismo, claramente na seqüência do pensamento cartesiano. De outro lado, havia os autores de inspiração romântica, que procuraram estudar o mito pelo valor simbólico e pela capacidade de expressar fatos da experiência humana universal. Podemos dizer que, como produto dessa dualidade, surgiu um terceiro enfoque no estudo dos mitos, o estruturalista, representado principalmente pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss, que não recusa a dimensão simbólica dos mitos e nem a sua função explicativa. São essas três correntes principais, funcionalismo, simbolismo e estruturalismo, que se desenvolvem no século XX. O debate travado entre elas e as novas idéias que então surgem dão origem às críticas do mito de Gilbert Durand e de Northrop Frye, na segunda metade do século. Vemos, em seguida, as idéias principais de cada uma dessas três correntes e as contribuições de cada uma para as teorias posteriores de Durand e Frye.

1.3 A teoria funcionalista do mito

A partir da teoria romântica sobre os mitos, várias outras disciplinas passaram a entendê-los como uma “dimensão irrecusável da experiência humana” (FIKER, 2000, p. 20) e a se interessar pelo seu estudo, provando que, ao contrário do que até então se acreditava, esse assunto estava longe de ter-se esgotado. A antropologia e a etnologia foram disciplinas que contribuíram imensamente para o estudo dos mitos no início do século XX e, ainda hoje, desempenham esse papel. Já com a idéia colocada pelo Romantismo de que os mitos expressam algo mais que a simples satisfação da curiosidade “primitiva”, antropólogos e etnólogos puseram-se a discutir amplamente as relações dos mitos com os rituais; a maior parte dessa discussão, principalmente na figura de James George Frazer (apud MELETINSKI, 1987, p. 32), pendeu para a

afirmação da precedência do ritual sobre o mito. Este passou a ser visto como justificativa para a realização dos rituais do grupo, que, por sua vez, eram entendidos como fator indispensável para a manutenção dos vínculos sociais da comunidade. Assim, os mitos seriam derivados dos rituais feitos periodicamente para reavivar as crenças grupais e reforçar os laços comunitários. O grande problema dessa visão, muito bem diagnosticado por E.M. Meletinsky (1987, p.37-8), é a quantidade considerável de mitos que, comprovadamente, não têm origem em nenhum tipo de ritual e de vários rituais que não apresentam nenhum mito justificativo ou explicativo.

A teoria funcionalista do mito tem suas bases nas idéias do antropólogo B. Malinowski, que critica qualquer teoria da precedência do ritual sobre o mito ou vice-versa. Para Malinowski, o mito e o ritual mantêm uma relação dinâmica, constituindo uma unidade com funções essencialmente práticas e não de caráter metafísico. Assim, tanto o mito quanto o ritual têm a função primordial de manter e justificar a ordem social da tribo, fornecendo, através da história dos antepassados míticos, os modelos de comportamento a serem seguidos pelas pessoas. Dessa forma, Malinowski opera uma pequena mudança na antiga interpretação naturalista do mito: ele deixa de ser reflexo direto da curiosidade e do temor humano perante os fenômenos naturais para ser reflexo direto dos fenômenos sociais.

O mito, quando estudado ao vivo, não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeva, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas. Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se

recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática [...]. Essas histórias constituem para os nativos a expressão de uma realidade primeva, maior e mais relevante, pela qual são determinados a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade. O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los. (MALINOWSKI, 1955, p.101-03)

As idéias de Malinowski sobre a função primordial da mitologia para as comunidades arcaicas são retomadas pelo famoso mitólogo e historiador das religiões Mircea Eliade, principalmente no que diz respeito à questão do mito como fundador de uma realidade específica. Para o método mitocrítico de Gilbert Durand, a teoria funcionalista tem importância secundária, por ignorar a dimensão cognitiva do mito, não levando em consideração o que ele revela sobre o enigma do fenômeno humano e sim considerando-o como um dos mais importantes meios de se manter determinada ordem social. A função social do mito não é ignorada por Gilbert Durand: ele chega a ampliar o campo de aplicabilidade da mitocrítica para o conjunto mais complexo de uma determinada organização social; a essa ampliação, deu o nome de mitanálise. Segundo o autor, a constante interação entre as circunstâncias históricas, econômicas, culturais, psicológicas, entre outras, acaba ativando ou despertando no inconsciente coletivo o surgimento ou a revalorização de um ou de um conjunto de mitos e a desvalorização do(s) mito(s) que estava(m) atrelado(s) a outro momento histórico. No Romantismo, por exemplo, as diversas interações entre os condicionamentos gerais levaram a uma revalorização do mito de Prometeu, que passou a ocupar lugar privilegiado no imaginário de várias sociedades, principalmente na área da literatura, enquanto o mito de Orfeu perdia influência.

Segundo o próprio Durand (1983, p. 46), o mito que substituiu Prometeu no imaginário do século XX foi Fausto e, posteriormente, Hermes. A visão de Durand

aproveita a idéia de Malinowski de que o mito exerce uma função prática nas sociedades antigas, aceitando a importante ressalva feita por Mircea Eliade (1972, p. 59) de que o mito continua tendo função nas sociedades modernas. Antes de tudo, a visão de Durand leva em alta consideração o caráter simbólico e cognitivo de todo o pensamento mítico, detalhadamente estudado por um grupo de pesquisadores bem heterogêneo, que vai desde os filósofos naturalistas do romantismo alemão até a psicologia profunda de C. G. Jung.

1.4 A teoria simbolista do mito

Como vimos, os românticos alemães, principalmente F. W. Schelling, foram os primeiros a atentar para a dimensão simbólica do mito, contrariando a visão alegórica que até então predominava. Para a diferenciação entre símbolo e alegoria, pela sua simplicidade e maior abrangência, ficamos com a distinção feita por J. P. Vernant (1992, p.189):

Em todos os casos, tanto em seu estatuto como em sua palavra, o mito aparece como alegoria; tanto não ocupa um domínio próprio quanto não fala uma língua verdadeiramente sua. Na tradição do pensamento que nos vem dos gregos, marcada pelo selo do racionalismo, o mito, apesar de seu lugar, impacto e importância, acha-se apagado, quando não é pura e simplesmente rejeitado em nome do *logos*, em seus aspectos e funções específicos. Sob uma forma ou outra ele é sempre, enquanto tal, exorcizado. Seria preciso a vinda de um pensador como Schelling, afirmando que o mito não é alegórico em nada e sim ‘tautegórico’, para que a perspectiva fosse aberta e radicalmente modificada: se o mito não diz ‘outra coisa’ mas essa coisa mesma que não pode de modo nenhum ser dita de outra forma, um novo problema se esclarece e todo o horizonte de estudo da mitologia é transformado.

Essa noção é complementada pela visão de N. Frye (1973, p. 93):

Temos real alegoria quando um poeta indica explicitamente a relação de suas imagens com exemplos e preceitos, e assim tenta indicar como um comentário sobre ele deveria conduzir-se. Um escritor está sendo alegórico sempre que fique claro que está dizendo ‘por isto eu também quero dizer aquilo’.

E também pela definição de Durand (1988, p. 10):

O símbolo se define primeiramente, como pertencente à categoria do signo. Mas a maioria dos signos são apenas subterfúgios de economia, remetendo a algum significado que poderia estar presente ou ser verificado. Há casos, no entanto, em que o signo é forçado a perder a sua arbitrariedade: quando remete a abstrações, qualidade espirituais ou morais dificilmente apresentáveis em ‘carne e osso’, por exemplo a Justiça ou a Verdade. Nesse caso o pensamento não pode se entregar ao arbitrário, pois esses conceitos não repousam em percepções objetivas. Quando o significado não é mais absolutamente apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido, não a um objeto sensível, chegamos à imaginação simbólica.

A visão alegórica do mito, como diz Vernant (1992, p. 189), interpreta-o como um signo no sentido saussureano, um significante material – que, no caso, são as figuras míticas - apontando para um significado exterior e independente desse significante – os fenômenos naturais, a religião, uma determinada ordem social etc. A visão simbólica traz a idéia do mito como expressão da criatividade humana que não indica nada exterior a si mesmo e que está ligado intrinsecamente com a sua forma de expressão material, o símbolo não indica, não representa, o símbolo evoca. No símbolo e também no mito, como na arte, a arbitrariedade do signo é anulada, o sentido não pode ser transposto integralmente para outro significante, diferentemente do que acontece com a alegoria.

Após a teoria romântica do mito, vários autores se interessaram pelo estudo desse aspecto, chegando, às vezes, às mais surpreendentes conclusões. É o caso, por exemplo,

do filósofo alemão Ernst Cassirer (2000) que, em sua obra fundamental *Filosofia das formas simbólicas*, publicada em três volumes entre 1923 e 1929, apresenta a idéia de que todo o pensamento humano se realiza na esfera do simbólico. Para Cassirer, não existe uma realidade independente passível de ser observada de maneira imparcial e analisada objetivamente, pois são as diversas formas simbólicas da mente humana (a arte, a linguagem, o mito, e, inclusive, a própria ciência) que conferem significado para todos os elementos constituintes do mundo do homem; são essas formas que criam a realidade, pois determinam um ponto de vista específico que é, antes de tudo, subjetivo.

Em lugar de medir o conteúdo, o sentido, a verdade das formas intelectuais por algo alheio, que deva refletir-se nelas mediatamente, cumpre descobrir, nestas próprias formas, a medida e o critério de sua verdade e significação intrínseca. Em lugar de tomá-las como meras reproduções, devemos reconhecer, em cada uma, uma regra espontânea de geração, um modo e tendência originais de expressão, que é algo mais que a mera estampa de algo de antemão dado em rígidas configurações de ser. Deste ponto de vista, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo. [...] Conseqüentemente, as formas simbólicas especiais não são imitações, e sim, órgãos dessa realidade, posto que, só por meio delas, o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível para nós. (CASSIRER, 2000, p.22)

No sistema filosófico de Cassirer, não são apenas os mitos e as criações da imaginação que são regidos pelo simbolismo: todas as esferas do pensamento humano são simbólicas. O conceito da “objetividade científica”, norte da filosofia ocidental por tantos séculos, sofre um sério abalo, sob tal perspectiva, pois os dados objetivos do mundo passam a ser sempre interpretados de acordo com uma das formas simbólicas do

pensamento, e nunca apenas observados ou analisados de maneira imparcial. Dessa forma, a dualidade essencial para o pensamento científico entre sujeito e objeto é também anulada, uma vez que não existe objeto que não seja entendido a partir de certa interpretação feita pelo sujeito, isto é, o objeto é sempre construído pela visão do sujeito e simplesmente não existe “em si”. Tais idéias levam o filósofo alemão a reaproximar ainda mais o pensamento mítico do pensamento científico, concluindo que a diferença entre os dois não é qualitativa e sim gradativa.

A esse respeito, parece ser possível e mesmo indispensável comparar o pensamento mítico ao científico. É claro que eles não seguem os mesmos caminhos, mas parecem estar em busca da mesma coisa: a realidade. (CASSIRER, 1994, p. 127)

A ciência e o mito são diferentes, portanto, apenas nos modos de interpretação do mundo: nenhum dos dois universos é mais objetivo ou mais subjetivo que o outro, ambos procuram o mesmo fim por meios diferentes. Para o sistema de Gilbert Durand, os trabalhos de Cassirer são de importância fundamental, pois o antropólogo do imaginário retoma dele a teoria de que a “objetividade científica” é impossível e acrescenta a idéia de que são as imagens simbólicas, presentes essencialmente nos mitos, que determinam em grande parte as outras formas simbólicas do pensamento, principalmente a arte e a ciência.

Outro autor que, apesar da grande abrangência de sua obra, também se insere na ótica simbolista dos estudos sobre o mito e é, contemporaneamente, um dos mais conhecidos especialistas no assunto, é o etnólogo e historiador das religiões Mircea Eliade. Os trabalhos de Eliade são de importância capital para a teoria do mito do século XX e também para a mitocrítica de Gilbert Durand; como já dissemos, a obra de Eliade apresenta duas influências principais: a primeira é a do funcionalismo e a segunda, a da

concepção viconiana de tempo; cabe salientar, ainda, que ele mantém a visão simbólica dos mitos como apresentada por Cassirer. Realmente, a preocupação maior do pesquisador romeno parece ser a avaliação da função dos mitos nas sociedades arcaicas e também nas atuais, já que, para ele, certos aspectos do mito ainda sobrevivem na contemporaneidade, principalmente através da arte. Essa função essencial de todos os mitos é, para Eliade, o estabelecimento da realidade – aqui fica clara a influência de Cassirer. No entanto, essa realidade que os mitos fundam é constituída pela oposição entre os eixos fundamentais do pensamento mítico: o sagrado e o profano. Os eventos realmente significativos para a humanidade, aqueles que devem ser lembrados, reevocados e mantidos na consciência como “modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 1972, p.13), estão essencialmente ligados à noção de sagrado e a narração desses eventos são os mitos.

Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre portanto a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e passou a ser. [...] Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas irrupções do sagrado no Mundo. (ELIADE, 1972, p.11)

De acordo com o etnólogo, a noção de sagrado é explicada principalmente pela idéia de tempo que encerra. O tempo sagrado que transparece nos mitos é a-histórico, o tempo primordial, o “tempo fabuloso do princípio” (ELIADE, 1972, p.11) que não só pode, como deve ser revivido periodicamente através das recitações e dos rituais, com a função essencial de manter a estrutura social do grupo. A idéia de um tempo que pode ser repetido retoma a teoria de Vico e demonstra certa influência dos trabalhos de C. G.

Jung, para quem o inconsciente coletivo e as suas imagens constitutivas, os arquétipos, são também a-históricos. Para Eliade, os mitos são ainda uma tentativa de dominação do tempo, uma resposta para a maior fonte de angústia de todos os homens de todos os tempos: a morte.

Em um artigo de 1996, Gilbert Durand diz que Mircea Eliade foi o primeiro a pressentir o advento da mitocrítica; com efeito, o historiador das religiões apresenta, em alguns momentos, a idéia de que a arte em geral, principalmente a literatura, nos põe em contato com alguns importantes aspectos característicos do mito e que a identificação de tais aspectos pela crítica literária é de fundamental importância para uma interpretação mais completa da obra literária. Para Eliade, a semelhança essencial entre a estrutura mítica e a literária diz respeito, mais uma vez, ao tempo:

Mas a ‘saída do Tempo’ produzida pela leitura – particularmente pela leitura dos romances – é o que mais aproxima a função da literatura das mitologias. O tempo que se ‘vive’ ao ler um romance não é, evidentemente, o tempo que o membro de uma sociedade tradicional reintegra, ao escutar um mito. Em ambos os casos, porém, há a ‘saída’ do tempo histórico e pessoal, e o mergulho num tempo fabuloso, trans-histórico. O leitor é confrontado com um tempo estranho, imaginário, cujos ritmos variam indefinidamente, pois cada narrativa tem o seu próprio tempo, específico e exclusivo. [...]

De modo ainda mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar. [...] Enquanto subsistir esse desejo, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um ‘comportamento mitológico’.
(ELIADE, 1972, p.164-5)

A idéia de que as narrativas modernas ainda têm como modelos matriciais as narrativas míticas e, portanto, guardam com elas mais semelhanças que diferenças é o

alicerce de toda a crítica mitológica do século XX. Eliade tem importância essencial para a mitocrítica também por ter analisado vários temas míticos que se repetiram inúmeras vezes na literatura ao longo da história; o maior exemplo disso foram os estudos sobre os mitos de iniciação que, segundo o estudioso, simbolizam uma microcosmogonia, um retorno ao caos para um novo nascimento. O mitólogo romeno acredita que esse tema deu origem a todos os romances de formação que já foram escritos.

1.5 A contribuição da psicanálise para a teoria simbolista do mito

Para o objetivo principal deste capítulo, que é a apresentação e análise dos métodos da mitocrítica, identificando seus precursores na história do pensamento, merece atenção especial a psicologia desenvolvida a partir do final do século XIX, pela grande contribuição que deu à teoria simbolista do mito. Segundo o próprio Durand (1998, p. 52), a psicanálise de Freud e a psicologia profunda de Jung, foram grandes responsáveis pela reabilitação epistemológica do mito no século XX, junto com a antropologia e a etnologia. O uso que Freud e Jung fizeram dos mitos em geral, mas especialmente dos de origem grega, em suas teorias, ficou extremamente conhecido. As influências dessas teorias no pensamento científico mundial são por demais evidentes para precisarem de maiores explicações: várias disciplinas científicas, como a sociologia, a antropologia e até a filosofia sofreram radicais mudanças em sua episteme após o advento das teorias psicanalíticas.

De acordo com Durand (1998, p. 79), a importância do mito no estudo do ser humano, para os psicanalistas, reside justamente no fato de ele ser um produto da fantasia, muito próximo do sonho; mas, ao contrário da análise racionalista, que associava a fantasia à falsidade, a psicanálise reconhece o mito como expressão

simbólica de uma verdade inconsciente. A psicanálise descobre que cada elemento constituinte da fantasia humana tem um significado - em grande parte inconsciente, que cabe ao estudioso desvendar.

É conhecida a importância dos complexos sexuais para a formação da personalidade nas teorias de Sigmund Freud, principalmente a do famoso “complexo de Édipo” que, no próprio nome, retoma um mito grego. A análise dessa idéia fundamental para todo o sistema freudiano é suficiente para nos mostrar o papel que o mito assume na psicanálise. Para Freud, toda criança nutre desejos sexuais por uma das figuras paternas (a mãe, no caso do menino, e o pai, no caso da menina) enquanto alimenta sentimentos hostis à outra figura por entendê-la como um obstáculo à realização dos seus desejos. Contudo, o início da vida em sociedade dá-se justamente pela proibição do incesto e do parricídio, o que dá origem a outras normas de conduta e regras morais. Tal proibição obriga as pessoas a sublimarem, a reprimirem aqueles desejos infantis, mantendo-os no inconsciente, de onde eles surgem novamente nos produtos da fantasia humana, como os sonhos e os mitos.

Com Durand (1998(b), p. 259), podemos concluir que o mito é ainda uma alegoria para o sistema psicanalítico de Freud: ele funciona apenas como um significante de um sentido inconsciente, que pode ser transferido para outra linguagem. Freud teve o grande mérito de trazer novamente o mito para dentro do pensamento científico, mas ainda o considera como simples expressão de desejos e sentimentos reprimidos pelos indivíduos.

Carl Gustav Jung (2001) parte dos avanços alcançados pela teoria freudiana e traz algumas contribuições que são essenciais para a posterior mitocrítica. Uma das principais é a retomada da idéia de símbolo. Para Jung, e também para Freud, qualquer ciência que procurasse uma explicação para qualquer fenômeno humano precisava levar em

consideração a sua parcela inconsciente - parcela, na maioria das vezes, bastante significativa. No entanto, Jung amplia a teoria do inconsciente de Freud: para este, o inconsciente é constituído essencialmente de sublimações e de sentimentos reprimidos pela consciência dos indivíduos que se transformam em produtos da fantasia; o inconsciente se forma, portanto, na esfera do indivíduo.

Para Jung, há uma camada mais profunda no inconsciente, composta por imagens compartilhadas por todo o gênero humano ou, pelo menos, por um mesmo grupo de indivíduos. A essa camada mais profunda da psique Jung chamou de inconsciente coletivo e, a essas imagens compartilhadas, de arquétipos. Sem dúvida, temos aqui um dos termos mais polêmicos da crítica literária, polêmica que se deve em grande parte ao próprio Jung, por não empregar o termo de acordo com uma definição única.

De acordo com Meletinski (1987, p. 68), “diversas características dos arquétipos nos trabalhos de Jung não coincidem rigorosamente entre si”. Régis Boyer (apud BRUNEL, 2005, p. 89-94) registra pelo menos três acepções diferentes, apesar de profundamente próximas, para o termo nos trabalhos do teórico suíço. A primeira classifica os arquétipos cronologicamente, como imagens primordiais, arcaicas, que, pelo caráter paradigmático, “nunca cessarão de dar nascimento a novas fabulações” (2005, p. 90). Na segunda acepção, já predomina o caráter qualitativo da imagem e não o cronológico: os arquétipos são imagens que funcionam como modelos não por serem primordiais, mas por encarnarem uma série de qualidades que as aproximam da perfeição em um determinado papel; assim falamos de Jesus como arquétipo do homem cristão e de várias outras figuras, históricas ou fictícias, que encarnam o arquétipo de Cristo ou do messias. A terceira acepção “transcende todas as dimensões temporais ou éticas” (2005, p. 92): o arquétipo é definido como “tipo supremo, o absoluto, a perfeição” (2005, p. 92);

nesse sentido, temos uma aproximação com o *eidos* platônico, a idéia perfeita da qual nós só apreendemos as sombras, as cópias imperfeitas.

Para toda a crítica literária mitológica do século XX, os arquétipos têm importância fundamental; Durand utiliza-se de uma arquetipologia para a sua mitocrítica, Frye (1973) elabora uma crítica arquetípica e Meletinski (1998) tem uma obra inteira dedicada aos arquétipos literários. Durand (2001, p. 298) considera os arquétipos como constituintes essenciais do universo imaginário do homem, que aparecem em formato discursivo nos mitos e em seus sucedâneos narrativos, principalmente a literatura. De toda forma, é a conjugação das idéias de Cassirer sobre as formas simbólicas do pensamento com as idéias de Jung sobre o inconsciente coletivo e os arquétipos que vai dar a base sobre a qual se desenvolve a teoria durandiana do imaginário.

1.6 A teoria estruturalista do mito

O maior representante dessa corrente é, sem dúvida, o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, que procurou transpor para o contexto mais amplo da sociedade o método desenvolvido na lingüística por Ferdinand de Saussure e seus discípulos. Saussure procurava lançar as bases para uma ciência que tratasse de todos os signos da vida humana, a semiologia; para tanto, o estudo da língua obviamente ocupa o lugar de maior destaque. Na concepção de Saussure, a língua é um sistema constituído por vários elementos que não possuem sentido por si sós, mas, sim, a partir das relações que são estabelecidas entre eles e todo o sistema da língua – o que determina a maneira como esses elementos se relacionam são as estruturas lingüísticas.

Lévi-Strauss (2005) aplica essa mesma idéia ao sistema da sociedade, entendido, com grande influência de Cassirer, como sendo estruturado pelas interações entre

formas simbólicas. Assim como Cassirer, o antropólogo acredita que toda a esfera do real está mediatizada por sistemas de símbolos. A língua e as outras formas simbólicas - o mito, a religião, a arte em geral e a ciência - fazem um recorte da realidade para interpretá-la de acordo com suas próprias estruturas.

Para Lévi-Strauss (2005, p. 134-8), são as relações que se estabelecem entre as estruturas dos diversos sistemas de símbolos que determinam como esse sistema recorta, interpreta e reconstrói os dados da realidade. Essa idéia levou o pesquisador a concluir que o estudo do pensamento humano deve se preocupar mais com as estruturas do que com as diversas situações sociais em que o homem pode se encontrar - daí a crítica mais comum sobre o estruturalismo: a de que ele ignora os determinantes históricos. Lévi-Strauss (2002, p. 66) acredita que as estruturas constituintes dos sistemas do pensamento são atemporais e inconscientes; portanto, nenhum desses sistemas poderia ser fruto de uma condição social específica. Por trás de toda variação entre os sistemas simbólicos de diferentes sociedades ou entre os de uma mesma sociedade através do tempo, reside sempre uma estrutura que determina a maneira de pensar e ver o mundo.

O interesse do estruturalismo pelo estudo dos mitos está justamente na visão de que eles constituem um sistema simbólico primordial, com certa independência em relação às outras formas simbólicas, em que as características estruturais do pensamento tiveram pouca ou nenhuma variação, podendo, portanto, ser analisadas com maior precisão. Em seu estudo sobre os mitos, o antropólogo, seguindo o modelo de Saussure sobre a língua, entende-os como sistemas cujo sentido não reside apenas na seqüência cronológica dos elementos, na diacronia, mas também num nível mais profundo em que se classificam os elementos constituintes da narrativa independentemente de qualquer seqüência temporal - na sincronia. Essa visão permite a Lévi-Strauss (2005, p. 122) a

divisão dos mitos em unidades menores que os compõem, unidades a que ele denominou mitemas. Assim como os fonemas são a unidade mínima de som distintivo em uma língua e os morfemas são os componentes mínimos com significado de uma palavra, os mitemas são a unidade mínima de sentido que formam os mitos e são caracterizados, antes de tudo, pela redundância e pela relação de oposição binária que estabelecem. Com efeito, uma das importantes contribuições do estruturalismo diz respeito à análise da lógica do mito: Lévi-Strauss (2002) deixa definitivamente para trás a concepção do mito como explicação pré-racional do mundo ao apresentar sua teoria da mitologia como um instrumento perfeitamente lógico de solução de contradições existenciais centradas em pares de oposição binários derivados principalmente do par vida/morte. A lógica do mito não é, obviamente, aquela da diferenciação e da não-contradição típica do racionalismo ocidental, mas sim a lógica de identidade, ambígua, ligada às sensações, mas perfeitamente capaz de generalizações, conceituações e até de análises. Todo mitema e, portanto, todos os mitos, são símbolos formados inconscientemente para a solução de contradições expressas por oposições binárias sem que nenhum dos termos da oposição seja anulado.

O conceito de mitema é, sem dúvida, uma das principais contribuições da teoria estruturalista para a mitocrítica de Durand. Este também entende que o mito pode ser segmentado em partes constituintes que só se diferenciam dos temas, em literatura, por terem um caráter de redundância maior.

Outra influência importante do estruturalismo na teoria de Durand é o método da dupla leitura dos mitos: a primeira, diacrônica, considerando a seqüência cronológica do relato, e a segunda, sincrônica, considerando os mitemas independentemente de sua posição na narrativa. Durand (2001, p. 358), no entanto, guarda muitas reservas em relação a vários aspectos do método estruturalista: para ele, nem todos os mitos estão

fundamentados em relações binárias e a análise dos mitemas, na leitura sincrônica, nada tem de mais profunda em relação à leitura diacrônica; ambas são igualmente importantes para um entendimento mais completo dos mitos.

1.7 A crítica arquetípica

O estudo das relações entre mito e literatura teve um grande impulso com os trabalhos de Northrop Frye, que se dedica, essencialmente, a aplicar à literatura em geral as teorias do mito de Frazer e de Jung. Da teoria ritualista de Frazer, Frye (1973) adota a idéia da unidade existente entre mito e ritual, recusando a precedência de um sobre o outro. Dessa maneira, as duas formas de representação são entendidas de acordo com uma mesma função (já verificada por Eliade): a dominação do tempo - aqui, pelo estabelecimento de ciclos temporais tendo como modelo os ciclos naturais, principalmente o das estações do ano. A narrativa mitológica e sua contrapartida ritual estariam baseadas nos valores e significados arquetípicos associados aos ciclos naturais; a literatura, tendo surgido e se desenvolvido por tanto tempo juntamente com os mitos, apresenta, portanto, a mesma base.

Da teoria de Jung, Frye aproveita a concepção da unidade existente também entre mito e arquétipo, propondo que se use o termo “mito” para tratar da narrativa e “arquétipo” para o significado. Os significados que a mente humana confere aos elementos do mundo concreto e que são adotados pela coletividade como verdadeiros (arquétipos), mostram-se essencialmente nas narrativas que a mesma coletividade aceita como verdade (mitos). Os ritmos e significados literários são, para Frye, diretamente derivados dos ritmos e significados que o homem percebe na natureza. Baseado nessa

reflexão, Frye classifica alguns gêneros e arquétipos literários de acordo com os ciclos naturais:

1. Fase do amanhecer, da primavera e do nascimento. Mitos do nascimento do herói, de retorno e ressurreição, de criação e (porque as quatro fases são um ciclo) da derrota dos poderes da escuridão, inverno e morte. Personagens secundárias: o pai e a mãe. O arquétipo do romance e da maioria da poesia ditirâmbica e rapsódica.

2. Fase do zênite, do verão, do casamento ou triunfo. Mitos da apoteose, do casamento sagrado, e da entrada no Paraíso. Personagens secundárias: o companheiro e a noiva. O arquétipo da comédia, da pastoral e do idílio.

3. Fase do crepúsculo, do outono e da morte. Mitos da queda, do deus que morre, da morte violenta e do sacrifício, do isolamento do herói. Personagens secundárias: o traidor e a sereia. O arquétipo da tragédia e da elegia.

4. Fase da escuridão, do inverno e da dissolução. Mitos do triunfo desses poderes, mitos de dilúvio e do retorno do caos, da derrota do herói. Personagens secundárias: o ogro e a bruxa. O arquétipo da sátira. (FRYE, 1973, p. 16)

Os significados arquetípicos que se associam à natureza, segundo Frye, são expressos através dos mitos e dos rituais nas sociedades “primitivas”; com o passar do tempo, a arte em geral e a literatura especificamente acabam assumindo o papel que era do mito: dar expressão aos significados inconscientes que se associam ao mundo e à natureza através de imagens e símbolos. A literatura, portanto, teria também o papel de resolver as contradições percebidas no mundo pelo uso da lógica dos mitos, em que prevalece a analogia e a não-contradição entre elementos opostos.

Frye acredita que os mitos nunca desapareceram da literatura, permanecendo na forma de arquétipos e de rito, mas acabaram assumindo outras formas, que cabe à crítica literária revelar e interpretar.

Desse ponto de vista, o aspecto narrativo da literatura é um ato recorrente de comunicação simbólica: em outras palavras, um ritual. A narrativa é estudada pela crítica arquetípica como ritual ou imitação da ação humana como um todo, [...]. Similarmente, na crítica arquetípica o conteúdo significativo é o conflito de desejo e realidade, que tem por base o trabalho do sonho. Ritual e sonho, portanto, são o conteúdo narrativo e significativo, respectivamente, da literatura em seu aspecto arquetípico. A análise arquetípica do enredo de um romance ou peça tratá-lo-ia nos termos das ações genéricas, recorrentes e convencionais, que mostram analogias ritualísticas: com as núpcias, exéquias, iniciações intelectuais ou sociais, execuções ou arremedo de execução, o escorraçamento do vilão que é o bode expiatório, e assim por diante. (FRYE, 1973, p. 107)

Por outro lado, o próprio movimento de deformação dos mitos na literatura é considerado como cíclico pelo teórico, pois acaba retornando ao mito; o desenvolvimento em direção ao realismo, entendido como tentativa de representação direta dos dados da realidade, sem a consideração dos valores e dos significados arquetípicos associados a eles, acaba levando a literatura ao modo irônico, à sátira - tida como característica fundamental da literatura do século XX . Para Frye (1973, p. 24), a ironia e a sátira são já uma retomada da expressão mítica, pois recusam a idéia do realismo de que a realidade pode ser captada de forma inteiramente objetiva pelos sentidos e pela razão lógica.

1.8 A mitocrítica

Gilbert Durand (2001) sistematiza seus estudos sobre o imaginário desde 1960, quando publicou o já célebre volume *As estruturas antropológicas do imaginário*. Desde então, grande parte de sua obra tem sido dedicada ao estudo e à crítica da

literatura numa perspectiva semelhante à de Gaston Bachelard. Os dois teóricos percorrem o caminho inverso daquele imposto pelo racionalismo-positivismo de desvalorização ontológica do imaginário no Ocidente, procurando utilizar a lógica da imagem, analisada intensamente por Lévi-Strauss, de não-exclusão dos contrários e de análise pela semelhança, para o estudo do fenómeno literário. Para Durand (2001, p. 106), a estrutura discursiva da literatura retoma, em grande parte, as estruturas míticas por trazerem imagens, símbolos e arquétipos constituintes do imaginário humano; segundo ele, o mito é o imaginário em discurso e, como provaram as teorias psicanalíticas, a literatura também o é em parcela significativa.

A mitocrítica acrescenta ainda a ideia de que as imagens que se repetem em uma obra literária ou que são sempre retomadas pela literatura não apenas fazem parte de um conjunto mitológico tradicional razoavelmente fácil de ser verificado, mas constituem elas próprias novas mitologias, na medida em que, apesar de todas as transformações que possam ocorrer, conservam algumas características essenciais da narrativa mítica.

O método de Gilbert Durand parte da hipótese, comprovada e seguida pelo trabalho de diversos autores como, por exemplo, V. Propp, N. Frye, E. M. Meletinski, entre outros, de que mito e literatura têm origem comum e vão se diferenciando por conta da intervenção do racionalismo clássico, que passa a entender o mito apenas em seu aspecto religioso, como método pré-lógico ou pré-racional de explicação do mundo nas sociedades primitivas, e a literatura como exercício criativo da imaginação que agrada ao raciocínio pela beleza das imagens (o *dulce* de Horácio) ao mesmo tempo que fornece modelos de conduta ou informações acerca de um assunto qualquer (*utile*).

A mitocrítica, como vimos, aproveita algumas ideias de variados autores no que concerne à teoria do mito; já no que diz respeito à crítica literária, as bases do método são bem menos numerosas. A partir dos textos de Durand, podemos identificar essas

bases e analisar a real contribuição da mitocrítica para o quadro geral da crítica literária contemporânea. Para começar, a definição dada pelo seu autor:

A mitocrítica é uma crítica do tipo literária que tenta pôr a descoberto por detrás do texto um núcleo mítico, uma narrativa fundamentadora. (DURAND, 1988, p.14)

A mitocrítica, que o romancista e historiador das religiões Mircea Eliade havia pressentido há já bastantes anos, estabelece que toda a narrativa (literária, como é óbvio, mas também em outras linguagens: musical, cênica, pictorial, etc.) possui um estreito parentesco com o *sermo mythicus*, o mito. O mito seria, de algum modo, o modelo matricial de toda a narrativa, estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa. É, portanto, necessário procurar qual (ou quais) o mito mais ou menos explícito (ou latente) que anima a expressão de uma linguagem segunda, não mítica. Por quê? Porque uma obra, um autor, uma época – ou, pelo menos, um momento de uma época – está ‘obcecada’ (Mauron) de forma explícita ou implícita por um (ou mais do que um) mito que dá conta de modo paradigmático das suas aspirações, dos seus desejos, dos seus receios e dos seus terrores. (DURAND, 1995, p. 246)

Como dissemos, a hipótese inicial da mitocrítica é a de que o mito e a literatura em geral possuem esse “estreito parentesco” entre si, que foi sendo artificialmente apagado pelo racionalismo ocidental. A tarefa primeira da mitocrítica, portanto, é a de evidenciar que isso não pode ser apagado, demonstrando o quanto a literatura, inclusive a contemporânea, ainda guarda de semelhança com as estruturas míticas tradicionais; para tanto, o antropólogo do imaginário toma como primeiro modelo a psicocrítica de Charles Mauron. Na verdade, Durand (1995, p. 150) chega a escrever que a sua mitocrítica seria a continuação do método de Mauron em um contexto mais amplo que o do pensamento inconsciente do autor. Com efeito, a análise dos textos metodológicos de Durand nos faz

lembrar muito do método psicocrítico. Charles Mauron (1976, p. 78-85), baseado essencialmente nas teorias de Freud, acreditava que o inconsciente se manifesta nas obras literárias, assim como nos sonhos. No entanto, tem o cuidado de explicar que a psicocrítica não tem por objetivo apenas o desvendamento dos mecanismos inconscientes de um autor pelo estudo de sua obra. Para Mauron, a criação literária tem uma grande margem de liberdade individual; entretanto, sofre ainda determinações de três tipos de variáveis: o contexto social, a personalidade do autor e a linguagem. A psicocrítica estaria destinada a investigar uma das parcelas que compõem a obra literária: as associações de imagens, símbolos e metáforas que podem ter sido determinadas pela personalidade inconsciente do autor, fornecendo, assim, mais uma etapa para um entendimento completo da obra.

La psicocrítica se reconoce parcial, quiere integrarse y no reemplazar a una crítica total; no propone de ningún modo un punto de vista privilegiado a sus ojos, a partir de donde se explicaría la obra entera.
(MAURON apud CLANCIER, 1976, p. 242)

De acordo com Mauron, determinada associação de imagens era considerada manifestação de algum complexo inconsciente quando ela se repetia algumas vezes em uma mesma obra ou, o que tornava a classificação mais fácil, em obras diferentes de um mesmo autor; às imagens que se repetiam, Mauron (apud CLANCIER, 1976, p. 247) denominou “metáforas obsessivas”. A identificação e a análise das metáforas obsessivas eram feitas pelo método da superposição de textos, o que facilitava a verificação de claras redundâncias e de associações que se repetiam; com esse método, Mauron identificou na obra de Mallarmé a imagem da mulher repetidas vezes associada com a da morte. O conjunto de metáforas obsessivas de determinado autor vai compor o que Mauron (apud CLANCIER, 1976, p. 250) chama de “mito pessoal”, noção muito

próxima da de arquétipo, mas, como está no próprio nome, pessoal, ao contrário do caráter coletivo do conceito junguiano. A conjugação das metáforas obsessivas sempre resulta em um arquétipo mítico que representa algum drama inconscientemente vivido pelo autor.

Para Durand (1996, p. 152), muito se aproveita das idéias de Mauron; antes de tudo, o reconhecimento da incompletude do método. A mitocrítica é também classificada pelo seu autor como parcial: ela não pretende esgotar os significados presentes na infinitude da obra literária; pretende, sim, identificar e analisar novos significados. Assim como na psicocrítica, faz-se muito uso do método da superposição dos textos à procura de redundâncias. No entanto, essas repetições, para Durand, não acabam por revelar um mito pessoal, mas sim um mito coletivo, um arquétipo; do contrário, a identificação do leitor com uma obra qualquer só seria possível se os dois (leitor e autor) tivessem vivido o mesmo drama inconsciente.

A mitocrítica interessa-se por dois dos aspectos que Mauron classificou como determinantes da criação artística, o contexto social e a personalidade do autor, pois, segundo Durand, é a interação entre esses fatores que suscita imagens, símbolos, arquétipos e mitos no inconsciente coletivo, fazendo-os aparecer nos produtos da nossa imaginação – os sonhos, a fantasia e a arte.

No que diz respeito ao método utilizado na mitocrítica, Durand (1996, p. 157) associa a teoria de Mauron ao método estruturalista da análise dos mitos. À procura das imagens e associações redundantes e da identificação da(s) figura(s) mítica(s) presente(s) em uma obra, segue-se o procedimento da dupla leitura de Lévi-Strauss: a análise do mito na seqüência narrativa (diacronia) e dos mitemas em suas relações entre si e entre outros mitemas a eles relacionados.

A teoria do imaginário de Gilbert Durand nos diz que os símbolos e arquétipos constituintes dos mitos sempre estiveram presentes na mente dos homens: até nas épocas em que o iconoclasmo do racionalismo clássico atingiu seu ápice, os mitos encontravam expressão principalmente através da arte literária. A mitocrítica encontra um campo muito proveitoso na narrativa do século XX, que presencia, segundo o próprio Durand, além de Frye e Meletinski, entre outros pesquisadores, um renascimento do mito. A narrativa contemporânea, também abalada pela crise dos preceitos racionalistas, volta a encontrar nas figuras míticas a força expressiva que elas possuem para a nossa vida imaginária. À mitocrítica, segundo o próprio autor, cabe o papel de reconhecer e analisar essa força.

CAPÍTULO II

O profano e o sagrado em *Memorial do convento*

2.1 As epígrafes

Todos os trabalhos de José Saramago causaram e continuam causando polêmicas, discussões e diferenciadas interpretações - às vezes, como é o caso de *Memorial do convento*, até em contextos completamente alheios ao campo da literatura. A obra de Saramago é riquíssima não só por levantar novos questionamentos sobre a sociedade humana como ainda por problematizar conceitos dados como certos pelo senso comum ou pela racionalidade científica. Aliás, a relativização das nossas certezas absolutas nos mais variados campos do pensamento, mas principalmente na literatura, história e filosofia, constitui uma daquelas recorrências ao longo do trabalho do autor português, uma daquelas características que permanecem obsessivamente gerando novas e cada vez mais surpreendentes fabulações e, portanto, pede plena atenção numa perspectiva de análise mitocrítica. Como Fernando Segolin (1999, p. 276) nos diz:

A escritura de Saramago é exatamente essa festa deslocadora, destronadora, empenhada em arrancar nossas certezas e pseudoverdades dos pedestais sólidos em que foram assentadas e pô-las em cena num palco girante, com o intuito de despi-las de sua monovalência e iluminar-lhes inversivamente

sua natureza complexa, prismática, incerta, de campo de possibilidades equiprováveis.

Intrinsecamente relacionada a essa “festa deslocadora” mencionada por Segolin, pode-se identificar, com o respaldo geral da crítica literária, uma outra característica que permanece nos trabalhos de Saramago, pelo menos e mais explicitamente nos romances da primeira fase do autor, na qual questões relativas à especificidade da nação portuguesa são sempre tematizadas e fase da qual *Memorial do convento* é, sem dúvida, um grande destaque: essa característica é a constante interação e contaminação mútua entre o presente e o passado, recurso que freqüentemente fica a serviço da abertura de novos sentidos para as “nossas certezas e pseudoverdades” e, é claro, as relativiza.

Odil de Oliveira Filho (1993, p.68) refere-se a *Memorial do convento* como um “romance de encontro dos tempos”. Com efeito, em grande parte da obra saramaguiana, o passado histórico é visto, interpretado e comentado por um narrador contemporâneo nosso que faz questão de demonstrar que o é com suas observações claramente inadequadas à época que está sendo representada, chega-se até a um pedido de perdão por uma delas em *Memorial do convento*: “[...] com o perdão da anacrônica voz.” (1999, p.224). Dessa forma, Saramago lida, em muitos dos romances, com fatos pertencentes à história de Portugal ou do Ocidente, mas sempre fazendo-os interagir com questões contemporâneas; assim, ele trata de assuntos situados num contexto específico, mas, pelo seu talento como ficcionista, fá-los ultrapassar seu limite contextual e universalizarem-se.

Essa mútua contaminação entre o tempo da história e o tempo do autor tem, a nosso ver, duas funções essenciais. A primeira seria instaurar no mundo narrado a noção do tempo cíclico, dos *ricorsi* viconianos, a idéia de que os grandes problemas da humanidade sempre foram e continuam sendo os mesmos se repetindo em contextos

diferentes, como a repressão advinda da admissão de alguns dados como verdades imutáveis. A segunda função acontece como conseqüência da primeira, é justamente o questionamento da noção de objetividade e da possibilidade de haver qualquer verdade imutável, que, por tanto tempo, foi matéria de busca de todos os campos da ciência e até de alguns aspectos da arte. Em outras palavras, Saramago, ao tratar fatos históricos como literatura, como ficção, critica e relativiza a idéia de objetividade científica que nós possuímos desde aquela divisão feita na filosofia grega entre o *mythos* e o *logos*, pois acaba demonstrando que assim como o seu narrador se mostra influenciado em sua visão dos fatos por questões de seu próprio tempo, a narração histórica compreendida pela tradição como oficial também não pode ter escapado de tais influências e acaba por ser apresentada a mesma indagação que povoa a obra de Cassirer: é sequer possível um ponto de vista, um sujeito, completamente objetivo?

Os estudiosos que vêem no mito uma característica importante da literatura e do imaginário do século XX concordam que a verificação das limitações do modelo racionalista-positivista exerceu uma grande influência para o ressurgimento, em escala considerável, do mito em diferentes obras literárias no mundo. Nas palavras de E. Meletinski (1987, p. 03-4):

Enquanto fenômeno do modernismo, o mitologismo foi, incontestavelmente, produto da tomada de consciência da crise da cultura burguesa como crise da civilização em seu conjunto, o que levou à frustração no racionalismo positivista e no evolucionismo, na concepção liberal de progresso social. [...] Os abalos sociais sustentaram entre muitos representantes da intelectualidade euro-ocidental a convicção de que, sob a fina camada da cultura, atuam eternas forças destrutivas ou construtivas, que emanam diretamente da natureza do homem, dos princípios psicológicos e metafísicos universalmente humanos. A tendência a sair do limite histórico-social e espaço-temporal para elucidar esse conteúdo universalmente humano foi um dos momentos de transição do realismo do século XIX para o modernismo.

Enquanto isso, a mitologia, em função da sua tradicional constituição simbólica, foi (sobretudo no contato com a psicologia de ‘profundidade’) a linguagem adequada à descrição dos eternos modelos de comportamento individual e social, de certas leis essenciais do cosmo social e natural.

A crise da cultura burguesa e o posterior questionamento de todos os seus paradigmas, dentre eles o científico, foi criando um vácuo no imaginário humano que foi preenchido, em grande parte, pela retomada da expressão mítica. A crítica a diversos paradigmas dessa cultura burguesa, especialmente à noção de objetividade científica, à pretensão de poder atingir a verdade sobre qualquer assunto e à noção positivista do progresso histórico, transparece por toda a obra de Saramago. Em *Memorial do convento*, logo nas epígrafes selecionadas para o romance, podemos depreender essa crítica, que é retomada, em seus contornos míticos, ao longo do livro:

“Para a forca hia um homem: e outro que o encontrou lhe dice: Que he isto senhor fulano, assim vay v. m.? E o enforcado respondeo: Yo no voy, estes me lleban.” Pe. Manuel Velho (SARAMAGO, 1999, p. 07)

A diferença entre “ir” e “ser levado” dessa primeira epígrafe coaduna-se com todo o sentido de crítica à repressão das liberdades individuais presente no romance, mais especificamente em relação à vontade repressora do rei D. João V prevalecendo sobre a vontade daqueles que são obrigados a participarem da construção do convento. Os operários, como o enforcado da epígrafe, não vão, mas são levados contra sua vontade; seus desejos e anseios nulificam-se perante a ideologicamente justificada vontade do soberano. Nesse sentido, a epígrafe atua como um prenúncio do intenso conteúdo de crítica social que permeia todo o romance: apresenta-se a idéia, cara ao imaginário socialista, mas, acima de tudo, humanista, de que absolutamente nenhum

argumento pode ser considerado verdadeiro, ou sequer minimamente válido, se dele resulta uma justificação da exploração do homem pelo homem.

Ao longo do romance, os procedimentos da ironia e da sátira, utilizados magistralmente pelo narrador, causarão o efeito de rebaixamento (considerando a visão ideologizada proporcionada pelo discurso da história tradicional) das personagens da realeza e do clero, e vão trazer ao âmbito do mundo narrado a idéia da igualdade fundamental entre os indivíduos, sejam reis, clérigos, operários, todos somos feitos da mesma matéria, capazes das mesmas forças e das mesmas fraquezas (esses mesmos procedimentos, aliás, serão retomados pelo autor num nível mais amplo em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, uma vez que não se direcionam apenas a representantes da Igreja, mas diretamente às figuras que justificam a existência dessa igreja).

Quando as personagens representantes da esfera do poder têm expostos seus defeitos e vícios, ignorados, na maioria das vezes, pelo discurso oficial da história justamente por ter mantido, por muito tempo, uma relação de comprometimento com essa esfera de poder, elas têm também exposta a sua humanidade e, assim, o narrador torna-as equivalentes àqueles que não tiveram os nomes registrados, mas que igualmente construíram a história.

De maneira mais ampla, poderíamos também entender a epígrafe como referência à generalizada ilusão do livre arbítrio, não só na época retratada pelo livro, como também na contemporaneidade. O problema da massificação dos indivíduos na sociedade se apresenta, podemos não estar sendo levados à força, como o enforcado, porém o contínuo bombardeio mental de informações e noções que justificam o *status quo*, deixando-nos inábeis para qualquer contestação, numa satisfeita letargia, não deixa de constituir também uma violência, a nossa própria força. Algumas questões, de

importância central para a obra de Saramago, podem ser deduzidas a partir dessa primeira epígrafe, como: até que ponto realmente somos nós os sujeitos de nossas escolhas? Até que ponto não estamos também sendo levados a ter determinadas atitudes e pensamentos?

Entra em cena aqui a contínua interpenetração que há em todo o romance entre o passado e o presente, ou o “encontro dos tempos”, claro que com muitas e importantes diferenças, mas também com ainda mais importantes semelhanças. No século XVII, o poder ideológico e muitas vezes violento da Igreja e dos que detinham o poder econômico e político determinava a visão de mundo da maioria; atualmente o mesmo se verifica, talvez com menos violência no sentido físico, no entanto com os mesmos objetivos de cerceamento da ampla liberdade de escolha do homem. Desde a epígrafe já podemos perceber no romance o caráter de crítica às ideologias dominantes, entendidas como maneiras de mascarar e tornar naturais as relações sociais de exploração entre as classes.

Para Lurker (1997, p. 277), a força e o enforcado são símbolos maiores do sacrifício a que alguém é submetido, tendo em vista a obtenção de um bem maior. O enforcado seria aquele de quem a vida é tirada não tanto pelos próprios erros, se é que os houve, mas principalmente por sua capacidade de incorporar e representar os erros dos outros, tornando-se, assim, um bode expiatório. Esse simbolismo aparece aqui em germe e será mais detidamente explorado pelo autor em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, em que o próprio Jesus se torna esse bode expiatório. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p.136):

A tradição do bode expiatório é quase universal; pode ser encontrada em todos os continentes e estende-se até o Japão. Representa essa profunda tendência do homem a projetar a sua própria culpabilidade sobre outrem,

assim satisfazendo a sua consciência, sempre a necessitar de um responsável, um castigo, uma vítima.

Se lembrarmos da forte repressão exercida pela Igreja no contexto histórico da contra-reforma; da resposta do condenado na epígrafe e também das descrições dos autos-de-fé no romance, vistos como dia de festa e alegria pela população, percebemos que esse bem maior em nome do qual se fizeram e ainda se fazem tantos sacrifícios, não passa também de uma grande vontade repressora, que vem se sobrepor à expressão e realização das vontades individuais e supostamente livres. Essa vontade está sempre pronta a punir aqueles que, de alguma maneira, contrariem, mesmo que minimamente, àquela a que todos devem se submeter pelo suposto bem da coletividade. Os sacrificados assumem assim o papel de bode expiatório da sociedade, aqueles que devem sofrer e pagar pelos pecados de todos os outros, como maneira de aliviar as outras consciências da repressão que também estão sofrendo, mas que não encontram maneiras de se libertarem.

“Je sais que je tombe dans l’inexplicable, quand j’affirme que la réalité – cette notion si flottante - , la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d’accès aux choses qui dépassent la réalité.” Marguerite Yourcenar (SARAMAGO, 1999, p. 09)

Já a segunda epígrafe refere-se mais claramente àquela mencionada característica permanente na obra de Saramago: a dúvida sobre o alcance da objetividade da razão ocidental, entendida como o saber proveniente da “experiência perceptiva e do raciocínio de tipo silogístico e matemático” (DURAND, 1988, p.12). O conhecimento mais exato das coisas seria justamente esse saber ocidental que julga possível apreender e compreender a realidade apenas através dos meios mencionados por Durand.

A frase de Marguerite Yourcenar propõe tal exatidão como uma etapa e não o destino final do conhecimento humano, etapa que deve ser complementada pelo exercício criativo da imaginação, através da criação literária. Em dois de seus romances mais famosos, *Memórias de Adriano* (2005) e *A obra em negro* (1981), temos, assim como em Saramago, a problematização da idéia ocidental de conhecimento. Neles os heróis vêem-se divididos entre a busca desse saber e o prazer proveniente da esfera das sensações. No entanto, aproximando-se do hermetismo e de filosofias orientais, a autora sugere que tal divisão não é natural e que tais esferas não estão e não devem estar em oposição para o homem, e sim em complementaridade.

Nesse sentido, podemos afirmar que a epígrafe faz referência indireta à Blimunda e seus poderes de visão; ao perceber as coisas e os seres por dentro, a personagem obtém um conhecimento bastante específico e exato de tudo, e é justamente esse conhecimento que a leva ao contato mais próximo com outros conhecimentos que ultrapassam a realidade objetiva, mas que não deixam de participar dessa realidade. Fica sugerida, como ao longo do romance também verificaremos, a idéia de que essa razão exata, de base cartesiana, centrada na idéia de objetividade, não pode jamais alcançar ou compreender completamente os variados sentidos que perpassam e ultrapassam o real, uma vez que ele se estrutura também sobre a infinita relatividade das sensações e da imaginação.

É importante lembrarmos aqui as valiosas contribuições do filósofo alemão Ernst Cassirer (2000) que apresenta a idéia de que todo o pensamento humano se realiza na esfera do simbólico. Para Cassirer (2000, p. 229), simplesmente não existe uma realidade independente passível de ser observada imparcialmente e analisada objetivamente, pois são as diversas formas simbólicas da mente humana (a arte, a linguagem, o mito, e, inclusive, a própria ciência) que conferem significado para todos os

elementos constituintes do mundo do homem; são essas formas que criam a realidade, já que determinam um ponto de vista específico que é, antes de tudo, cultural.

Podemos perceber a repercussão constante dessa epígrafe ao longo do romance de Saramago; a idéia de que tanto quanto a própria narrativa, aquilo que se entende como real, seja no século XVII, seja na contemporaneidade, seja quando e onde for, também é uma construção invariavelmente influenciada pelo imaginário coletivo e individual e, portanto, pode ser construído de outra maneira, uma maneira mais humana, talvez.

2.2 Os homens e deus

Não parece haver em Saramago, como poderíamos esperar, por conta de seu declarado ateísmo, uma preocupação com a simples negação da esfera sagrada da vida humana, entendida, com Eliade (1996, p.26), como a esfera em que residem “as verdades da existência do homem e os modelos de conduta que ele deve seguir”. O que parece, sim, ter importância fundamental em seus livros é a crítica e o questionamento do uso que se faz dessa esfera como justificativa para a dominação e repressão do homem pelo homem. O uso ideológico do mito e da religião para justificar o cerceamento da liberdade de muitos por poucos representantes de uma classe privilegiada já foi amplamente estudado e verificado tanto nas sociedades arcaicas como nas modernas. Para Barthes (2003, p. 221) o que constitui o princípio do mito é que ele “transforma a história em natureza”, buscando disfarçar e institucionalizar as contradições presentes em qualquer sociedade.

Já de acordo com o método de Gilbert Durand, a função ideológica do mito é apenas uma parte do complexo problema. A função social do mito não é ignorada pelo

antropólogo do imaginário, segundo ele (DURAND, 1988, p. 68), a mútua influência constante entre as determinantes históricas, econômicas, culturais, psicológicas etc., acaba fazendo emergir no mar do inconsciente coletivo um mito ou um conjunto deles que vai agir como paradigma, como modelo para as criações daquela época. Concomitantemente, a interação entre essas várias determinantes vai fazer também com que o mito que era paradigma da época anterior cada vez mais submerja de volta às profundezas do inconsciente, passando assim a sofrer uma desvalorização na consciência criativa. Estabelece-se assim a idéia da circularidade dos mitos nas diferentes organizações sociais: alguns vão sendo valorizados socialmente e passam a sofrer um constante processo de racionalização e manipulação para formarem a base das pedagogias, das ideologias, das utopias. Outros vão se formando como uma contestação dos primeiros, aqueles que estão na base dos papéis sociais desvalorizados pela coletividade. Para Durand (1983, p.54),

Uma sociedade vive sobre dois mitos: um mito ascendente e que se esgota e, ao contrário, uma corrente mitológica que vai beber às profundezas do ‘isso’, do inconsciente social. Mas, na realidade, os mitos não se apagam na memória social.

Assim, em *Memorial do convento* bem como em toda a obra de Saramago, não temos a negação do sagrado, mas o questionamento e a contestação desse mito que foi racionalizado e manipulado para fornecer determinados modelos de conduta, desse mito que formava, na época retratada pelo romance, o “superego institucional” (DURAND, 1983, p.55) e que, aliás, continua em grande parte na contemporaneidade, uma vez que os mitos valorizados por determinada estrutura social não são simplesmente apagados com as possíveis mudanças dessa estrutura.

A contestação realizada por Saramago, portanto, é daquilo que se convencionou chamar de sagrado, noção atrelada aos mitos que têm valorização social, mais especificamente, no caso de *Memorial do convento* e de boa parte dos romances de José Saramago, os mitos que justificam a sociedade de exploração. Como consequência desse questionamento, há o deslocamento da idéia do sagrado para a esfera especificamente humana e então forma-se o mito contestador, que procura se afirmar em detrimento daquele oficializado pelos discursos racionalizados. Na cosmovisão apresentada pela narrativa, há um mistério que vai além do que podemos perceber com base apenas na razão, é um mistério que ainda reside no homem, e mais especificamente naquilo de mais humano que pode haver que é o amor entre homem e mulher, também, e talvez, principalmente, em sua expressão carnal. Várias são as passagens em que se verifica esse deslocamento, realizado pelo trabalho narrativo, da esfera do divino para o humano.

Há mesmo a desvalorização desse mundo divino, caracterizado tradicionalmente por uma completa positividade, no sentido de que nada de negativo pode compor a esfera divina, em prol da humanidade, entendida no romance como mais completa que a divindade, pois traz em si o potencial para a positividade sagrada, como também para a negatividade profana. Nesse sentido, temos a lógica mítica da complementação dos contrários atuando como uma força motriz da narrativa, a idéia de que o mais sagrado é ser completo.

A imagem de Deus como maneta (SARAMAGO, 1999, p. 68), criada por Padre Bartolomeu, encontra aqui um significado bem mais amplo; a incompletude divina no sentido de que não há nada nem ninguém do lado esquerdo de Deus, simbolicamente o lado associado ao mal, ao negativo, indicaria que Deus, sendo puro bem, nada pode compreender ou determinar sobre o homem, eternamente em dúvida sobre qual direção

tomar entre tudo aquilo que fica à sua direita e à sua esquerda, o bem e o mal. O reflexo de tal deficiência em Baltasar encontra a resposta do engenho humano, ele também é maneta da mão esquerda, só que encontra algo para substituí-la, de fato até se faz referência às “duas diferentes mãos esquerdas” (SARAMAGO, 1999, p. 36) de Baltasar, o gancho e o espigão. Dessa forma, o humano, como palco eterno das reviravoltas entre o bem e o mal, mostra-se mais completo que o divino:

[...] imaginemos, por exemplo, que corpo terá o S. Jorge que aí vem se lhe tirarmos a armadura de prata e o gorro de plumas, um boneco de engonços, sem fio de pêlo nos lugares onde os homens os têm, pode um homem ser santo e ter o que têm os outros homens, nem sequer devia ser concebível uma santidade que não conhecesse a força dos homens e a fraqueza que às vezes nessa força há, [...] (SARAMAGO, 1999, p.152)

A ironia do narrador para com o mito institucionalizado não vai se deter apenas em Deus ou na igreja como instituição, trata também, e cremos que principalmente nesse romance, daqueles que supostamente seriam os representantes do poder divino entre os homens. Seja direcionada aos membros do clero, seja direcionada ao próprio rei, a ironia desse narrador não se acanha de expor aos leitores a humanidade, em toda sua fraqueza de carne e espírito, presente nessas figuras. Em relação ao rei D. João V, essa ironia apresenta-se de maneira muito destacada. Entendido simbolicamente como um escolhido de Deus para comandar uma nação, portanto, participante especial da esfera do sagrado, vê-se realmente a preocupação ritualística no que diz respeito às atitudes reais, tudo o que ele faz deve possuir a “ordem e solenidade que convém às coisas sagradas” (SARAMAGO, 1999, p.12). Lemos em Lurker (1997, p.592) que “a imagem do monarca cristão da Idade Média era ligada ao retrato ou à alegoria da ordem universal (cós mica)” e, apesar de D. João V não ser um rei medieval, incorpora também

esse valor de personificação de uma ordem superior, destinado naturalmente a evitar que o caos se instale em seu reino.

No entanto, informações bastante humanizantes são fornecidas pelo narrador sobre a figura real: os bastardos, o sexo com as freiras, os caprichos, a vaidade. Tais informações não devem ser entendidas apenas como um rebaixamento da figura do rei, mas também como essa preocupação de humanizá-lo para a história que, em grande medida, criou e perpetuou aquela visão do rei como um escolhido de Deus. O mesmo acontece com um sem número de padres, freis e freiras do romance. Entendidos como representantes do poder divino na terra, os membros do clero são expostos em suas fraquezas tipicamente humanas, aqui também o rebaixamento não deve ser considerado como o único objetivo do narrador, pois, à medida que essas personagens são rebaixadas, são humanizadas, e é na humanidade deles que reside o aquilo que realmente deve ser valorizado.

No campo do humano, temos a esfera sacralizada em torno do casal real. O cotidiano do rei e da rainha mostra-se como um contínuo ritual povoado de contemplação e deferência por parte dos súditos. A idéia de que o rei era um eleito de Deus para exercer o comando da nação encontra, em Portugal, um fértil campo na imaginação das pessoas; para perceber isso basta considerarmos todo o mito sabastianista. No romance, o próprio rei D. João V, após a promessa do convento e do que ele acreditava ter sido a concepção de seu primeiro filho, tem um sonho que sugere uma ligação genealógica a Cristo: “[O rei] Verá erguer-se do seu sexo uma árvore de Jessé, frondosa e toda povoada dos ascendentes de Cristo, até ao mesmo Cristo, herdeiro de todas as coroas” (SARAMAGO, 1999, p.18).

Como justificativa para o poder absoluto exercido pelo rei, apresenta-se uma manipulação ideológica do mito de Jesus, entendido como o “rei dos reis”: por analogia,

os reis cristãos também seriam escolhidos de Deus, assim como foi o messias. A igreja, instituição responsável em grande parte pela modelação do imaginário da época, e, em mais uma das contaminações entre passado e presente, também do imaginário ocidental contemporâneo, posiciona-se favoravelmente ao exercício do poder absoluto do monarca, conseguindo assim os seus favores, e à exploração que tal poder impunha ao povo.

Essa esfera de sacralização é, contudo, desmantelada pelo discurso da narrativa, uma vez que, na verdade, já se trata também de um uso ideológico que se faz do mito. Atentemos para o episódio dos percevejos na cama real, em que se ridiculariza toda a pompa com que o rei e a rainha vão cumprir seus deveres de casal para, no fim, mostrá-los à mercê desses insetos:

Mas el-rei já se anunciou, e vem de espírito aceso, estimulado pela conjunção mística do dever carnal e da promessa que fez a Deus por intermédio e bons officios de frei António de S. José. Entraram com el-rei dois camaristas que o aliviaram das roupas supérfluas, e o mesmo faz a marquesa à rainha, de mulher para mulher, com ajuda doutra dama, condessa, mais uma camareira-mor não menos graduada que veio da Áustria, está o quarto uma assembleia, as majestades fazem mútuas vénias, nunca mais acaba o cerimonial, (...) Em noite que vem el-rei, os percevejos começam a atormentar mais tarde por via da agitação dos colchões, são bichos que gostam de sossego e gente adormecida. Lá na cama do rei estão outros à espera do seu quinhão de sangue, que não acham nem melhor nem pior que o restante da cidade, azul ou natural. (SARAMAGO, 1999, p. 15-16)

Se atentarmos especificamente às mulheres do romance, estabelece-se uma oposição completa entre a rainha e Blimunda: aquela, vítima do papel social para o qual foi educada desde sempre; esta, modelo de liberdade do espírito. A rainha comporta-se sempre dentro dos limites do que é esperado dela, sempre de acordo com os protocolos

e com a imagem que se tem da mulher daquela época: a submissão ao homem, a repressão de toda e qualquer vontade que possa desabonar a figura do marido, a conformação com o estado das coisas. Com efeito, ela chega a declarar para a filha: “[...] só a vontade de el-rei prevalece, o resto é nada.” (SARAMAGO, 1999, p. 315). A imagem criada pelo narrador mostra-nos uma mulher insatisfeita, porém conformada com seu destino, que lamenta ver que a filha terá exatamente o mesmo futuro que o seu e que tem apenas no sonho a única possibilidade de fugir desse conjunto de determinações e rituais que cercam sua vida. Vemos isso quando o narrador permite estabelecer uma certa comparação entre a relação de Baltasar e Blimunda com a de D. João V e D. Maria Ana:

Há muitos modos de juntar um homem e uma mulher, mas, não sendo isto inventário nem vademeco de casamentar, fiquem registrados apenas dois deles, e o primeiro é estarem ele e ela perto um do outro, nem te sei nem te conheço, num auto-de-fé, da banda de fora, claro está, a ver passar os penitentes, e de repente volta-se a mulher para o homem e pergunta, Que nome é o seu, não foi inspiração divina, não perguntou por sua vontade própria, foi ordem mental que lhe veio da própria mãe [...]. Outro modo é estarem ele e ela longe um do outro, nem te sei nem te conheço, cada qual em sua corte, ele Lisboa, ela Viena, ele dezanove anos, ela vinte e cinco, e casaram-nos por procuração uns tantos embaixadores, viram-se primeiro os noivos em retratos favorecidos, ele boa figura e pelescurita, ela roliça e brancaustríaca, e tanto lhes fazia gostarem-se como não, nasceram para casar assim e não doutra maneira, mas ele vai desferrar-se bem, não ela, coitada, que é honesta mulher, incapaz de levantar os olhos para outro homem, o que acontece nos sonhos não conta. (SARAMAGO, 1999, p.111-12)

Podemos fazer a comparação entre o amor predestinado em esferas sobrenaturais e percebido por uma mulher condenada como bruxa pelo Santo Ofício, no caso de Baltasar e Blimunda, e a pura e simples convenção social do casamento entre o rei e a

rainha. Nesse sentido, percebemos a crítica ao uso ideologizado do mito e a seu efeito na vida humana, a contínua asfixia e crescente obliteração de qualquer resquício de liberdade individual, o aprisionamento definitivo do “eu” dentro de seu papel social. No caso dos outros personagens, isso não se coloca como um fardo tão grande, já que eles ainda obtêm alguma rota de fuga dos papéis sociais, como declara o narrador em relação ao rei na passagem acima, escapando, assim, do peso que seria para qualquer homem ser encarado como representante do sagrado do ponto de vista do catolicismo. Porém, para a rainha, que assume severamente esse papel no romance, só resta mesmo rezar e sonhar.

O sagrado e seu uso ideológico na religião católica ficam aqui como um sacrifício muito grande impingido à liberdade individual. Trata-se de uma tentativa de moldar as mentes e os comportamentos das pessoas para levá-las à aceitação da ordem das coisas como natural, em prol de um suposto bem maior, que só viria depois da morte. A narrativa de Saramago, todavia, com a história de Baltasar e Blimunda, propõe uma alternativa à vida de aceitação dos papéis sociais que, em certa medida, escolhemos e, em certa medida, nos são impostos: a insubordinação e a elevação da humanidade em relação a qualquer esfera de poder.

2.3 O amor humano: libertação

O sexo aparece em *Memorial do convento* valorizado de maneiras bem diferentes. Primeiramente, como rebaixamento e desvalorização de um cargo ou posição social: é o caso do rei e dos padres e freis. Devemos perceber, no entanto, que se trata de um rebaixamento humanizante, ligado à idéia de impureza constituída por toda a carne, em oposição ao espírito. Nesse sentido, vemos o ato sexual entre o rei e a rainha

sendo abençoado por membros da Igreja, no entanto, os atos sexuais do rei e dos clérigos como ato de prazer, assumem essa condição de rebaixamento, quando, na verdade, apenas demonstram a humanidade presente nesses personagens supostamente condenados a viverem de forma completamente assexuada, no caso dos clérigos, e de forma a buscar apenas sua sucessão no trono, no caso do rei. No trabalho de constante humanização de personagens, Saramago não poderia deixar de lado essa importante dimensão da experiência, declarando, em alguns trechos, a superioridade dessa dimensão em relação à experiência religiosa para a vida dos homens:

Blimunda e Baltasar entram no círculo das estátuas. O luar ilumina de frente as duas grandes figuras de S. Sebastião e S. Vicente, as três santas no meio deles, depois para os lados começam os corpos e os rostos a encher-se de sombras, até ao completo negrume em que se escondem S. Domingos e Santo Inácio, e, injustiça grave, se já o condenaram, S. Francisco de Assis, que merecia estar em luz plena, ao pé da sua Santa Clara, prouvera não se veja nesta insistência nenhuma insinuação de comércio carnal, e depois, se o tivesse havido, que é que tinha, não é por isso que as pessoas deixam de ser santas, e com isso é que os santos ficam pessoas. (SARAMAGO, 1999, p.331)

O desmerecimento do oficialmente sagrado chega ao ponto de se usá-lo como desculpa, como versão oficial, para se atingirem objetivos que seriam considerados profanos, como podemos observar nas seqüências dos autos-de-fé, em que se revela o gosto da população pelo sangue e pela violência, ao se reunir extasiada para presenciar o espetáculo de queimar gente, dessa forma retoma-se o já mencionado simbolismo do bode expiatório que se insinuava na epígrafe. Num contexto em que todos são culpados justamente porque a doutrina religiosa se encarrega de proliferar o sentimento de culpa, reprimindo atos e desejos naturais do homem, faz-se extremamente necessário que alguém pague por todas as culpas:

Porém, hoje é dia de alegria geral, porventura a palavra será imprópria, porque o gosto vem de mais fundo, talvez da alma, olhar esta cidade saindo de suas casas, despejando-se pelas ruas e praças, descendo dos altos, juntando-se no Rossio para ver justicar a judeus e cristãos-novos, a hereges e feiticeiros, fora aqueles casos menos correntemente qualificados, como os de sodomia, molinismo, reptizar mulheres e sollicitá-las, e outras miuçalhas passíveis de degredo ou fogueira. [...] E estando já passados quase dois anos que se queimaram pessoas em Lisboa, está o Rossio cheio de povo, duas vezes em festa por ser domingo e haver auto-de-fé. (SARAMAGO, 1999, p.50)

Segundo Durand (2001, p. 312), “A festa é ao mesmo tempo momento negativo em que as normas são abolidas, mas também alegre promessa vindoura da ordem ressuscitada.” No romance, com efeito, o carnaval e a quaresma constituem essa abolição das normas; contudo, fica muito claro que se trata de normas apenas aparentes. O período de festa só torna mais fáceis e legítimos os atos supostamente profanos da população, como o fato de que os penitentes, que “vão na procissão menos por causa da salvação da alma do que por passados ou prometidos gostos do corpo” (SARAMAGO, 1999, p.29), na verdade, têm razões exibicionistas direcionadas às mulheres, que também contemplam em êxtase a auto-flagelação dos pretendentes. A liberação das mulheres para irem sozinhas às igrejas, durante a quaresma, é usada como desculpa para encontros amorosos clandestinos: “por isso a mulher, entre duas igrejas, foi a encontrar-se com um homem” (SARAMAGO, 1999, p.30) e, no fim, se declara mesmo que “Deus não tem nada com isso, é tudo coisa de fornicção.” (SARAMAGO, 1999, p.29) Podemos afirmar que, explicitando a visão católica sobre a impureza da carne, que oficialmente se constituía como modelo de comportamento, o narrador expõe ironicamente a desobediência da maioria das pessoas a esse modelo, ficando assim

exposta a hipocrisia de se tentar negar ou mesmo limitar essa importante dimensão da experiência humana:

Porém, esta religião é de oratório mimoso, com anjos carnudos e santos arrebatados, e muitas agitações de túnica, roliços braços, coxas adivinhadas, peitos que arredondam, revirações de olhos, tanto está sofrendo quem goza como está gozando quem sofre, por isso é que não vão os caminhos dar todos a Roma, mas ao corpo. (SARAMAGO, 1999, p. 92)

Já em se tratando de Baltasar e Blimunda, o sexo atinge um significado completamente distinto, não traz mais nenhum resquício da idéia de rebaixamento, muito pelo contrário. O sexo como expressão do amor que os une do início ao fim do romance toma proporções de ato realmente sagrado, no sentido de que não sofre a ação corrosiva da ironia do narrador, como a maioria dos atos oficialmente sagrados que são descritos. A falta de comprometimento do casal com qualquer aspecto do discurso oficialmente sagrado, seja no campo das atitudes, seja no campo das idéias, mantém-nos sempre, ao longo da narrativa, numa esfera bem maior de liberdade do que é permitida aos outros personagens, inclusive ao conflituoso padre Bartolomeu. Liberdade que segue sendo valorizada constantemente em detrimento do aprisionamento efetuado pelo poder repressor do rei e da igreja. Temos, por exemplo, o episódio em que, a caminho de Lisboa, os dois obtêm permissão de um caseiro, que até lhes empresta uma manta, para dormirem num palheiro e, no dia seguinte, depois de o casal já ter partido, ele vai até lá e dignifica o sexo como missa:

Quando o caseiro aqui entrar, verá a manta dobrada como sinal de agradecimento, e sendo homem faceto perguntará aos bois, Digam-me cá, houve missa esta noite, e eles virarão as cabeças mal armadas, sem surpresa, os homens sempre têm alguma coisa para dizer, e às vezes acertam, este foi o

caso, que entre o amor dos que ali dormiram e a santa missa não há diferença nenhuma, ou, se a houvesse, a missa perderia (SARAMAGO, 1999, p. 140)

Segundo Eliade (2002, p. 119-20), todos os rituais religiosos são uma maneira de reinstaurar e reviver o tempo sagrado do mito, tirando as pessoas da relatividade sem fim dos acontecimentos do tempo histórico e colocando-as de novo em contato com os eventos “capazes de guiar e dar significado à existência humana”. No trecho transcrito, temos claramente estabelecida uma equivalência entre o ato sexual e a missa, inclusive a sugestão de que o sexo superaria em importância a missa. Nesse sentido, mais uma vez, verificamos o deslocamento feito pela narrativa da idéia de sagrado; ele não reside apenas naquilo que é considerado pela cultura oficial como sagrado, talvez até não resida nisso de forma alguma, visto o uso ideológico que sofre. Também não reside em qualquer ato sexual, pois vimos a ironia com a qual foram tratados o rei e a rainha, apesar de também haver em torno deles um rito oficial. O sagrado reside, essencialmente, no amor entre Baltasar e Blimunda e no sem-cerimônia com que ele começa e se concretiza ao longo da narrativa. O desinteresse do casal em atender a qualquer convenção social que os atasse de certa forma acaba elevando-os, até literalmente, se pensarmos no vôo da passarola, em relação aos outros personagens, presos que estão no chão pelas convenções e seus papéis sociais. Baltasar e Blimunda não se prendem sequer um ao outro por um contrato oficial de casamento, caindo em pecado de concubinato, como é lembrado algumas vezes no romance; sua união depende única e exclusivamente de suas vontades livres, que, afinal, são classificadas como “o ar que Deus respira” (SARAMAGO, 1999, p. 126).

Até a simbologia dos nomes entra aqui na conjunção carnal de Baltasar e Blimunda, o Sete-Sóis e a Sete-Luas representando a união da totalidade do cosmos; através do ato sexual o múltiplo se torna uno, e, conseqüentemente, completo. Segundo

Lurker (1997, p. 642), o número sete representa “tanto no judaísmo como no cristianismo e no islamismo, número da perfeição”, o que vem reforçar a idéia desse casal como de exceção entre os homens. A associação do sol e da lua aos princípios masculino e feminino, respectivamente, é comuníssimo na mitologia de várias civilizações e estabelece, no romance, um caráter modelar, de exemplo a ser seguido por todos, assumindo justamente a idéia de libertação do jugo da ideologia dominante.

A falta de uma cerimônia oficial de casamento que os tenha unido só demonstra o ideal de liberdade que acompanha o casal ao longo da narrativa; basta-lhes estarem juntos, não importa se em pecado ou não. De acordo com Otávio Paz,

O amor apresenta-se quase sempre como uma ruptura ou uma violação da ordem social; é um desafio aos costumes e às instituições da comunidade. É uma paixão que, ao unir os amantes, os separa da sociedade. (PAZ, 1995, p. 83)

E de acordo também com Vera Bastazin, especificamente sobre *Memorial do convento*:

É a transgressão às normas e às expectativas que parece ser também um dos elementos de coesão da tríade de protagonistas, isto porque, ao mesmo tempo em que Blimunda não desempenha o papel de objeto sexual nem de elemento procriador, Baltasar também não desempenha o papel de varão responsável pelo sustento e proteção de sua mulher. Ao contrário, ambos compartilham igualmente da satisfação dos prazeres e do cumprimento das responsabilidades perante padre Bartolomeu. (2006, p. 68)

O amor humano, em toda sua complexidade, coloca-se aqui como superior ao amor divino justamente pela característica carnal. O ritual improvisado por Blimunda, em que ela, com o sangue de sua virgindade faz uma cruz no peito de Baltasar, pode

muito bem ser visto como um batismo, um “mais secreto sacramento” (SARAMAGO, 1999, p. 77). A partir daquele momento, eles nascem de novo para o que se coloca de mais sagrado no romance: o amor de um pelo outro que nem a morte pode superar, uma vez que, com o soldado já na fogueira: “Desprende-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda.” (SARAMAGO, 1999, p. 359)

2.4 O caos e a ordem

Para Eliade (2002), os eventos sagrados relatados pelos mitos têm a essencial função de estabelecer uma ordem das coisas no mundo; os feitos dos antepassados míticos instauraram essa ordem no princípio dos tempos e cabe aos homens, pelo seguimento dos modelos, mantê-la. Há, no entanto, a necessidade de se renová-la periodicamente através dos rituais e da rememoração dos mitos, do contrário, o mundo entra numa fase de caos, em que toda a esfera do sagrado se ausenta da vida humana.

No romance, tendo em vista o já mencionado deslocamento da noção de sagrado para o campo do especificamente humano e a crítica ao uso ideológico que se faz do oficialmente sagrado, a idéia de caos, de absoluta falta de ordem, aparece nas descrições da cidade de Lisboa, sempre imersa em sujeira. Faltam comida e condições mínimas de dignidade humana, a não ser durante os eventos oficialmente sagrados ou reais, em que há limpeza das ruas e distribuição de alimentos ao povo: “Lisboa cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido à fetidez, o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada.” (SARAMAGO, 1999, p.28)

O questionamento das verdades oficiais, mantenedoras da ordem estabelecida, desempenha também um grande papel no romance, o que já foi amplamente discutido e

analisado pela crítica e aqui importa no sentido de que, dando voz aos excluídos da história, aos vencidos, mesmo que ficcionalmente, Saramago busca ainda essa humanização, e, portanto, a relativização do discurso que por tanto tempo também foi considerado sagrado, por revelar a verdade e instaurar uma determinada ordem. A verdade da ficção aparece caracterizada, inúmeras vezes, como mais verdadeira que outras:

Apenas disseram adeus, nada mais, que nem uns sabem compor frases, nem os outros entendê-las, mas, passando tempo, sempre se encontrará alguém para imaginar que estas coisas poderiam ter sido ditas, ou fingi-las, e, fingindo, passam então as histórias a ser mais verdadeiras que os casos verdadeiros que elas contam. (SARAMAGO, 1999, p.139)

A contradição entre as classes gira em torno da tentativa de manutenção do caos, já que há quem se beneficie dele: o clero e a nobreza tentam manter a aparência de que existe uma ordem superior que deveria guiar os homens, e a completa falta de tal ordem evidencia-se, mesmo nas classes mais privilegiadas, como vimos, contudo, mais seriamente ainda na população faminta e suja de Lisboa. A aparência de ordem na nobreza e no clero acaba por iludir a população de que tal estado de coisas se justifica naturalmente, que seria determinado por alguma instância superior de decisão. Nesse sentido, é que surge a crítica irônica de Saramago, se é que há realmente uma ordem, ela deveria valer para todos, não para alguns seres de eleição. A demonstração do caos em que as pessoas viviam assume, assim, o objetivo de tornar clara a falsidade da ordem instaurada pelo sagrado oficial.

Com o deslocamento da noção de sagrado, Saramago revela a responsabilidade do homem pelo estado em que se encontram as coisas do mundo; não se trata mais da vontade de uma instância superior, trata-se, como tudo o mais no romance, da expressão

da vontade dos homens. A vida humana, essencialmente a do povo, foi sendo continuamente desprezada em favor da fé ou do dinheiro, e, com a justificativa ideológica da manipulação que se faz por meio da religião; a visão humanista de Saramago contradiz essa idéia, vigente, com menor abrangência, até hoje, justamente para invertê-la e colocar a vida humana, seja de quem for, como critério último de todos os atos.

2.5 A asa e a pedra

O sonho de voar representa, segundo Durand (2001, p. 127), vontade de verticalização e elevação. No imaginário humano, o alto está freqüentemente associado a valores sagrados, daí a vontade de atingir esse alto através do vôo. A passarola coloca-se, então, como instrumento de elevação e conseqüente purificação que leva os protagonistas para mais perto da divindade, e, aproximar-se da divindade, é também divinizar-se; para Durand (2001, p. 131) “elevação e potência são, de fato, sinônimos”. Tanto é que se chega a comparar os três personagens principais com uma nova santíssima trindade terrena, quando Padre Bartolomeu explica para o músico Domenico Scarlatti o segredo do vôo da passarola:

O segredo descobri-o eu, quanto a encontrar, colher e reunir é trabalho de nós três, É uma trindade terrestre, o pai, o filho e o espírito santo, Eu e Baltasar temos a mesma idade, trinta e cinco anos, não poderíamos ser pai e filho naturais, isto é, segundo a natureza, mais facilmente irmãos, mas, sendo-o, gêmeos teríamos de ser, ora ele nasceu em Mafra, eu no Brasil, e as parecidozas são nenhuma, Quanto ao espírito, Esse seria Blimunda, talvez seja ela a que mais perto estaria de ser parte numa trindade não terrenal. (SARAMAGO, 1999, p.172)

O fato de a passarola ter como combustível a vontade humana também revela a divinização do homem, uma vez que são elas que formam o éter, que, por sua vez, constitui o “onde se suspendem as estrelas e o ar que Deus respira” (SARAMAGO, 1999, p. 126-7). Há até uma identificação entre a vontade humana e Deus propriamente dito, quando Blimunda vai à missa em jejum para conferir se poderia ver no corpo de Deus - a hóstia - como ele seria. Espantada, ela só vê uma nuvem fechada lá dentro, ou seja, é a vontade dos homens que constitui o cerne da divindade, reside nos próprios homens a capacidade de tornar alguma coisa sagrada, e conseqüentemente divina. A narrativa vem propor que o façamos em relação a nós mesmos, que o homem entenda a si mesmo como sagrado e divino, pois “os homens são anjos nascidos sem asas, é o que há de mais bonito, nascer sem asas e fazê-las crescer” (SARAMAGO, 1999, p. 139).

Nesse sentido, encontramos também uma ressonância da fala da mãe de Blimunda: “todos poderiam ser santos, assim o quisessem” (p. 52). Certamente, é em parte a contemplação de tal idéia, contrária a toda doutrina que lhe foi ensinada, que leva o Padre Bartolomeu ao questionamento de sua fé.

O vôo da passarola, todavia, quase termina em tragédia e temos aqui uma mudança de regime do imaginário. Segundo Eliade (2002) e Durand (2001), uma das principais funções do mito e de todas as criações da imaginação é fornecer maneiras de amenizar ou vencer a angústia humana perante a passagem do tempo. As imagens que formam o regime diurno são aquelas que propõem a vitória sobre o tempo através da luta heróica, com a obtenção da imortalidade. De certa forma, podemos perceber essa luta heróica no vôo da passarola, a elevação como vontade de se tornar uno com a divindade celeste, com o deus-pai. A interpretação da máquina como o espírito santo pelos moradores e operários do convento de Mafra apenas reforça o simbolismo do vôo como potência essencialmente divina.

Contudo, o vôo se transforma em queda, não cabe ao homem tornar-se um deus a quem os outros homens adorariam; a idéia central é de que “todos poderiam ser santos”. Segundo Durand (2001, p. 112-3),

A terceira grande epifania imaginária da angústia humana, diante da temporalidade, parece-nos residir nas imagens dinâmicas da queda. A queda aparece mesmo como a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas. [...] A queda resume e condensa os aspectos temíveis do tempo, dá-nos a conhecer o tempo que fulmina.

A vontade de se elevar do mundo dos homens é assim punida, pois não há nada além desse mundo; a possibilidade de o sagrado residir em cada um não deve ser entendida como elevação sobre os outros, como propõe a visão católica, ao contrário, deve ser vista como comunhão com os outros. É exatamente essa comunhão e harmonização dos contrários que estão presentes nos três personagens principais que, antes de tudo, possibilita o vôo da passarola. Para Vera Bastazin (2006, p. 146):

O vôo da passarola é exatamente o resultado da harmonia que se estabelece entre a ciência, representada pelo projeto e orientação do padre Bartolomeu, a magia de Blimunda na ação de recolher vontades, e o artesanato de Baltasar, envolto em velas, arames e asas que hão de fazê-los voar.

Assim a passarola cai, e, não fossem as vontades de Baltasar e Blimunda, de maneira que não se explica, estariam todos mortos: “Sete-Luas e Sete-Sóis sustentando com suas nuvens fechadas a máquina que baixava, agora devagar, tão devagar que mal rangeram os vimes quando tocou o chão.” (SARAMAGO, 1999, p. 205)

Graças à iniciativa de Baltasar e Blimunda e suas vontades, a queda se transforma em descida, em retorno ao mundo dos homens. Para Durand (2001, p. 201), “Se a ascensão é apelo à exterioridade, a um além do carnal, o eixo da descida é um

eixo íntimo, frágil e macio. O regresso imaginário é sempre um ingresso mais ou menos cenestésico e visceral”. Fica sugerido, então, pela narrativa, o sentido de que a busca do sagrado não se dá pela ascensão à imaterialidade, não se dá pela transcendência, mas deve ser feita entre os próprios homens, na imanência. Por já saberem disso, em virtude de seu amor, é que Baltasar e Blimunda conseguem transformar a queda angustiante em descida tranqüila e é por contemplar pela primeira vez tal idéia que Padre Bartolomeu acaba entrando em embate com as verdades de sua fé.

Em oposição à construção da passarola, símbolo do engenho e da vontade humana de liberação de tudo aquilo que a prende, temos a construção do convento de Mafra, disfarçada em expressão da vontade divina para conceder sucessão ao rei D. João V, através de uma promessa que os freis franciscanos lhe aconselharam. Fica sugerido que os freis já sabiam da gravidez da rainha, através da confissão, e decidiram tirar proveito de tal conhecimento, contrariando, mais uma vez, a doutrina da fé de que eram representantes.

A construção do convento, no entanto, vai sendo cada vez mais ampliada pela vaidade do rei que quer ter em seu reino uma edificação equivalente à Basílica de São Pedro de Roma. Como detentor máximo do poder político, o rei procura todas as formas de fazer prevalecer a sua vontade, inclusive a força, quando do recrutamento obrigatório dos trabalhadores para o atendimento do capricho de que o convento fosse consagrado no dia em que seu aniversário caísse num domingo. Dessa forma, vemos a vontade de um homem absolutizar-se sobre a de todos os outros, reprimindo e aprisionando-a para que se realize seu propósito.

Nesse sentido, podemos falar de uma clara oposição entre o símbolo da passarola e o do convento: aquela se realiza pela junção de diversas vontades humanas, significando que a transcendência do vôo está na conjunção das vontades dos homens

considerados como iguais; este se realiza pela supressão e desprezo da vontade da maioria para que apenas uma, a do rei, possa se concretizar. Vemos, então, formar-se a oposição entre os princípios de liberação e de aprisionamento ao redor desses símbolos. Apesar de a passarola só ter voado por duas vezes e a construção do convento se arrastar por vários anos, para o leitor, através das palavras do narrador e de alguns personagens, o vôo da máquina do Padre Bartolomeu obtém um valor muito mais significativo no contexto da obra: “se houver forças que façam levantar isto, então ao homem nada é impossível” (SARAMAGO, 1999, p. 170).

2.6 O soldado e o padre

Baltasar Sete-Sóis constitui-se, inclusive na própria simbologia do nome, no que Durand classifica como herói solar, aquele que, em nenhum momento, duvida de sua missão e que está sempre armado (o espigão, a espada) contra os perigos que o possam ameaçar:

O herói solar é sempre um guerreiro violento e opõe-se, por isso, ao herói lunar, que é um resignado. Para o herói solar são sobretudo os efeitos que contam, mais que a submissão à ordem de um destino. A revolta de Prometeu é arquétipo mítico da liberdade do espírito. De boa vontade o herói solar desobedece, rompe os juramentos, não pode limitar a sua audácia, tal como Hércules ou o Sansão semita. (DURAND, 2001, p. 159)

A vida de soldado aparece como objeto de nostalgia para Baltasar diversas vezes, o que reafirma sua natureza de certa forma violenta, típica do herói solar. Também faz parte da caracterização desse tipo de herói a morte por incineração, que não deixa vestígios de sua presença neste mundo. No entanto, já vimos que sua vontade não abandona a terra, e, principalmente, não abandona Blimunda. Há uma pequena

inversão feita pela narrativa, já que o herói solar é tido, normalmente, como o herói da transcendência. Contudo, é uma inversão que apenas reforça a visão geral apresentada pelo romance de que não há maior transcendência que a vida humana na terra.

Ao contrário do Padre Bartolomeu, de quem trataremos a seguir, Baltasar não apresenta e não vive os questionamentos existenciais que acabam consumindo a vida daquele. Uma vez tendo encontrado Blimunda, sua única preocupação é manter-se com ela, fazendo o que seja necessário, mesmo que isso contrarie toda a ordem vigente da sociedade. A falta da mão esquerda, considerada pelo padre como uma semelhança com Deus, acaba reforçando a idéia de incompletude do ser, que só vai ser remediada pela presença de Blimunda, ao contrário da sugerida incompletude de Deus, que jamais é remediada.

Já Padre Bartolomeu afigura-se mais como um herói lunar, não exatamente resignado, como o diz Durand na passagem acima, mas um herói mais passivo, que não tem a certeza de suas atitudes e do que esperar como consequência delas. Vemos todo o questionamento que o personagem passa a experimentar quando entram em conflito o que lhe ensinaram como um futuro representante da igreja e todos os pensamentos e reflexões que vai criando por si. O herói que luta e se debate entre diferentes tendências em seu interior é aquele típico do regime noturno do imaginário, em que as armas para enfrentar os inimigos já não adiantam nada, uma vez que o inimigo está no seu interior. Talvez possa ser entendida, nesse contexto, a obsessão do padre por voar, ato já mencionado como, simbolicamente, vontade de ascensão e transcendência da vida profana da terra.

Padre Bartolomeu demonstra-se, a princípio, sempre preocupado com o estabelecimento de uma verdade única, valendo-se para isso ora da fé, ora da razão; no entanto, as duas começam a entrar em conflito em seu interior e se mostram ambas

insuficientes para a compreensão do mundo e dos homens. Com isso, o personagem vê-se num beco sem saída: a razão põe em dúvida muitas das bases da fé, esta, por sua vez, moldada pelos princípios católicos, condena a razão como herética, assim como o faz o Santo Ofício. O dilaceramento da personalidade do padre é assim descrita pelo narrador:

Três, se não quatro, vidas diferentes tem o padre Bartolomeu Lourenço, e uma só apenas quando dorme, que mesmo sonhando diversamente não sabe destrinçar, acordado, se no sonho foi o padre que sobe ao altar e diz canonicamente a missa, se o acadêmico tão estimado que vai incógnito el-rei ouvir-lhe a oração por trás do reposteiro, no vão da porta, se o inventor da máquina de voar ou dos vários modos de esgotar sem gente as naus que fazem água, se esse outro homem conjunto, mordido de sustos e dúvidas, que é pregador na igreja, erudito na academia, cortesão no paço, visionário e irmão de gente mecânica e plebeia em S. Sebastião da Pedreira, e que torna ansiosamente ao sonho para reconstruir uma frágil, precária unidade, estilhaçada mal os olhos se lhe abrem, nem precisa estar em jejum como Blimunda. (SARAMAGO, 1999, p. 178)

As constantes dúvidas do padre, todavia, não o levam à assunção de qualquer um dos lados que se digladiam em seu interior, mas sim, mais uma vez no romance, à afirmação do homem justamente em sua incompletude e incapacidade de compreender ou estabelecer uma verdade absoluta. Resta-nos a infinita liberdade e responsabilidade de escolhermos entre as várias verdades possíveis.

2.7 A visão de Blimunda

No caso de Blimunda, vemos, como é comum na obra saramaguiana, a mulher associada à esfera que ultrapassa a realidade do mundo natural. De forma semelhante à mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira*, Blimunda destaca-se do comum dos

personagens pelo dom da visão, de poder ver o que ninguém mais pode: o interior das pessoas e da terra.

Contudo, tal habilidade da personagem não se configura como algo sobrenatural, como ela mesma declara em um momento: “Não vejo nada que não seja desse mundo” (SARAMAGO, 1999, p. 79). Realmente Blimunda não tem poderes de ver espíritos ou qualquer tipo de manifestação sobrenatural, vê o que está dentro das pessoas, literalmente, seus órgãos e vísceras, mas também, como aprende depois, suas vontades. O dom da visão de Blimunda estabelece em *Memorial do convento* a oposição entre essência e aparência, entre o olhar e o ver, como também no *Ensaio sobre a cegueira*. Quando Blimunda vai demonstrar a Baltasar o seu dom, chega a declarar: “Porque este é o dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos.” (SARAMAGO, 1999, p. 81) Vários são os momentos em que esse tipo de oposição se apresenta, como na mencionada pompa da vida na corte oposta à miséria e sujeira das ruas de Lisboa, como as manifestações de fé utilizadas como pretexto para “fornicação”, como diz o narrador.

A visão de Blimunda, simbolicamente entendida como mais profunda e, portanto, mais completa, uma vez que atinge a interioridade das pessoas e das coisas, associa-se nela a uma diferente compreensão do mundo, como diz o narrador: “o mundo de cada um é os olhos que tem” (SARAMAGO, 1999, p.274). É essa diferente compreensão sobre tudo que acaba relacionando a personagem à esfera do sobrenatural. Lembremos aqui que a compreensão de mundo generalizada baseava-se na fé cristã em deus e Blimunda traz abertamente à tona a questão da fé no homem como algo mais valoroso. Ao declarar: “Não tenho pecados a confessar.” (SARAMAGO, 1999, p. 90), Blimunda opõe-se diretamente a toda doutrina católica da culpa inerente a todo ser

humano; ela não se sente culpada por nada, e sabe que ninguém o é dessa culpa original pelo menos:

Disse Blimunda, Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam, se isto é a santidade, que será a condenação, São apenas estátuas, Do que eu gostava era vê-las descer daquelas pedras e ser gente como nós, não se pode falar com estátuas, Sabemos nós lá se não falarão quando estão sozinhos, Isso não sabemos, mas, se só uns com os outros falam, e sem testemunhas, para que precisamos deles, pergunto eu, Sempre ouvi dizer que os santos são necessários à nossa salvação, Eles não se salvaram, Quem te disse tal, É o que eu sinto dentro de mim, Que sentes tu dentro de ti, Que ninguém se salva, que ninguém se perde, É pecado pensar assim, O pecado não existe, só há morte e vida, A vida está antes da morte, Enganas-te, Baltasar, a morte vem antes da vida, morreu quem fomos, nasce quem somos, por isso é que não morremos de vez, E quando vamos para debaixo da terra, e quando Francisco Marques fica esmagado sob o carro da pedra, não será isso morte sem recurso, Se estamos falando dele, nasce Francisco Marques, Mas ele não o sabe, Tal como nós não sabemos bastante quem somos, e, apesar disso, estamos vivos (SARAMAGO, 1999, p. 332-3).

Os poderes visionários de Blimunda permitem-lhe atuar como verdadeira portavoza da idéia da sacralização do humano que vimos apontando ao longo do trabalho. De nada vale ser santo se não for para participar da vida humana. Não há pecado, nem salvação, nem perdição, há só a frágil existência do homem entre a vida e a morte, que, aliás, pode ser vencida, não pela fé ou pela virtude, mas simplesmente pela palavra. Se pensarmos no simbolismo lunar, presente no nome da personagem, tais características salientam-se mutuamente:

O simbolismo lunar aparece, assim, nas suas múltiplas epifanias, como estritamente ligado à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só o primeiro morto, como também o primeiro morto que ressuscita. A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do eterno

retorno [...] A filosofia que se destaca de todos os temas lunares é uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão dos contrários, pela alternância das modalidades antitéticas: vida e morte, forma e latência, ser e não ser, ferida e consolação. (DURAND, 2001, p. 294-5)

Já no começo do romance, quando tomamos conhecimento da mãe de Blimunda e de sua estranha ligação com a filha, vemos a valorização do homem em relação à religião. A mãe de Blimunda já traz o questionamento da oposição entre o divino e o humano; sendo mulher e também visionária, ela declara a possibilidade da divindade no ser humano: “só eu sei que todos poderiam ser santos, assim o quisessem, e não posso gritá-lo” (SARAMAGO, 1999, p.53). Esse dom de uma visão mais aprofundada e mais humanizada, herdada por Blimunda, encontra a repressão das autoridades clericais, objetivadas no tribunal do Santo Ofício, já que contraria seriamente o entendimento que se tinha e se tem do sagrado oficial. No entanto, a voz de Sebastiana Maria de Jesus acaba ressoando ao longo do livro e a possível grandeza do homem realmente se revela nos protagonistas pela inteligência de Padre Bartolomeu e sua passarola, pelo amor mais tipicamente humano de Baltasar e Blimunda e pela arte de Domenico Scarlatti.

A personagem Blimunda vai, assim, assumindo uma função de guia na história; ela está sempre à frente de Baltasar na recolha das vontades. Ela é tida por padre Bartolomeu como aquela que talvez esteja “mais perto de uma trindade não terrenal” (SARAMAGO, 1999, p.172); declara-se, como dito, como não portadora de pecados, diz que não há perdão nem salvação, pois não há o que ser perdoado ou de que ser salvo. A compreensão mais profunda possuída por Blimunda, leva-a a entender e valorizar apenas aquilo que realmente lhe importa enquanto pessoa, seu amor por Baltasar. Para Bastazin (2006, p. 141): “A heroína Blimunda é personagem fundamentalmente herética: filha de feiticeira, cristã-nova, é responsável pelos valores que cria para si e que subvertem a estreiteza de seu tempo.”

No episódio de sua misteriosa doença, de que é curada por meio da música de Domenico Scarlatti, também podemos ver a ligação entre esferas diferentes de realidade em Blimunda, já que “a música é um rosário profano de sons, mãe nossa que na terra estais” (SARAMAGO, 1999, p. 163). A combinação “rosário profano” realiza uma oposição semântica, uma vez que “rosário” está normalmente associado à idéia do sagrado no catolicismo, símbolo de oração e fé. Ao se combinar com o adjetivo “profano”, fica-se com a idéia de que a música seja um tipo de oração e fé, mas não no sagrado oficial, não no catolicismo, uma vez que a música é sempre harmonização de contrários. A seqüência do trecho vem confirmar nossa idéia, pois, numa reescritura da primeira linha da mais famosa oração da igreja católica, o pai nosso, a música é caracterizada como mãe que na terra está, ou seja, aquela que está mais próxima dos homens, não apenas por estar na terra, mas também pelo fato de ser mãe. O fato de Blimunda ser curada pela música revela mais uma vez seu desvinculamento da esfera do sagrado oficial, mas não necessariamente sua ligação à esfera do profano, e sim, com mais propriedade, a confecção de uma nova esfera do sagrado, em que o humano sobressai ao divino.

CAPÍTULO III

O divino demasiado humano e o humano demasiado divino

3.1 A crítica do romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*

O romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* foi publicado em novembro de 1991 e grande foi sua repercussão por conta da polêmica que provocou na sociedade portuguesa, principalmente, como era de se esperar, nas camadas católicas mais tradicionais. A crítica feita por representantes da Igreja não traz grandes contribuições para o trabalho interpretativo do romance, uma vez que está eivada de preconceitos religiosos e até políticos em sua leitura. Um único exemplo pode ilustrar o tom desse grupo de críticos: Padre Minhava (1992, p. 2) no periódico regional *A Voz de Trás-os-Montes*, deixa transparecer em suas palavras – que nem podem ser consideradas crítica literária - um verdadeiro fervor percebido naqueles que defendem uma crença, execrando não apenas o romance, mas também o seu autor com os seguintes termos:

Por dever de ofício, tive de ler um livresco pestilento e blasfemo onde o enfunado autor se enterra até às orelhas nas escorrências que destila como falsário, aleivoso e cínico!

No entanto, os artigos desses críticos valem como exemplos irrefutáveis de que estamos lidando com um mito vivo que, nas palavras de Eliade (1972, p. 08): “fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência.”. Para Eliade, o mito tem, como função primordial, manter um elo entre o povo que o cultua e a esfera atemporal do sagrado, narrando como tudo no mundo veio a ser do jeito que é graças aos atos dos entes sobrenaturais, e também indicando o que os homens devem fazer para manter essa obra e, assim, a própria sobrevivência.

Na visão dos crentes, a fé cristã e, com ela, todos os dogmas do cristianismo haviam sido profanados por José Saramago; aquilo que eles acreditavam ser sagrado e, portanto, essencialmente verdadeiro, foi colocado em dúvida, de acordo com sua ótica, por alguém que jamais experimentara a verdade da fé. José Leon Machado (1998, p. 9-10), em artigo para o *Jornal de Letras*, divide em dois os tipos de reação de membros da Igreja Católica ao romance. Ele classifica como “radicais” aqueles que chegam ao extremo de sugerir a excomunhão e até auto-de-fé para o romance de Saramago, e como “moderados” os que têm suas reservas em relação à obra, mas a vêem como uma boa oportunidade para a abertura de diálogo com os incrédulos. Nenhum dos dois posicionamentos está, na verdade, preocupado com o valor literário do texto do escritor, entendendo-o não como a obra de ficção que é, mas apenas como o ataque de um ateu à tradicional interpretação dos evangelhos canônicos e aos valores que essa interpretação estabelece.

Eliade (1996, p. 46) explica-nos que, nos povos “primitivos”, tudo que faz parte da esfera do sagrado é atemporal e, portanto, imutável. Tudo o que havia para acontecer no mundo dos deuses já aconteceu no tempo primordial, cabendo aos homens apenas repetir esses acontecimentos ritualisticamente para seus propósitos. Qualquer distúrbio na concepção do sagrado que é aceita e vivida pela comunidade é logo encarada como profanação, devendo ser punida, não raramente, com a morte. Eis aí uma justificativa plausível para o fato de os cristãos tomarem como ofensa o fato de um ateu se propor a reescrever o evangelho.

Os críticos que realmente se podem chamar de literários - isto é, aqueles que leram o romance como o que ele é, uma obra de ficção, desprovidos, na medida do possível, de seus preconceitos religiosos ou políticos (na medida do possível, pois um despreendimento total de tais fatores é uma das grandes falácias da mentalidade científica

ocidental) - ativeram-se, de maneira geral, ao aspecto de dessacralização, de desmitificação dos evangelhos canônicos. Tal aspecto é inegável, mas acreditamos que isso tenha sido um pouco supervalorizado pela crítica.

As suposições levantadas no próprio discurso conduzem à formulação de uma outra história, que mais não faz do que ironizar as situações e as personagens, através da humanização e das conseqüências que essa humanização, inevitavelmente, acarreta. (MARINHO, 1999, p. 275)

O trabalho de Maria de Fátima Marinho e, sem dúvida, de muitos outros críticos sobre *O evangelho segundo Jesus Cristo* apresenta como característica essencial da obra essa subversão do sentido canônico dos evangelhos. Esse aspecto subversivo do texto não pode ser deixado de lado, mas também não pode ser considerado o único merecedor de atenção. A obra em questão ultrapassa em muito a simples dessacralização de fatos e personagens: ela opera uma verdadeira remitologização, no sentido usado por Durand (1998) e por Meletinski (1987). A sugerida desmitificação não ocorre de maneira definitiva; há, sim, fortes elementos subvertendo a tradição bíblica, no entanto, o trabalho narrativo de Saramago não se esgota nessa subversão: há também uma reconstrução dos símbolos da tradição e a criação de novos símbolos e imagens que, por sua vez, dão novos e interessantes significados a um agora revigorado mito cristão.

Agripina Carriço Vieira (1999, p. 382), em um artigo que possui vários méritos, publicado em um número especial da revista *Colóquio Letras* inteiramente dedicado à obra de José Saramago, faz importantes observações sobre *O evangelho segundo Jesus Cristo* que são levadas em consideração em outras partes deste capítulo; no momento, interessam-nos, sobretudo, suas idéias sobre a relação estabelecida na obra entre o texto literário e o canônico:

Perdeu-se, omitiu-se, subverteu-se a singularidade da história narrada e no seu lugar instalou-se a banalidade, como se o propósito do autor tivesse sido o apagamento da especificidade da personagem principal. Este desejo manifesta-se desde o primeiro momento da narração da existência de Jesus. Segundo a versão deste “evangelista”, Jesus foi concebido como todos os outros homens, cometeu os mesmos pecados, teve as mesmas sensações, duvidou da mesma maneira, sentiu a mesma impotência perante a morte, morreu como tantos outros. Ora, canonicamente, a consagração de Jesus como ser de eleição advém da capacidade de superar a morte (a sua e a de Lázaro), a capacidade que só ele tem de pronunciar o indizível para o homem comum. Em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, estas expectativas são defraudadas pela omissão sistemática de todos os episódios biográficos que o distinguem como ser de eleição, capaz de dar vida. Mas, fazendo coincidir o desfecho da narração com o momento da morte de Jesus, o autor-narrador desfere um golpe fatal na excepcionalidade do acontecimento: é a banalização do evento extraordinário pelo poder subversivo da narração. (VIEIRA, 1999, p. 382)

A autora, com a oposição entre excepcionalidade e banalização, aproxima-se muito dos conceitos de sagrado e profano, tão importantes para a teoria do mito de Eliade. Fica bastante claro que, com os termos “excepcionalidade do acontecimento”, “singularidade da história narrada”, “especificidade da personagem principal” sofrendo uma “banalização pelo poder subversivo da narração”, temos a idéia de que o tradicional conteúdo sagrado dos evangelhos foi perdido, omitido, subvertido. A narrativa teria tido a função essencial de dessacralização - que aparece no texto de Vieira como “banalização” - dos textos canônicos, principalmente pela humanização da personagem principal.

Os trabalhos de Northrop Frye ajudam-nos a compreender melhor essa questão, pois consideram mito e paródia como dois pontos diferentes em um processo cíclico. Frye (1973, p. 25) atribui semelhanças estruturais ao mito, ao ritual e à literatura, classificando esta última como “mitologia deslocada”. Tal idéia enfatiza a questão do

ritmo cíclico verificável nas três formas: a repetição da recitação dos mitos e até das ações míticas, nos rituais, permanece viva na cultura contemporânea através da repetição de imagens e arquétipos míticos na literatura. Frye aproxima-se de Eliade ao propor a idéia de que o homem tenta harmonizar-se com a ciclicidade da natureza, tenta escapar do tempo histórico, profano, através da literatura. No campo da arte literária, assim, a ironia, a sátira e a paródia, recursos tão comuns não apenas na ficção saramaguiana, mas também em grande parte da literatura contemporânea, aparecem como etapa final de um ciclo que, invariavelmente, começa a retomar características da primeira etapa, o mito:

A ironia descende do imitativo baixo: começa com o realismo e a observação imparcial. Mas, ao fazer isso, move-se firmemente em direção ao mito, e contornos obscuros de cerimônias sacrificiais e deuses agonizantes começam a reaparecer nela. Os nossos cinco modos evidentemente caminham num círculo. Essa reaparição do mito no irônico é particularmente clara em Kafka e em Joyce. (FRYE, 1973, p. 48)

Leyla Perrone-Moisés (1999, p. 255), no artigo *O Evangelho segundo Saramago*, apresenta uma leitura um pouco mais próxima da que propomos aqui, pois acredita que, mesmo considerando todas as mudanças de significado operadas pela narrativa nos evangelhos tradicionais, sua “história nunca se torna reles, nem perde sua grandeza, seu caráter mítico”. A explicação sobre o sentido em que a autora utiliza o adjetivo “mítico” é dada por ela mesma em outro texto:

Para se pensar essa relação da literatura com a verdade, vale a pena lembrar os variáveis sentidos da palavra *mito*. Para os povos primitivos, o mito é a história verdadeira por excelência; em muitos desses povos, são os relatos do cotidiano que são chamados de “histórias falsas”. Em nossa civilização, ao contrário, *mito* tomou o sentido de coisa puramente imaginária e, portanto, mentirosa. Mais do que duas concepções diferentes da verdade, são dois

modos diferentes de buscá-la. Muito diverso de um devaneio fantasioso, o mito é um sistema simbólico rigorosamente formalizado. O modo literário de buscar a verdade continua sendo o modo simbólico do mito. (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 245)

Como vemos, a autora aproxima-se bastante das idéias de Durand e de Frye sobre as relações entre mito e literatura, considerando esta como herdeira de um aspecto essencial daquele. Leyla Perrone-Moisés, ao tratar do romance de Saramago, acredita também que não há desmitificação dos evangelhos canônicos; pelo contrário, a expressão literária conferida pelo autor ao relato não só mantém como reforça o seu caráter mítico. A ensaísta reconhece que Saramago não está fazendo uso de uma razão positivista que busca uma explicação plausível para tudo, mas sim da “razão da ficção, e esta exige do leitor outro tipo de fé, que não é menos misteriosa e apaixonada do que a religiosa” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 239-40).

Fernando Segolin, em artigo publicado no livro comemorativo *José Saramago: uma homenagem* (1999), aborda as questões filosóficas do romance, primeiramente tratando da questão da verdade numa perspectiva mais ampla em relação àquela dos que acreditam que Saramago buscou apenas o ataque à suposta verdade dos evangelhos canônicos, percebendo a relativização e a pluralização operadas no romance sobre o conceito de verdade. Para Segolin (1999, p.276), a obra do escritor português está “empenhada em arrancar nossas certezas e pseudoverdades dos pedestais sólidos em que foram assentadas”.

Aqui vemos a idéia apresentada várias vezes pelo próprio Saramago de que a verdade pode estar em qualquer lugar e, paradoxalmente, não está em lugar algum, sendo, portanto, inútil qualquer diferenciação entre história e ficção nos moldes do racionalismo positivista. Segolin (1999, p. 276) acredita que Saramago, como é óbvio, critica toda crença em uma verdade absoluta, visto todo o sofrimento que determinadas

crenças causaram e continuam causando à humanidade, fazendo-as interagir com versões diferentes que não podem ser menos acreditadas só por serem diferentes. Em outras palavras, Segolin tem o mérito de perceber que uma das características principais da ficção de Saramago não é a crítica a qualquer conceito de verdade, mas apenas ao conceito de verdade monovalente ou absoluta, que não aceita o diálogo e a interação com outras verdades. Em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, assim como vimos em *Memorial do convento*, há também um deslocamento da ênfase tradicional na verdade religiosa, divina, para a revelação de uma verdade humana, resultando numa fusão, na esfera do humano, entre os dois mundos, o divino e o humano, que as mentes mais tradicionais não conseguem aceitar por ir contra algo entendido como verdade absoluta.

Outro ponto importante do artigo de Segolin (1999, p. 280) é o destaque especial dado para a análise da humanização de Jesus Cristo e de seus conflitos. Para o crítico, Saramago torna a personagem identificável com qualquer outro ser humano - também, ao longo da vida, habitado pela eterna luta entre o Bem e o Mal, o divino e o demoníaco. Essa situação limítrofe, vivenciada por qualquer pessoa em seu cotidiano, é, segundo Segolin, representada no romance por Jesus, que tem a função de encontrar o equilíbrio entre tais forças, como qualquer um de nós.

O Homem é mortal, mas aspira à imortalidade; está sujeito ao tempo, mas aspira à eternidade; é criatura, mas aspira a ser criador. A tragédia humana reside exatamente na consciência que temos dessa nossa fragilidade intervalar, mas, por outro lado, é nessa consciência que se assentam contraditoriamente nossa força e nossa humanidade: ser *humano* é ser capaz de pensar-se homem entre um Deus e um Demônio igualmente pensados e concebidos pelo próprio Homem, e nos quais projeta a completude e inteireza que não tem, assim como suas fragilidades, desequilíbrios, contradições e culpas. Ou seja, seres complexos, divinumanos, cabe a nós, seres humanos, buscar um centro luminoso e equilibrado nesse emaranhado, um centro nirvânico onde todas as forças e energias se integrariam e se anulariam apaziguadoramente. É

exatamente esse centro que o herói de Saramago, como o escolhido e o iniciado que é, deve buscar no espaço labiríntico do mundo e de sua humanidade. (SEGOLIN, 1999, p. 280)

Nesse trecho, o crítico enfatiza as questões filosóficas que advêm da humanização de Jesus feita por Saramago, questões que são essenciais na construção do romance, porque revelam a preocupação, sempre presente não só na obra de Saramago como em qualquer boa obra de arte, com nossa humanidade, não no sentido de conjunto dos indivíduos, mas em referência àquilo que nos faz humanos. Segolin percebe também que a humanização de Cristo operada pelo romance, muito mais do que rebaixar a divindade, busca a elevação da humanidade, pois todos nós, assim como o Cristo de Saramago, buscamos diariamente nossa própria voz em meio ao conflito humano entre Deus e o Diabo.

Mais semelhante à abordagem que propomos do romance é a leitura de Vera Bastazin (1999) em seu artigo *A construção do herói mítico em O Evangelho segundo Jesus Cristo*, publicado também no livro comemorativo *José Saramago: uma homenagem*. Baseada principalmente na teoria de Joseph Campbell, a ensaísta demonstra que todo o percurso do protagonista do romance coincide com o que esse autor denominou de “percurso do herói mítico” (CAMPBELL, 2000, p. 26). Ao verificar que o Jesus de Saramago permanece como um típico herói de mitologia, Bastazin contradiz toda aquela parcela da crítica literária que vê o romance apenas como paródia desmitificadora. As conclusões da autora vêm, em grande parte, ao encontro da leitura que propomos; contudo, há algumas diferenças que devem ser assinaladas.

A concepção de mito usada por ela está claramente baseada apenas nos trabalhos de Eliade; dessa forma, o mito é entendido de acordo com sua “função ontológica” (SIRONNEAU, 1985, p. 262), como a história de uma criação qualquer, do

cosmos inteiro ou de uma parte dele, situada no “tempo maravilhoso das origens” (ELIADE, 1972, p. 33) que visa justamente à reintegração do homem nesse tempo sagrado como resposta à angústia causada pela passagem do tempo histórico. Bastazin demonstra o que dissemos no seguinte trecho:

O ato cosmogônico, que trata da questão da origem e evolução do universo e, conseqüentemente, abarca também a origem do homem, deixa-se entrever no ato da criação do romance. Assim, da mesma forma que a mitologia relata o modo como algo foi produzido e manifestou-se na sua plenitude, o texto saramaguiano parece ‘relatar’ a apreensão do segredo da origem e trazê-lo, ao leitor, desde o início da narrativa. É como se a cosmogonia tivesse servido de modelo para a criação da obra literária e, por extensão, do seu herói. (BASTAZIN, 1999, p. 26)

Os trabalhos posteriores a Eliade, os de Durand e de Frye, por exemplo, ampliaram consideravelmente o conceito de mito, tornando sua aplicabilidade ao campo da literatura bem mais produtiva do que na concepção de Eliade, já que levam em conta outras funções desempenhadas pelo mito e não apenas a ontológica, enfatizada pelo etnólogo romeno.

Outro problema que se pode constatar no artigo de Bastazin diz respeito à adoção das idéias de Joseph Campbell de uma maneira acrítica. Campbell, apesar de sua popularidade no campo do estudo e da interpretação de diferentes mitologias, é criticado por apresentar uma visão reducionista do mito, preocupando-se apenas com o herói mítico e seu percurso. Com base na análise de vários mitos ao redor do mundo, Campbell traça uma biografia do herói mítico verificando os aspectos invariáveis dessas histórias, não se pode deixar de notar a semelhança desse trabalho com o de Vladimir Propp sobre o conto maravilhoso russo. Auxiliado ainda pelo instrumental da psicologia junguiana, Campbell procura demonstrar que a todos os pontos do trajeto do herói mítico

correspondem situações e estágios importantes da vida psíquica de todas as pessoas. Aplicando tais conceitos ao romance de Saramago, a autora incorre no mesmo reducionismo de Campbell: ao considerar unicamente o percurso do herói da narrativa como aquilo que confere a ela esse aspecto mítico, Bastazin ignora uma importante parte do romance que é a história de José, mencionada apenas quando se trata dos pontos em que ela está diretamente ligada ao herói Jesus. O percurso e a história de José, que ocupam boa parte do livro, são mais um aspecto mítico da narrativa, pois colocam a questão arquetípica da sucessão do pai pelo filho.

3.2 As epígrafes

Sabe-se que a capacidade de gerar discussões e despertar novas idéias com o passar do tempo é um dos principais índices da qualidade de uma obra de arte e a de Saramago destaca-se tanto pelo levantamento de novas questões como pela mencionada problematização de idéias tidas como imutáveis pelo senso comum ou pela racionalidade científica. Aliás, como já dissemos no capítulo anterior, a relativização das certezas absolutas no campo da literatura, da religião, da filosofia ou da história é uma questão permanente ao longo do trabalho do escritor português. Essas permanências seriam os principais componentes daquilo que Mauryon (apud CLANCIER, 1976, p. 38) chamou de “mito pessoal”, conceito de extrema importância para a mitocrítica. Em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, logo nas epígrafes selecionadas para o romance, também podemos depreender essa problematização da idéia de verdade, que acaba retomando contornos mitológicos ao longo do livro:

Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o princípio foram

testemunhas oculares e se tornaram servidores da Palavra, resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-tos por escrito e pela sua ordem, ilustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído. (LUCAS, 1, 1-4)

Quod scripsi, scripsi. (PILATOS) (apud SARAMAGO, 2000, p. 5)

A primeira epígrafe é o prólogo ao evangelho de Lucas, colocada no romance de maneira a possibilitar inúmeras interpretações, até mesmo contraditórias. Ela deixa-nos com a impressão de que o narrador assume o lugar da primeira pessoa que escreve a esse desconhecido Teófilo, e, assim, entende-se tão capacitado quanto o próprio Lucas para fazer a narração desses fatos, pois, tanto o texto de Lucas quanto o seu são apenas versões de uma mesma história que está tão determinada por seu contexto hoje como estava na época em que Lucas a escreveu.

Outro ponto importante a ser destacado na primeira epígrafe, diz respeito a alguns deslocamentos de significado claramente perceptíveis em alguns termos, principalmente em “servidores da Palavra”. Nos evangelhos canônicos, a grafia com a inicial maiúscula refere-se à palavra de Deus, à palavra que tem o poder de instaurar ordem no caos, criar ou destruir o mundo, àquilo que se acredita ter sido revelado aos homens pelo próprio Deus ou por intermédio dele. Com a percepção, na leitura do romance, de todas as mudanças de significado operadas nele em relação à tradição, esse termo reveste-se também de uma conotação nova que, no entanto, deve continuar com a maiúscula, uma vez que ainda retém o mesmo poder de instaurar e fundar realidades e mundos diferentes: a palavra literária.

Note-se ainda, a título de ilustração, a repetição, num texto tão curto, da idéia de uma origem não determinada por nenhum elemento contextualizador, o que nos faz lembrar daquele “tempo fabuloso do princípio” de Eliade (1972) e que é realmente

retomada pelos cristãos, já que, apesar de acontecer em um tempo histórico determinado, a vida do Cristo santifica, sacraliza, para os crentes, esse tempo, conferindo-lhe o mesmo valor, o mesmo significado do tempo primordial, mítico.

Algumas expressões da epígrafe não são apenas incorporadas pelo narrador de Saramago, são levadas ainda mais a sério, realizadas de maneira mais completa do que o próprio evangelista canônico o fez. Por exemplo, a cuidadosa investigação “desde a origem” parece realmente muito mais detalhada no romance do que em qualquer dos evangelhos tradicionais, por apresentar a narração da vida de José e Maria e também de toda a infância e adolescência de Jesus. Obviamente, essa investigação empreendida por Saramago sobre a vida da sagrada família é baseada essencialmente na imaginação criativa, mas muito do que ele diz é também corroborado por fatos históricos. Temos, assim, mais uma vez, na obra do autor, uma intrigante mescla entre história e ficção, que só causa espanto e ofensa àqueles que acreditam na possibilidade de uma verdade única, seja a do mito, seja a da história.

Há que se atentar também para o caráter irônico da epígrafe, perceptível ao considerá-la em relação ao conjunto da obra, a fala de Lucas foi completamente deslocada de seu contexto original e, portanto, é revestida de uma gama de novos significados. Saramago não tem nenhuma pretensão à verdade histórica ou religiosa, entretanto o conteúdo da epígrafe demonstra claramente que Lucas a tinha quando fala sobre a “solidez da doutrina”. Ao ser retomada por Saramago, a idéia de uma verdade histórica ou religiosa, presente no texto original, é rebaixada, já que o escritor acredita que a única verdade absoluta é que ela é sempre relativa. No entanto, não é apenas a ironia, com o objetivo do rebaixamento da idéia de verdade proposta por Lucas e também pelos outros evangelistas, que se faz presente nessa epígrafe: a assunção da pessoa que fala pelo narrador saramaguiano também dá margem a uma leitura mais “ao

pé da letra”, no sentido do que afirma Frye (1973, p. 52) ao dizer que a ironia é sempre uma última etapa no caminho de retomada do mítico. Podemos dizer que Saramago ironiza a tradição bíblica ao utilizar o prólogo do evangelho de Lucas como epígrafe, mas nada nos permite dizer que ele não pretenda, ao criticar a visão religiosa, propor alguma coisa nova para ocupar seu lugar no imaginário humano. A ironia seria apenas uma forma de destruição de determinada ordem, de retorno ao caos, para que uma outra ordem seja instaurada. Dessa forma, a epígrafe pode ser entendida também literalmente, propondo uma verdade, um modelo a ser seguido pelos homens - só que, nesse caso, o evangelista saberia que tudo o que ele diz poderia ser dito de outra forma, quer dizer, numa versão diferente. Sua verdade não é absoluta, dogmática, trata-se da sempre inconstante verdade humana, desvendada em partes pelo mito e pela literatura.

A segunda epígrafe é uma fala atribuída, no evangelho de João, a Pilatos, governante romano da Palestina à época da execução de Jesus, e retomada, dentro do romance, pelo próprio Pilatos. Ocupando um lugar de tanto destaque como esse, a fala reveste-se também de significados amplos e polivalentes. Mais uma vez, temos uma citação feita em primeira pessoa, dando a impressão de que o enunciador se assume como o sujeito que fala. A citação significa, em português, “O que escrevi, escrevi.”, e pode ser entendida, inicialmente, como uma antecipação do escritor às críticas que poderiam aparecer, um desabafo contra os religiosos ofendidos com o que foi escrito.

Da mesma forma que Pilatos, no romance, aborrece-se quando um sacerdote de Jerusalém protesta contra a placa escrita por ele a pedido de Jesus, declarando-o rei dos Judeus, Saramago antecipa o aborrecimento que lhe causariam as críticas e os exageros que ele sabia que surgiriam em grande quantidade e já lhes dá uma resposta. Nesse sentido, a epígrafe teria uma função extratextual, seria já uma resposta de Saramago aos

defensores da igreja católica e da fé cristã que, obviamente, criticariam o livro em todos os seus aspectos.

Pode-se ainda entender a segunda citação como a afirmação de uma certa autoridade, perceptível também na fala de Pilatos que, ao ser questionado pelo sacerdote, recusa-se a rever sua atitude, a voltar atrás. Também Saramago, antevendo todas as reações que causaria o seu romance, recusa-se a repensar o que fez, pois já está feito. Os conquistadores romanos davam autoridade a Pilatos; a Saramago, ela é dada pelo estatuto de ficcionista, que o torna senhor do próprio mundo.

Não podemos deixar de notar uma referência ao universo mitológico judaico-cristão que se percebe em expressões da fala popular como “estava escrito” ou “o que está escrito não pode ser mudado”, referindo-se à idéia de um destino predeterminado pela palavra divina. Assim, a citação traria também a idéia de que as palavras escritas não podem mais ser mudadas, justamente por já estarem escritas; a palavra, na narrativa, assume a mesma imutabilidade da palavra no mundo mítico.

Pesquisas na área da antropologia demonstraram que a recitação dos mitos nos povos primitivos tinha que seguir a exata seqüência que se acreditava ser usada desde sempre (CAMPBELL, 1997, p.75); da mesma forma, a seqüência das palavras na literatura não pode ser modificada sem um sério prejuízo no significado. As duas epígrafes, como vimos, provocam polivalência e certa ambigüidade que se prolongam por todo o romance: ao mesmo tempo que ironizam e questionam a tradição católica, elas mantêm algo desse sentido, preservando a expressão mitológica.

3.3 O ciclo começa: a abertura do romance

A abertura do evangelho de Saramago é extremamente curiosa por vários motivos, muitos deles já discutidos por críticos, como o fato de a cena de abertura coincidir com a cena final, a crucificação. Do ponto de vista da mitocrítica, isso adquire uma importância essencial, pois confere à obra uma estrutura cíclica: as duas pontas do livro se encontram formando um círculo, o que nos leva mais uma vez à concepção de Eliade sobre o eterno retorno do tempo como característica importante das narrativas míticas e que permanecem como elementos estruturais das narrativas de Saramago.

Entretanto, essa questão do tempo cíclico é também reformulada no romance em pauta. Na versão tradicional, ele é marcado pela ressurreição de Jesus: a ascendência divina do herói permite-lhe dominar o tempo e vencer a morte, transmitindo, assim, a mesma mensagem da possibilidade de transcendência do tempo histórico que a maioria dos mitos ao redor do mundo evidenciam. No romance, não há ressurreição, mas a ciclicidade do tempo é marcada de outra forma, pelo simbolismo do filho que se torna a repetição do pai no tempo: Jesus repete, em grande parte, a história de José, inclusive e principalmente seu desfecho, a crucificação, que, em mais uma marca de circularidade, repete-se no início e no fim da narração.

A abertura do romance já apresenta muitos dos temas principais que são abordados ao longo da história, funcionando, assim, como uma introdução antecipadora das questões que são tratadas no livro. Um aspecto interessante da abertura é o jogo criado entre a versão saramaguiana e as diversas versões da cena principal da história: a crucificação de Jesus. Saramago propõe-se a escrever sua versão da história bíblica; para tanto, é claro, baseia-se em várias outras versões, incluindo as não aceitas pela tradição católica. Não bastando isso, ele apresenta, como abertura do romance, a descrição da

gravura *Paixão de Cristo* do pintor renascentista alemão Albrecht Dürer, representando justamente a cena da crucificação de uma maneira, num certo sentido, semelhante à de Saramago, porque a leitura do pintor traz o fato para seu próprio tempo, a Europa da Renascença.

A cena de fundo da gravura de Dürer não deixa dúvidas sobre o fato de ele ter ambientado a crucificação de Jesus em sua época. Nas palavras de Saramago:

Este sol e esta lua iluminam por igual a terra, mas a luz ambiente é circular, sem sombras, por isso pode ser tão nitidamente visto o que está no horizonte, ao fundo, torres e muralhas, uma ponte levadiça sobre um fosso onde brilha água, umas empenas góticas, e lá por trás, no topo duma última colina, as asas paradas de um moinho. (SARAMAGO, 2000, p. 17-18)

Todos os elementos mencionados nesse trecho fazem parte de um cenário totalmente estranho à região da Palestina do primeiro século de nossa era; são elementos comuns ao mundo renascentista. O provável objetivo de Dürer, ao lançar mão de tal recurso, foi tentar a aproximação entre o homem de seu tempo e aquele fato que tanta força tinha no imaginário e na cultura de então; procurando a atualização do mito para torná-lo, para a maioria iletrada, mais presente, mais real.

Podemos dizer que Saramago também realiza essa aproximação entre o tempo da história e sua contemporaneidade, uma vez que, como dissemos, a mútua contaminação entre o passado e o presente é uma das características essenciais da obra do autor. Ele também aproxima a história de Jesus ao homem do século XX, não da forma como fez Dürer, ambientando-a num outro espaço e tempo e procurando manter o mesmo significado essencial, mas tratando de questões contemporâneas por referir-se diretamente a fatos, lugares e pessoas do século XX e operando a completa transformação dos significados tradicionais.

A escolha dessa gravura, obviamente, não foi, pois, casual; o diálogo estabelecido entre os dois textos, o verbal e o pictórico, traz, mais uma vez, a idéia cara ao escritor de que as versões sempre vão se suceder no tempo e jamais poderá ser dito com propriedade ou com objetividade qual delas é mais ou menos verdadeira: uma sempre retoma aspectos da outra, formando esse imenso círculo que nunca termina enquanto houver o homem. Nas palavras do narrador, ao comentar o fato de José ter ido pedir orientação aos anciãos de Nazaré sobre a terra que brilhava, deixada com Maria pelo mendigo/anjo/Pastor:

Saíram pois os emissários, com José à frente, a indicar o caminho, e eram eles Abiatar, Dotaim e Zaquias, nomes que aqui se deixam registrados para estorvar qualquer suspeita de fraude histórica que possa, acaso, perdurar no espírito de todas aquelas pessoas que destes factos e suas versões tenham obtido conhecimento através doutras fontes, porventura mais acreditadas pela tradição, mas não por isso mais autênticas. Enunciados os nomes, provada a existência efectiva de personagens que os usaram, as dúvidas que restem perdem muito da sua força, embora não a legitimidade. (SARAMAGO, 2000, p. 39)

Não há qualquer menção a tais personagens nos evangelhos oficiais, revelando-se, assim, a ironia do trecho. Se o discurso desse narrador pode tentar se passar por verdadeiro, por “autêntico”, mesmo quando há tantos elementos marcadamente ficcionais, como as personagens dos anciãos, também o discurso dos evangelistas oficiais do cristianismo pode conter algo de ficcionalidade. Isso quer dizer que a narração objetiva dos fatos ocorridos com Jesus, atribuída pela tradição aos evangelhos de Marcos, Lucas, Mateus e João, é desacreditada pelo narrador de Saramago ao colocar a idéia de que só pode haver versões sobre os fatos, umas mais acreditadas do que outras, mas não se pode dizer qual é mais verdadeira, já que, na perspectiva simbólica

de Cassirer (2000), todas as versões são verdadeiras, só que carregam uma verdade subjetiva.

Um dos significados que se pode depreender da abertura do romance como um todo é o de que a modernidade vive ainda a mesma polémica dos mitos antigos: eles apresentavam versões diferentes, sempre mal recebidas por aqueles adeptos da anterior, de acordo com o lugar ou com a época ou ainda com outros determinantes contextuais. Saramago, apesar das transformações de sua leitura, contribui com mais um elo nessa corrente circular constantemente incompleta, pois outras versões ainda aparecerão.

Northrop Frye (1973, p. 14) acredita que a literatura seja uma forma de arte entre a música e a pintura, as palavras formam ritmos como na música e imagens como na pintura; é justamente por essa característica da literatura que Durand (2001, p. 68) a classifica como a arte com maior eficácia simbólica. Na abertura de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, há, sem dúvida, uma aproximação ainda maior entre literatura e pintura: as imagens desta são colocadas em movimento, ritmadas e analisadas pelo narrador, que faz questão de demonstrar que nem a pintura nem suas palavras podem ser entendidas como verdades absolutas, como podemos depreender da passagem inicial do romance:

O sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem donde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas, tal uma rosa-dos-ventos indecisa sobre a direcção dos lugares para onde quer apontar, e essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada. (SARAMAGO, 2000, p.13)

Ao dizer que nada disso é real, é só papel e tinta, fica bastante claro que o narrador não se refere somente à gravura, mas também ao próprio romance, talvez até a todos os outros livros e pinturas que já se fizeram sobre esse mesmo assunto ou qualquer outro. Nenhuma representação do real jamais será idêntica ao real, já que nós nunca o conhecemos a não ser através dessas representações que sempre guardam em si um aspecto subjetivo mais ou menos intenso, não referente ao estímulo real, mas ao efeito desse estímulo no consciente e, mais ainda, possivelmente, no inconsciente de quem percebe. A possibilidade de uma representação totalmente objetiva, como a queria Lucas no prólogo a seu evangelho e que Saramago ironiza, é criticada novamente pelo escritor português e estamos apenas na primeira página do livro.

Em relação ao mito tradicional, essa primeira afirmação do romance já inicia o caminho da subversão dos significados tradicionais, evidenciando a separação entre a forma e o conteúdo – que, nesse caso, é sagrado. O narrador afirma que temos diante de nós apenas figuras dispostas de uma determinada forma, dando a entender que o conteúdo, o sentido, quem dá somos nós mesmos. Veremos, porém, que o próprio narrador não sustenta essa separação no decorrer da narração; ao contrário, ele mantém e reforça o sentido simbólico da imagem, só que esse sentido é completamente transformado.

A descrição do quadro continua num sentido extremamente irônico, referindo-se a cada um dos personagens presentes na gravura, criticando uns e defendendo outros. Um trecho que merece destaque é o referente ao bom e ao mau ladrão que foram crucificados ao lado de Jesus. O trecho é importante por ser um dos primeiros momentos em que o narrador demonstra convicções particulares, que vão de encontro à tradição:

Magro, de cabelos lisos, de cabeça caída para a terra que o há-de comer, duas vezes condenado, à morte e ao inferno, este mísero despojo só pode ser o

Mau Ladrão, rectíssimo homem afinal, a quem sobrou consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza. (SARAMAGO, 2000, p. 17)

A crítica à filosofia católica do arrependimento como condição suficiente para o perdão dos pecados e posterior aceitação no paraíso fica bastante clara; na verdade, ela é retomada também, quando, no romance, Deus, procurando uma maneira de aumentar o seu poder sobre o mundo, escolhe o arrependimento por ser a única coisa que pode ser aplicada a qualquer pessoa do planeta, uma vez que todos pecaram um dia. Dessa forma, inicia-se o processo de desconstrução dos significados tradicionais dos evangelhos, com o questionamento dos dogmas da Igreja Católica. O fato de o mau ladrão não se ter arrependido e nem ter fingido acreditar na eficácia do arrependimento, torna-o digno de louvor e não de desprezo, pois ele se mostrou honesto e razoável, ao contrário do bom ladrão que fica como hipócrita, como aquele que faz qualquer coisa para salvar a alma.

A referência ao mau ladrão com letras maiúsculas e artigo definido é um apelo do narrador ao conhecimento de mundo do leitor, por estar contando uma história já divulgada universalmente: todos sabem quem são aqueles personagens na gravura e o que eles estão fazendo, e, mesmo assim, essa nova versão deve ser feita:

[...] assim, pelo menos, se acharia autorizado a pensar quem, não dispondo de informações precisas acerca das precedências, patentes e hierarquias em vigor neste mundo, estivesse obrigado a formular uma opinião. Porém, tendo em conta o grau de divulgação, operada por artes maiores e menores, destas iconografias, só um habitante doutro planeta, supondo que nele não se houvesse repetido alguma vez, ou mesmo estreado, este drama, só esse em verdade inimaginável ser ignoraria que a afligida mulher é a viúva de um carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas, embora só um

deles, por imperativos do destino ou de quem o governa, tenha vindo a prosperar, em vida mediocrementemente, mas maiormente depois da morte. (SARAMAGO, 2000, p. 15)

A admissão por parte do narrador de que a história a ser contada é amplamente conhecida “neste mundo”, e o espanto ao pensar na hipótese de alguém não conhecê-la procuram despertar a curiosidade do leitor para mais uma versão dos acontecimentos, se o próprio narrador sabe do alcance que esses fatos tiveram, qual seria o seu propósito ao recontá-los? A resposta para essa pergunta nunca será dada por completo, nem mesmo pelo autor, mas, como vimos, pode-se dizer que a preocupação com o mundo contemporâneo é um dos fatores que o levaram a empreender tão polêmica empresa. A verificação da influência do cristianismo na vida dos homens ao longo dos séculos e entre os contemporâneos é o que leva Saramago a refletir sobre o assunto e apresentar suas reflexões em forma de narrativa.

A referida contaminação entre os tempos aparece com bastante frequência na descrição da gravura de Dürer, o que reforça a idéia de que o evangelho de Saramago tenta aproximar o relato ao homem moderno. Ao falar das mulheres presentes na gravura, o narrador diz que já sabíamos terem todas elas o mesmo nome; na tentativa de determinar qual é qual, ele menciona até idéias preconceituosas do senso comum contemporâneo referentes às mulheres louras:

Com tais razões não pretendemos afirmar que Maria Madalena tivesse sido, de facto, loura, apenas nos estamos conformando com a corrente de opinião maioritária que insiste em ver nas louras, tanto as de natureza como as de tinta, os mais eficazes instrumentos de pecado e perdição. Tendo sido Maria Madalena, como é geralmente sabido, tão pecadora mulher, perdida como as que mais o foram, teria também de ser loura para não desmentir as convicções, em bem e em mal adquiridas de metade do gênero humano. (SARAMAGO, 2000, p. 16)

Percebe-se, no entanto, ao lermos o conjunto da obra, que a história narrada busca essencialmente desmentir essas convicções e esses preconceitos, não só os referentes às louras. Maria Madalena, no romance, não aparece como a pecadora arrependida em que o senso comum acredita; ao contrário, ela tem um imenso papel na formação da personagem principal. Vemos, então, que a função essencial desempenhada por essa abertura no romance é começar a desconstrução do significado mítico tradicional, ironizando, por um lado, e realmente apresentando o que vai ser dito, por outro.

3.4 Jesus, o homem

Como vimos, boa parte da crítica de *O evangelho segundo Jesus Cristo* caracteriza-se por entender a humanização da personagem principal como dessacralização e desmitificação. Se analisarmos com cuidado as passagens que evidenciam essa humanização, poderemos verificar que ela está ainda essencialmente vinculada à idéia de sagrado, mas é essa própria idéia que sofre uma transformação essencial. Parece-nos que Saramago transfere para a humanidade, para o mundo dos homens, a noção de sacralidade. Além da humanização do divino, há também a elevação do humano através dessa figura que exerce essencialmente o papel de mediador entre as duas esferas, da mesma forma que na tradição católica.

Essa mudança no estatuto do herói mítico faz-nos lembrar a diferenciação feita por vários autores, mas principalmente por M. Bakhtin (1997, p. 112), entre o herói épico e o do romance. Assim como alguns heróis épicos, o Jesus da tradição católica é o fundador de uma coletividade; ele, por suas palavras e por seus atos, estabelece os

valores dessa nova comunidade, que passa a ser responsável pela propagação e manutenção desses valores. O Jesus de Saramago, como o típico herói de romance, singulariza-se psicologicamente: apesar de estar inserido em um mundo onde todos os valores já estão determinados e têm o caráter de serem incontestáveis, o herói duvida do mundo e, acima de tudo, duvida de si mesmo durante a maior parte do romance. É essa mudança no herói que humaniza Jesus do ponto de vista contemporâneo: ele se individualiza e, como qualquer homem de nossa época ou de qualquer outra, carrega questionamentos, dúvidas sobre as convicções da coletividade. A possibilidade de expressão desses questionamentos só passou a ser possível na modernidade, com a valorização do indivíduo proporcionada pelo desenvolvimento da sociedade capitalista. Essa foi mais uma forma de tornar a história bíblica mais próxima da época do escritor, assim como Dürer fez com sua gravura ao inserir motivos tipicamente medievais na cena da crucificação.

A individualização de Jesus, no entanto, não implica uma desmitificação, pelo menos não no sentido em que estamos entendendo o mito. O crítico literário I. Watt (1997, p.16), em uma obra inteira dedicada aos mitos do individualismo moderno, define mito como “Uma história tradicional [...] que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade”. Essa definição contribui ainda mais com a visão apresentada por Frye e Durand de que a obra literária se relaciona de alguma forma com a esfera do mítico, já que fatalmente acaba lidando, direta ou indiretamente, com os valores da sociedade em que está inserida, valores determinados, em grande parte, ainda hoje, por mitos.

Sabemos que a obra de Saramago critica diretamente diversos aspectos da sociedade capitalista ocidental e, principalmente, seus valores; em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, ele decide ir à fonte de grande parte deles para, ao reelaborá-los, apresentar

seus questionamentos. É nesse sentido que entendemos esse romance, não só como crítica desmitificadora dos valores tradicionais do cristianismo e das sociedades que o adotam como religião oficial, mas também como tentativa de fundação de uma nova sociedade, com novos valores, mais direcionados ao homem e não a Deus ou a um deus. Manifesta-se, assim, a crença do autor no poder que a palavra literária tem de atuar na sociedade, modificando-a, transformando-a, fundando-a; essa crença pode, muito facilmente, como vimos com Frye, Durand e Meletinsky, ser uma derivação ou um deslocamento da que se tem na palavra mítica.

A desmitificação do filho de Deus e mitificação do homem Jesus tem início no romance já na abertura, na descrição da gravura de Dürer, em que, como vimos, o narrador dedica-se à crítica e à ironia da interpretação tradicional da cena da crucificação. Na passagem seguinte, há já referência a Jesus como filho de José e Maria e não de Deus, a comparação de seu destino com o de muitos outros homens que também foram crucificados no mesmo lugar e uma referência à incapacidade de Jesus de distinguir o Bem e o Mal.

Neste lugar, a que chamam Gólgota, muitos são os que tiveram o mesmo destino fatal e outros muitos o virão a ter, mas este homem, nu, cravado de pés e mãos numa cruz, filho de José e de Maria, Jesus de seu nome, é o único a quem o futuro concederá a honra da maiúscula inicial, os mais nunca passarão de crucificados menores. É ele, finalmente, este para quem olham apenas José de Arimateia e Maria Madalena, este que faz chorar o sol e a lua, este que ainda agora louvou o Bom Ladrão e desprezou o Mau, por não compreender que não há nenhuma diferença entre um e outro, ou, se diferença há, não é essa, pois o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro. (SARAMAGO, 2000, p. 18)

Com a leitura completa do romance, percebe-se que a abertura refere-se apenas à interpretação canônica da cena da crucificação; a cena final do livro, que retoma o

mesmo fato, o faz com algumas diferenças - por exemplo, não há menção a José de Arimatéia nem a nenhuma conversa travada entre Jesus e os homens que foram crucificados com ele. Essas diferenças destinam-se justamente a marcar uma mudança maior no significado da cena descrita na abertura e da cena final do livro; ambas dizem respeito ao mesmo fato, mas possuem significados completamente distintos. Ao falar do Bem e do Mal e da incapacidade de Jesus em diferenciá-los, o narrador já humaniza a personagem, pois, como qualquer um de nós, ela não percebe que são elementos complementares e não contraditórios, o que causa uma indefinição muito maior do que a mentalidade ocidental, acostumada com as diversas dualidades maniqueístas, gostaria de admitir. Essa idéia do Bem e do Mal como elementos não contraditórios é extremamente semelhante à explicação de Durand sobre a lógica do mito. O antropólogo (DURAND, 1998, p. 53), retomando algumas concepções de Lévi-Strauss, afirma que no mito reside uma “conivência dos contrários, uma cumplicidade onde um elemento existe pelo outro”, e é essa conivência que a narrativa de Saramago resgata, com a relação que se estabelece entre Deus e o Diabo, visto que a separação estanque dos dois elementos nada mais é que a influência do racionalismo clássico nos teólogos da Igreja Católica.

A humanização de Jesus começa, portanto, bem cedo no romance; o mesmo acontece com a elevação do humano: na passagem da concepção de Jesus por seus pais humanos, José e Maria, temos claramente o adjetivo “sagrado” associado a características essencialmente humanas, que, aliás, são referidas como desconhecidas até por Deus. A crença na imaculada concepção defendida pela Igreja Católica é simplesmente ignorada pelo romancista; na narrativa, a criança é concebida como qualquer outra, através do sexo:

Sem pronunciar palavra, José aproximou-se e afastou devagar o lençol que a cobria. Ela desviou os olhos, soergueu um pouco a parte inferior da túnica, mas só acabou de puxá-la para cima, à altura do ventre, quando ele já se vinha debruçando e procedia do mesmo modo com a própria túnica, e Maria, entretanto, abrira as pernas, ou as tinha aberto durante o sonho e desta maneira as deixara ficar, fosse por inusitada indolência matinal ou pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres. Deus, que está em toda parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria, sagrados ambos por serem a fonte e a taça da vida, em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado. (SARAMAGO, 2000, p. 27)

A concepção natural da criança é, sem dúvida, mais um elemento humanizador que, para os crentes, pode ser entendido como ofensivo, porque o mitema do herói que nasce de uma virgem terrestre e tem como pai uma divindade é bastante difundido entre os mitos de diversos países, como fica claro no livro de Otto Rank (apud CAMPBELL, 2000, p. 33) *O mito do nascimento do herói*. No entanto, é de extrema importância para a nossa leitura a ocorrência do adjetivo “sagrado” associado à semente de José e ao interior de Maria; mais importante ainda é a idéia de que Deus, sendo puro espírito, não pode perceber o que é o toque das carnes (o que implica um tipo de conhecimento só acessível aos homens). Assim, ambas as passagens operam aquela transformação de significado que não havia sido completamente tratada pela crítica do romance, a valorização do tipicamente humano.

Como os momentos do romance que tratam da humanização de Jesus já foram analisadas por diversos trabalhos, contentar-nos-emos com a análise das passagens em que ocorre a referida elevação do humano, relacionando-as às concepções de Durand e de Frye. Esses momentos ocorrem de várias formas, às vezes diretamente na figura de

uma personagem, outras vezes na situação na qual ela se encontra, outras, ainda, na relação estabelecida entre as personagens.

3.5 As iniciações de Jesus

Como vimos, o artigo de Vera Bastazin (1999) procura evidenciar que o Jesus do romance é ainda um herói típico dos mitos pelo fato de ele percorrer, ponto por ponto, aquilo que o mitólogo norte-americano J. Campbell (2000, p. 15) chama de “percurso do herói mítico”. Já vimos também que a visão desse autor opera um certo reducionismo por considerar o mito da perspectiva da psicologia analítica e interessar-se apenas pela figura do herói, defendendo a idéia de que a esse percurso correspondem fases do desenvolvimento da psique humana rumo à individuação; no entanto, algumas idéias de Campbell e sua aplicação ao romance por Bastazin (1999) merecem consideração, uma vez que proporcionam um grande avanço em direção ao que pretendemos comprovar.

Campbell (2000, p. 20) divide o percurso do herói em três fases principais, subdivididas em situações menores. Para ele, todo herói mítico passa pela fase da partida, ou seja, o afastamento do mundo conhecido; passa por um subsequente período de provas, inclusive da prova final, fase conhecida também como a de iniciação do herói; e, por fim, há o retorno ao convívio da sociedade para transmitir aos homens o conhecimento ou o benefício adquirido junto aos deuses. Bastazin (1999) não encontra nenhuma dificuldade em identificar essas passagens no romance: Jesus, ao sair de casa quando descobre o porquê de seus pesadelos, representa a partida do herói do mundo que ele conhece e o início do período de provações. O período passado na companhia de Pastor representa a parte mais importante de sua iniciação e seria uma preparação para o encontro com Deus, justamente a representação de que o herói atingiu um nível além do

simplesmente humano. O retorno seria o período das pregações e dos milagres, em que Jesus anuncia e demonstra aos homens o poder de Deus. A morte do herói, que no romance é definitiva, é entendida pela autora como símbolo do mito do eterno retorno: “A morte não é apenas e tão-somente o destino inexorável de todos os seres vivos, mas é, na narrativa, um fato que se repete encerrando ou marcando, paradoxalmente, o clímax e o reinício de um processo cíclico que se refaz indefinidamente.” (BASTAZIN, 1999, p. 56). Nessa concepção, presente nos mitos das mais diversas origens, o mundo, a natureza e o homem estão fadados ao mesmo ciclo, à eterna repetição dos eventos míticos. Pensamos, porém, que essa idéia não foi explorada em todo o seu potencial e trataremos dela no momento oportuno.

Também na fase da iniciação do herói parecem residir alguns outros possíveis sentidos além dos vistos por Bastazin (1999). A autora tem o mérito de reconhecer a complexidade do processo de iniciação de Jesus, no entanto, limitou o significado desse processo ao restringi-lo, principalmente, ao período de convívio de Jesus com Pastor e à prova final, que foi o encontro com Deus. A nosso ver, a iniciação do herói do romance começa sim com sua saída de casa, mas só se completa quando ele conhece todos os aspectos da vida como homem, inclusive e, talvez, principalmente, o sexual, nos braços de Maria de Magdala. O artigo de Bastazin (1999) deixa de lado, ainda, aquilo que, aqui, é o mais importante: o aspecto humano de Jesus frente às provas que enfrenta. O texto da pesquisadora constata a miticidade do Jesus do romance sem considerar o dualismo instaurado entre o humano e o divino, entre o sagrado e o profano, desconsiderando, assim, alguns significados que cremos essenciais na estruturação do livro de Saramago. Pelo artigo de Bastazin, parece que Jesus esteve sempre integrado à esfera do divino e tudo que acontece a ele tem como objetivo o fortalecimento dessa integração; a natureza

humana da personagem diria respeito apenas às suas dúvidas em relação ao destino que o aguarda, inexorável.

A iniciação de Jesus no romance, que acontece durante a fase da vida da personagem sobre a qual a bíblia revela nada ou quase nada, tem, realmente, a mesma função identificada por Bastazin e estudada por vários pesquisadores das religiões: marcar um novo estágio na vida do iniciado, introduzi-lo num mundo novo, principalmente através do conhecimento de si mesmo, que é o caso do Jesus de Saramago. A maior parte do livro trata desse processo de iniciação em que a personagem vai, gradativamente, adquirindo novos conhecimentos sobre si mesmo e sobre o mundo em geral, inclusive sobre o mundo das divindades. No entanto, a sabedoria adquirida no decorrer do processo, ao final da iniciação, leva justamente à verificação de que Jesus prefere a sua parcela de humanidade à natureza divina. É então que, juntamente com o herói, somos levados a pensar na divindade que pode haver em todo homem. É essencial para os nossos objetivos analisar esse processo de iniciação para entendermos melhor o que leva Jesus a tomar tal decisão, pois cada um dos elementos que, de uma ou outra maneira, se envolvem no processo, contribuem com seu quinhão para o desfecho do romance.

A iniciação de Jesus começa, definitivamente, quando ele sai de casa, junto com a mãe, para procurar o pai, que tinha ido à cidade de Séforis para buscar o vizinho Ananias e José acaba sendo crucificado, mesmo inocente. A visão do pai morto, a herança do sonho e o conhecimento do motivo do sonho, revelado pela mãe, foram as razões que fizeram Jesus sair de casa em busca de si mesmo. Todas essas questões serão retomadas quando nos ocuparmos do simbolismo do filho; por enquanto, fiquemos com a análise da relação entre Jesus e seus primeiros guias na iniciação ao conhecimento do mundo e de si mesmo: Deus e o Diabo.

Talvez o ponto do romance que causou mais polêmica nas camadas mais tradicionais da igreja seja a aproximação das figuras opostas de Deus e do Diabo. Várias são as passagens em que Deus e o Diabo são apresentados como figuras semelhantes e complementares, não opostas – o que abre a possibilidade de leitura dessas personagens como duplos um do outro. A questão do duplo constitui um arquétipo bastante conhecido da psicanálise e também da crítica literária, porque marca sua presença em praticamente todos os períodos da literatura mundial. Trata-se, essencialmente, de figuras idênticas ou muito parecidas fisicamente que, em geral, guardam dentro de si uma forte oposição de disposições, mas que são necessárias uma à outra. Lembremos, aqui, a definição de Bem e Mal como elementos complementares no início do romance e também da “convivência dos contrários” de que fala Durand (2001, p. 57) ao tratar da lógica dos mitos; Deus e o Diabo, como personificações desse Bem e desse Mal, não podiam ser diferentes:

Cá estou, repetiu, espero ter chegado ainda a tempo de assistir à conversa, Já íamos bastante avançados nela, mas não tínhamos entrado no essencial, disse Deus, e, dirigindo-se a Jesus, Este é o Diabo, de quem falávamos há pouco. Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gêmeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado, mas seria uma ilusão dos olhos ou um engano por ele induzido. (SARAMAGO, 2000, p. 368)

Esse trecho foi retirado do famoso episódio da barca, em que Deus, Jesus e o Diabo conversam sobre o futuro de Jesus. A semelhança física entre as duas personagens é um traço inconfundível do arquétipo do duplo, ao mesmo tempo opostos e fundamentais um ao outro. Saramago, além de adotar essa idéia da complementaridade entre as duas figuras, o que já seria considerado séria heresia pela igreja, recria o significado tradicional da oposição entre Deus e o Diabo, transformando completamente os atributos conferidos a uma e outra personagem. O Diabo não aparece como símbolo

de todo o mal, buscando a eterna condenação do homem, como prega a tradição cristã. Com efeito, o estudo de Carlos Roberto Nogueira (1986, p. 17-8) sobre a figura do Diabo no imaginário cristão confirma que Satã só passou a ter algum destaque na imaginação das pessoas a partir do Novo Testamento:

Ao contrário de Yahvé no Antigo Testamento, Deus agora possui formidáveis adversários na pessoa de Satã e sua corte de demônios. Os Evangelhos, os Atos dos Apóstolos, as Epístolas de Paulo e o livro do Apocalipse trazem abundantes alusões a essa luta formidável. Daqui por diante, Satã é o grande adversário, tendo por missão combater a religião que acaba de nascer e que será no futuro o Cristianismo; Satã é o inimigo implacável de Jesus e seus discípulos, tramando incessantemente a ruptura da fidelidade ao Senhor e pondo a perder os seus corpos e almas. Em suma, ele encarna todos os obstáculos, não à sobrevivência do povo escolhido, mas à possibilidade da vida eterna no Paraíso. Ultrapassando uma consciência nacional, o Demônio, como o pai da desobediência, coloca o problema de modo muito mais universal: a livre opção de todos e cada um dos homens entre o Bem e o Mal.

O Pastor de Saramago tem pouco ou nada do Diabo cristão; apesar de também questionar a fé de Jesus no deus de seu povo e apresentar, de certa forma, o problema da escolha entre o Bem e o Mal, tais questionamentos são revestidos de significados completamente diferentes dos tradicionais: elas não buscam a condenação eterna de Jesus. Pelo contrário, por tudo que diz e faz, a figura do Pastor acaba até despertando a simpatia do leitor por atuar como guia do herói no seu percurso para o conhecimento. Nesse sentido, poderíamos afirmar que há um certo resgate da interpretação romântica do Diabo como um rebelde, que não aceitou as regras impostas por Deus e, por isso, foi expulso do céu. Nas palavras de Nogueira:

O Romantismo transformará Satã no símbolo do espírito livre, da vida alegre, não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por

este mundo pregada pela Igreja. Satanás significa liberdade, progresso, ciência e vida. Tornar-se-á moda a identificação com o Demônio, assim como procurar refletir no semblante o olhar, o riso, a zombaria impressas nas feições tradicionais do Diabo. O Lúcifer de Lord Byron é sumamente grandioso, encerrado em seu próprio mistério, filho da própria experiência e rebeldia. Amigo do homem e inimigo de Deus, que estabeleceu a ordem como um tirano, condenando ao sofrimento, à humilhação e à morte todos aqueles que tinham por única culpa o desejo de conhecer, Lúcifer está ao lado do homem, uma vez que, como o homem, ele é condenado ao sofrimento. (NOGUEIRA, 1986, p. 80-1)

Essa interpretação do Diabo é muito mais condizente com a personagem de Saramago. Pastor está presente e ajuda Jesus em momentos cruciais da narrativa: ele anuncia a gravidez de Maria; ele é um dos homens que trouxeram presentes para o recém-nascido Jesus; ele cuida do herói e o acompanha durante quase toda a sua adolescência. No romance, é o Diabo quem ensina a Jesus o valor da vida e mostra que quem está contra ela o tempo todo é Deus. A figura do soberano celeste, no livro, é que acaba se tornando antipática ao leitor, por encarnar o papel desse tirano absoluto, mencionado por Nogueira, que é capaz de tudo, até do sacrifício do próprio filho, para ampliar o seu poder. Deus demonstra, em várias passagens do romance, desprezo pela vida como um todo e especificamente pela vida humana, desde que seus objetivos sejam atingidos; em outras palavras, Deus aparece como o verdadeiro príncipe maquiavélico para quem os fins sempre justificam os meios. No episódio em que, a pedido de Jesus, Deus começa um extenso relato das mortes que serão causadas pelo sacrifício de Jesus, sem a mínima demonstração de compaixão ou piedade, ocorre o seguinte diálogo que ilustra exemplarmente as características das duas figuras míticas:

Disse o Diabo, nesta altura, a Jesus, Observa como há, no que ele tem vindo a contar, duas maneiras de perder-se a vida, uma pelo martírio, outra pela

renúncia, não bastava terem de morrer quando lhes chegasse a hora, ainda é preciso que, de uma maneira ou outra, corram ao encontro dela, crucificados, estripados, degolados, queimados, lapidados, afogados, esquartejados, estrangulados, esfolados, alanceados, escorneados, enterrados, serrados, flechados, amputados, escardeados, ou então, dentro e fora de celas, capítulos e claustros, castigando-se por terem nascido com o corpo que Deus lhes deu e sem o qual não teriam onde pôr a alma, tais tormentos não inventou este Diabo que te fala. É tudo, perguntou Jesus a Deus, Não, ainda faltam as guerras, Também haverá guerras, E matanças, De matanças estou informado, podia mesmo ter morrido numa delas, vendo bem, foi pena, agora não teria à minha espera um crucifixo, Levei o outro teu pai aonde era preciso que estivesse para poder ouvir o que eu quis que os soldados dissessem, enfim, poupei-te a vida, Poupaste-me a vida para me fazeres morrer quando te aprouvesse e aproveitasse, é como se me matasses duas vezes, Os fins justificam os meios, meu filho. (SARAMAGO, 2000, p. 387-8)

O Diabo, ao contrário de Deus, mostra-se bastante preocupado com a vida nesse trecho e em outros; na seqüência desse diálogo, ele acaba declarando que “É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue” (p. 391). Quando, ainda simplesmente como Pastor, ele expulsa Jesus de seu rebanho, fica claro que o motivo foi o fato de o herói não ter defendido a vida de sua ovelha quando Deus a pediu em sacrifício, como ele tinha feito antes, ao recusar-se a matá-la por ocasião da páscoa. Há, nessa parte e ao longo do romance, no que concerne às figuras de Deus e do Diabo, uma reelaboração da imagem do bom pastor.

David Miller (1981, p. 89) estudou a importância da imagem do bom pastor tanto no Velho Testamento quanto no Novo e verificou que ela revela os atributos da liderança e do amor de Deus pelo povo escolhido. Deus seria o bom pastor que guia, defende e até morre por seu rebanho (levando-se em consideração a identificação que se faz entre Jesus e seu divino pai). No romance, o que temos é praticamente o inverso dessa imagem, como na última citação, em que vemos Deus levando seu povo à morte para a

satisfação de suas ambições de poder e o Diabo é quem se mostra sempre preocupado com seu rebanho, defendendo-o até dos sacrifícios exigidos por Deus. Há muitos outros trechos em que o Diabo mostra desaprovação à quantidade de mortes reclamadas por Deus, mas, a mais importante é, sem dúvida, quando há a possibilidade de superação da oposição entre Deus e o Diabo, de reconciliação entre as duas figuras, fato que acabaria com o sofrimento dos homens na terra. Além disso, em mais uma subversão magistral dos sentidos tradicionais do cristianismo, quem faz tal proposta é o Diabo e não Deus – este, demonstrando uma nada divina ambição pelo poder, recusa a oferta por acreditar que, se tal reconciliação ocorresse, ele acabaria perdendo influência no mundo por não ter nada que se oponha a ele; ou seja, sem o seu duplo, Deus também não existiria:

O nevoeiro voltou a avançar, alguma coisa estava para acontecer ainda, outra revelação, outra dor, outro remorso. Mas foi Pastor quem falou, Tenho uma proposta a fazer-te, disse, dirigindo-se a Deus, e Deus, surpreendido, Uma proposta, tu, e que proposta vem a ser essa, o tom era irônico, superior, capaz de reduzir ao silêncio qualquer que não fosse o Diabo, conhecido e familiar de longa data. Pastor fez um silêncio, como se procurasse as melhores palavras, e explicou, Ouvi com grande atenção tudo o que foi dito nesta barca, e embora já tivesse, por minha conta, entrevisto uns clarões e umas sombras no futuro, não cuidei que os clarões fossem de fogueiras e as sombras de tanta gente morta, E isso incomoda-te, Não devia incomodar-me, uma vez que sou o Diabo, e o Diabo sempre alguma coisa aproveita da morte, e mesmo mais do que tu, pois não precisa de demonstração que o inferno sempre será mais povoado do que o céu, Então de que te queixas, Não me queixo, proponho, Propõe lá, mas depressa, que não posso ficar aqui eternamente, Tu sabes, ninguém melhor do que tu o sabe, que o Diabo também tem coração, Sim, mas fazes mau uso dele, Quero hoje fazer bom uso do coração que tenho, aceito e quero que o teu poder se alargue a todos os extremos da terra, sem que tenha de morrer tanta gente, e pois que de tudo aquilo que te desobedece e nega, dizes tu que é fruto do Mal que eu sou e ando a governar no mundo, a minha proposta é que tornes a receber-me no teu céu, perdoado dos males passados pelos que no futuro não terei de cometer, que aceites e guardes a minha obediência, como nos tempos

felizes em que fui um de teus anjos predilectos, Lúcifer me chamavas, o que a luz levava, antes que uma ambição de ser igual a ti me devorasse a alma e me fizesse rebelar contra a tua autoridade, E por que haveria eu de receber-te e perdoar-te, não me dirás, Porque se o fizeres, se usares comigo, agora, daquele mesmo perdão que no futuro prometerás tão facilmente à esquerda e à direita, então acaba-se aqui hoje o Mal, teu filho não precisará morrer, o teu reino será, não apenas esta terra de hebreus, mas o mundo inteiro, conhecido e por conhecer, e mais do que o mundo, o universo, por toda parte o Bem governará, e eu cantarei, na última e humilde fila dos anjos que te permaneceram fiéis, mais fiel então do que todos, porque arrependido, eu cantarei os teus louvores, tudo terminará como se não tivesse sido, tudo começará a ser como se dessa maneira devesse ser sempre, Lá que tens talento para enredar almas e perdê-las, isso sabia eu, mas um discurso assim nunca te tinha ouvido, um talento oratório, uma lábia, não há dúvida, quase me convencias, Não me aceitas, não me perdoas, Não te aceito, não te perdôo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porquê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro, É a tua última palavra, A primeira e a última, a primeira porque foi a primeira vez que a disse, a última porque não a repetirei. (SARAMAGO, 2000, p. 391-3)

A extensa citação mostra como, utilizando a imagem de Deus e do Diabo como duplos, o autor recorre à própria lógica do mito da não-contradição dos contrários, isto é, apesar de Deus e o Diabo serem opostos em seus significados, isso não os faz contraditórios entre si; ao invés disso, os faz, como explicita o próprio Deus na passagem lida, mais e mais dependentes um do outro. A grande ousadia do autor, nesse ponto, foi a inversão dos significados tradicionalmente atribuídos a Deus e ao Diabo. É o Diabo quem quer pôr um fim ao sofrimento humano, evitar as centenas de milhares de mortes anunciadas por Deus, renunciando a seu papel de promotor da malignidade e resignando-se à vontade de Deus, mas este sabe que, sem seu duplo, ele também deixaria de existir.

Nesse caso a única coisa que resta a fazer é fortalecer-se, pois, como fica claro, quanto mais forte um dos duplos for, o outro o será igualmente. A vida humana, inclusive a de Jesus, aparece desprovida de qualquer significado na visão apresentada por Deus, para quem só o que interessa é o espírito. No entanto, essa mesma vida encontra seu defensor na figura do Diabo, que parece entender as alegrias e sofrimentos da carne, isto é, do corpo humano e se compadecer deles. Jesus, em meio a tal conflito, tem a parte final de sua iniciação ao conhecer efetivamente o que Pastor Ihe quis dizer quando se dirigiu ironicamente a seu rebanho: “Ouvide, ouvide, ovelhas que aí estais, ouvide o que nos vem ensinar este sábio rapaz, que não é lícito fornicar-vos, Deus não o permite.” (SARAMAGO, 2000, p. 238)

A outra parte da iniciação de Jesus dá-se pelo conhecimento que ele adquire na convivência com as mulheres, especialmente pelo conhecimento do amor com Maria de Magdala. A associação da figura da mulher com a esfera do sobrenatural constitui-se numa verdadeira constante de toda a obra de José Saramago, constante que resgata alguns dos arquétipos mais antigos da psique humana. Em vários romances do autor português aparece, em algum momento, a figura de uma mulher que, de forma mais acentuada ou mais branda, está em contato permanente com algo sobrenatural, ou que, pelo menos, não encontra qualquer tipo possível de explicação racional, como o caso de Blimunda em *O memorial do convento* ou o caso da mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira*. Aqui encontramos mais uma vez essa mesma ligação acontecendo na figura de Maria, mãe de Jesus, e em Maria de Magdala, principalmente. Tal ligação não ocorre na forma de algum poder mágico, mas na forma de associações metafóricas feitas pelo narrador que ativam arquétipos antiqüíssimos da mente humana e, além disso, pela apresentação de uma sabedoria sensitiva associada, ao longo dos séculos, com a feminilidade – sabedoria muitas vezes ignorada, até hoje, pelo racionalismo objetivo

identificado à masculinidade. Como um primeiro exemplo desse fato, poderíamos citar a aproximação que há entre a mãe da personagem principal e o elemento terra, principalmente durante o período da gravidez e do parto. A passagem do parto é a mais significativa:

Entrou a escrava, disse uma palavra animadora, Coragem, depois pôs-se de joelhos entre as pernas abertas de Maria, que assim têm de estar abertas as pernas das mulheres para o que entra e para o que sai, Zelomi já perdera o conto às crianças que vira nascer, e o padecimento desta pobre mulher é igual ao de todas as outras mulheres, como foi determinado pelo Senhor Deus quando Eva errou por desobediência, Aumentarei os sofrimentos da tua gravidez, os teus filhos nascerão entre dores, e hoje, passados já tantos séculos, com tanta dor acumulada, Deus ainda não se dá por satisfeito e a agonia continua. José já ali não está, nem sequer à entrada da cova. Fugiu para não ouvir os gritos, mas os gritos vão atrás dele, é como se a própria terra gritasse, [...] (SARAMAGO, 2000, p. 83)

A aproximação entre a mulher que dá a luz e a terra parece ter uma razão que vai muito além do fato de Maria estar dentro de uma caverna. Essa aproximação pode ser entendida como um deslocamento do arquétipo da *Tellus Mater* (mãe terra), estudado por Jung (1997, p. 91). Esse arquétipo surgiu da associação entre a fertilidade da terra para gerar os frutos necessários à vida e a da mulher para gerar filhos. O símbolo criado por Saramago da terra que brilha, presente do mendigo/pastor que veio anunciar a gravidez de Maria, também faz a mesma associação: Maria seria essa terra da qual nasceria um fruto que não pereceria, como a planta nascida dessa terra brilhante não chegou a perecer no romance. Nesse sentido, podemos dizer que houve com Maria o mesmo que com Jesus: humanização do divino e sacralização do humano. Por um lado, ela é associada à terra, deusa-mãe por excelência em incontáveis mitos antigos; por outro, ela é mostrada, em várias passagens, como uma mulher comum, que, contrariando mais uma vez os

evangelhos oficiais, engravidou da mesma forma que as outras, através do sexo, e não de maneira miraculosa, continuando ainda virgem. Além disso, há o fato de ela não ter sido eleita por Deus para dar a luz a Seu filho por causa de suas virtudes ou por qualquer outra razão, mas simplesmente por acaso, como vem revelar um anjo ao anunciar que Deus misturou sua semente com a de José no dia da concepção de Jesus:

Então Jesus é filho de mim e do Senhor, Mulher, que falta de educação, deves ter cuidado com as hierarquias, com as precedências, do Senhor e de mim é que deverias dizer, Do Senhor e de ti, Não, do Senhor e de ti, Não me baralhes a cabeça, responde-me ao que te perguntei, se Jesus é filho, Filho, o que se chama filho, é só do Senhor, tu, para o caso, não passaste de ser uma mãe portadora, Então, o Senhor não me escolheu, Qual quê, o Senhor ia só a passar, quem estivesse a olhar tê-lo-ia percebido pela cor do céu, mas reparou que tu e José eram gente robusta e saudável, e então, se ainda te lembras de como estas necessidades se manifestavam, apeteceu-lhe, o resultado foi, nove meses depois, Jesus [...] (SARAMAGO, 2000, p. 311-12)

Nesse sentido, podemos afirmar a referida sacralização do humano também com Maria: ao mesmo tempo em que ela é igualada a qualquer outra mulher, não só na passagem dessa anunciação como em vários outros pontos do romance, ela é, no momento crucial do nascimento do herói, associada ao elemento terra, personificado em várias culturas pela figura de uma deusa-mãe. Maria, portanto, também participa da natureza humana e divina a um só tempo, como, aliás, defende a igreja católica; no entanto, no romance, o que é sacralizado em Maria é o fato de ter-se tornado mãe de Jesus, o que, como deixa entender o próprio anjo, poderia ter acontecido com qualquer outra mulher. Outra passagem ilustra exemplarmente o que acabamos de afirmar: quando José e Maria estão a caminho de Belém para o recenseamento, o narrador declara que Maria é “rainha entre as mulheres”, não por estar grávida do filho de Deus, simplesmente

por estar com a gravidez em tal estado de avanço que era a única mulher a ir acomodada em um dos burros de carga.

Os rituais de iniciação dos jovens nas sociedades primitivas geralmente começam pelo afastamento da mãe, o jovem está abandonando o mundo conhecido da infância em que a mãe está sempre presente como figura protetora contra os malefícios externos. Normalmente, em companhia do pai, o rapaz sai de casa e se dirige ao desconhecido (ao lugar que habitam os espíritos: a floresta, a caverna, ou, como no caso de Jesus no romance, o deserto) para aprender os segredos de seu povo e, portanto, de si mesmo. No romance, isso ocorre com uma pequena diferença, a de que Jesus não saiu de casa na companhia do pai, mas, sim, na da própria mãe. De todo modo, a iniciação do protagonista começa da mesma forma: no deserto, Maria revela o motivo do pesadelo de José e é justamente o conhecimento da culpa de seu pai que leva Jesus a decidir partir.

A outra personagem feminina de maior importância do romance é Maria de Magdala, tradicionalmente conhecida apenas por ser uma pecadora arrependida e por ter sido a primeira a ver que Jesus havia ressuscitado. No romance, sua importância é bastante ampliada, pois é na sua companhia que Jesus completa o processo de iniciação; é ela que apresenta o herói ao último estágio de auto-conhecimento e de conhecimento do mundo, são as palavras dela que auxiliam e consolam inúmeras vezes o desamparado herói Jesus. O contato com ela e com sua sabedoria de mulher experiente e prostituta num mundo centrado na supremacia masculina, como fica por tantas vezes claro no romance, é fator importantíssimo no processo de iniciação de Jesus e a principal influência na personagem principal em sua escolha da natureza humana em detrimento da divindade – portanto, essa relação merece toda a nossa consideração.

Maria de Magdala é, tanto no romance quanto nos evangelhos canônicos, uma prostituta, condenada à banalidade pelos olhares comuns. Ao longo do romance, são

muitos os trechos que nos permitem estender essa visão a todas as mulheres da época e não apenas às prostitutas. Jesus, no romance, é o primeiro a compreendê-la, ou melhor, a se importar com ela de maneira humana e a ter essa compreensão de volta; os dois se apaixonam, e isso, somente isso, vale ao herói essa importantíssima etapa de sua iniciação, não por algum mistério divino ou demoníaco, mas pelos simples e também sublimes prazeres da carne, a semelhança que há aqui com a relação entre Baltasar e Blimunda em *Memorial do convento* é bastante óbvia. Algumas das passagens mais poéticas do romance tratam do amor humano entre Jesus e Maria de Magdala, merecendo destaque a narração da relação sexual, entrecortada que é por trechos do “Cântico dos cânticos” de Salomão. Ao final desse trecho, lê-se:

Durante todo o dia, ninguém veio bater à porta de Maria de Magdala. Durante todo o dia. Maria de Magdala serviu e ensinou o rapaz de Nazaré que, não a conhecendo nem de bem nem de mal, lhe viera pedir que o aliviasse das dores e curasse das chagas que, mas isso não o sabia ela, tinham nascido doutro encontro, no deserto, com Deus. Deus dissera a Jesus, A partir de hoje pertences-me pelo sangue, o Demónio, se o era, desprezara-o, Não aprendeste nada, vai-te, e Maria de Magdala, com os seios escorrendo suor, os cabelos soltos que parecem deitar fumo, a boca túmida, olhos como de água negra, Não te prenderás a mim pelo que te ensinei, mas fica comigo esta noite. E Jesus, sobre ela, respondeu, O que me ensinas, não é prisão, é liberdade. (SARAMAGO, 2000, p. 283-4)

Há, nesse fragmento, uma comparação implícita entre os três pontos essenciais da iniciação e também a expressão clara da preferência do herói por uma delas. O que Pastor e Deus haviam ensinado a Jesus implicava uma idéia de aprisionamento. Com Pastor, pela defesa de toda e qualquer vida; com Deus, pela aliança marcada pelo sacrifício da ovelha; mas, com Maria de Magdala, o que Jesus aprende é o que nenhum dos outros dois podia ensinar, o amor humano em todos os seus aspectos. É justamente

isso que encanta Jesus e o faz, mais tarde, escolher a natureza humana, pois é a única por meio da qual pode experimentar o que a mulher acabara de mostrar-lhe. Jesus torna-se homem, ou seja, transpõe o limiar da adolescência para a vida adulta, quando conhece esse amor, não pelos ensinamentos de Pastor ou pelo encontro com Deus: torna-se homem por conhecer mulher.

Por agir como guia do herói nessa etapa final de sua iniciação, a figura de Maria de Magdala pode ser colocada em pé de igualdade com a dos outros guias das etapas anteriores: Deus e o Diabo. Com efeito, Maria de Magdala acaba assumindo uma posição até mais importante que a dos outros guias. Como vimos, é na companhia dessa mulher que Jesus completa o ritual de passagem para a vida adulta. Segundo os estudiosos desses rituais, principalmente Eliade (1972) e Campbell (2000), o que se pretende nessas ocasiões é fazer com que morra a criança para que renasça o homem, através de provas ou do conhecimento dos mitos. A idéia de um renascimento de Jesus é expressa no romance, justamente, por uma fala da própria personagem, após esse contato com Maria Madalena:

Meus pais conceberam-me em Nazaré, e eu, verdadeiramente, nem em Belém nasci, nasci foi numa cova, no interior da terra, e agora até me chega a parecer que voltei a nascer, aqui, em Magdala, De uma prostituta, Para mim, não és prostituta, disse Jesus, com violência, É o que tenho sido. (SARAMAGO, 2000, p. 289)

Essa passagem é muito representativa, porque, além de trazer a idéia do renascimento do jovem como um homem adulto, típica dos rituais de passagem, há também uma identificação de Maria Madalena com a figura de uma nova mãe, que não duvida da palavra de Jesus como Maria, sua mãe biológica, duvidou. Realmente, Maria Madalena atua, ao longo dos capítulos, como protetora e, em certo sentido, mestra do

herói. Ensina-lhe muitas coisas, a mais importante delas, o amor que há entre homens e mulheres, mas também valiosas lições sobre a vida e a morte, como no caso de Lázaro, irmão dela, que, estando morto e a ponto de ser ressuscitado por Jesus, permanece no mesmo estado, a irmã impede o herói de realizar a façanha maior encontrada por todos os mitos de todos os tempos: a vitória sobre o tempo e a morte. Quando Jesus, resignado, nesse momento da narrativa, à vontade de Deus, realizando milagres para demonstrar os poderes desse Deus, está pronto para mostrar às pessoas que seu pai divino tem poderes também contra o maior motivo das angústias humanas, Maria de Magdala o impede de fazê-lo, declarando: “Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes” (SARAMAGO, 2000, p. 428).

A afirmação de Maria é um choque para Jesus no que traz de verdade e também de confusão para o herói. Mesmo que Lázaro ressuscite realmente, o que acontece nos evangelhos tradicionais, ele não viverá para sempre, ou seja, morrerá de novo; assim sendo, o poder contra a morte nunca é definitivo, nem mesmo para Deus. A revelação feita pela mulher é a de que qualquer pecado tem castigo suficiente na morte, a ressurreição seria apenas uma intensificação desse castigo. Jesus compreende isso e não traz Lázaro de volta à vida.

3.6 O pai e o filho

Outra questão de extrema importância está no simbolismo das figuras do pai e do filho, constituindo-se em um dos principais índices do que vimos querendo provar até agora: a associação da idéia de sacralidade com o que é essencialmente humano. Tradicionalmente, Jesus é entendido como filho de Deus, dado em sacrifício pela redenção dos pecados da humanidade; a figura do pai humano, o carpinteiro José, só é

mencionada no início dos evangelhos canônicos com muito menos destaque do que recebe a mulher, Maria. O romance de Saramago faz, como em relação a outros episódios, uma interpretação diferente desse ponto e amplia de tal maneira a importância de José na vida de Jesus que chega a criar uma antítese entre o pai divino e o humano. Mesmo antes do trecho no qual é revelada a Jesus sua ascendência divina, pela boca de uma pessoa possuída pelo Demônio, vai-se criando e fortalecendo essa oposição, culminando na escolha que o herói precisa fazer entre as duas esferas e ele, mais uma vez, escolhe ser humano.

Segundo Durand, o arquétipo do filho traduz a situação da síntese dos contrários, uma vez que ele é sempre mediador entre realidades diferentes, neste caso, entre o divino e o humano:

O Filho manifesta assim um caráter ambíguo, participa na bissexualidade e desempenhará sempre o papel de mediador. Que desça do céu à terra ou da terra aos infernos para mostrar o caminho da salvação, participa de duas naturezas: masculina e feminina, divina e humana. Tal aparece Cristo, como Osíris e Tamuz, tal também o 'Redentor da Natureza' dos pré-românticos e do romantismo. Entre o homem espírito e a decadência do homem natureza situa-se o mediador [...] (DURAND, 2001, p. 300)

Na imagem do Filho essas intenções de vencer a temporalidade são sobredeterminadas pelos desejos parentais de perpetuação da linhagem. Numa perspectiva progressista, todo elemento segundo é filho do precedente. O Filho é a repetição dos pais no tempo, muito mais que simples redobramento estático. (DURAND, 2001, p.304-5)

Na tradição católica e no romance, Jesus aparece com essa mesma função principal de mediador, de sucessor do pai; a diferença reside justamente na identificação do pai. Campbell (2000, p. 68) diz que um dos principais motivos para que o herói mítico abandone o mundo conhecido para se submeter às provas da iniciação é a busca do pai;

no entanto, nos mitos tradicionais, inclusive no cristão, o pai é sempre não apenas um ente divino, mas o próprio deus criador do mundo.

Já vimos que, no romance, a iniciação de Jesus começa no momento em que ele sai de casa para procurar o pai humano, que havia ido à cidade de Séforis para resgatar um vizinho e que acaba sendo crucificado como rebelde pelos soldados romanos. A aventura de Jesus continua, após o encontro e o sepultamento do cadáver do pai, por conta de suas indagações a respeito do sonho que, de maneira sobrenatural, acabou herdando de José; nesse sentido, podemos afirmar que ele continua a busca do pai, do conhecimento de quem era seu pai. Esse é um dos primeiros momentos em que a figura de José, como pai de Jesus, se sobrepõe à de Deus, adquirindo um significado mais importante para o herói e, conseqüentemente, para o leitor, do que o significado do pai divino.

Além da diminuição da importância da figura de Deus, a que se atrelou, como vimos, boa parte da crítica do romance, há também um aumento da importância da figura do homem, a de José, que, tanto quanto os outros deuses de outros mitos, também pode ser motivo da iniciação de algum herói mítico – daí a importância da narração da vida do carpinteiro, que ocupa uma parcela significativa do romance, e que foi, em geral, ignorada pela fortuna crítica do livro.

José é sempre caracterizado como homem simples e comum, com exceção da passagem já analisada da concepção de Jesus, em que o adjetivo “sagrado” é associado à sua semente; no entanto, sua influência foi decisiva em tudo o que aconteceu com o filho. Seu ensinamento principal a Jesus, repetido em vários pontos do romance, inclusive no momento derradeiro da crucificação, diz respeito a essa condição essencial da humanidade que é o não-saber; quando questionado sobre o motivo do pesadelo, José responde ao filho: “Nem tu podes fazer-me todas as perguntas, nem eu posso dar-te todas

as respostas” (SARAMAGO, 2000, p.143). Todo homem está condenado à incerteza sobre as fundamentais questões para as quais a religião oferece respostas, mas, como José ensina a Jesus, ainda restam inúmeras perguntas que não sabemos fazer; a compreensão desse ensinamento e sua aceitação são outro fator importante da humanização de Jesus.

No livro, podemos afirmar, com Durand (2001, p. 233), que Jesus é a repetição do pai no tempo, desde a herança da culpa e do sonho até a morte na cruz. Inversamente à interpretação religiosa que faz de Jesus repetição, ou encarnação, do pai divino, o romance o apresenta como repetição do pai humano, mas isso não diminui em nada o significado do herói ou de sua missão, pelo contrário. Passa-se a idéia de que Jesus só pôde morrer da maneira que morreu justamente por ter herdado a culpa do pai pela morte dos inocentes condenados por Herodes. No que diz respeito à culpa, há uma intensa identificação entre personagens: Jesus identifica-se com José por ser herdeiro de sua culpa e, por sua vez, José identifica-se com Deus pela autoria da falta, pois, se aquele podia ter impedido o massacre por saber, antes de todos, o que aconteceria, este poderia tê-lo impedido a qualquer instante se pensarmos no princípio da onipotência divina. José e Deus identificam-se por compartilharem a mesma culpa, só que se apresenta a idéia de que faltas como essa são compreensíveis no homem, ser imperfeito por natureza, mas não em Deus, criador de tudo, de todos e supostamente perfeito:

Vista a questão deste ângulo, digamos, teogenético, pode-se concluir, sem abusar da lógica que a tudo deve presidir neste mundo e nos outros, que o mesmo Deus era quem com tanta assiduidade incitava e estimulava José a frequentar Maria, por essa maneira o tornando em seu instrumento para apagar, por compensação numérica, os remorsos que andava sentindo desde que permitira, ou quisera, sem se dar ao trabalho de pensar nas consequências, a morte dos inocentes meninos de Belém. Mas o mais curioso, e que mostra quanto os desígnios do Senhor, além de obviamente inescrutáveis, são também

desconcertantes, é que José, ainda que de um modo difuso, que mal lhe passava ao nível da consciência, supunha agir por conta própria e, acredite quem puder, com a mesma tenção de Deus, isto é, restituir ao mundo, por um afincado esforço de procriação, se não, em sentido literal, as crianças mortas, tal qual tinham sido, ao menos a contagem certa, de maneira a não se encontrar diferença no próximo recenseamento. O remorso de Deus e o remorso de José eram um só remorso, e se naqueles antigos tempos já se dizia, Deus não dorme, hoje estamos em boas condições de saber porquê, Não dorme porque cometeu uma falta que nem a homem é perdoável. (SARAMAGO, 2000, p. 131)

A culpa de Deus não é perdoável, pois sendo ele o que diz a bíblia, onipotente, onisciente e onipresente, poderia evitar a morte das inocentes crianças de Belém, contudo, não o fez e, mais tarde, revela-se que não o fez de propósito, o massacre fazia parte de seus planos para conseguir ampliar seu poder sobre o mundo através da figura de Jesus. A culpa de José, nesse sentido, é menos grave, uma vez que ele jamais planejou o massacre; poderia tê-lo evitado, mas não o fez por só conseguir pensar no bem-estar do filho. Ainda assim, carrega o mesmo remorso que Deus, entretanto, no decorrer do romance, é a compreensão da natureza dessas duas culpas, a de José e a de Deus, que tem fundamental importância na opção de Jesus pela humanidade.

Ao longo do livro, há alguns trechos, expressões ou frases que enfatizam a ascendência humana de Jesus em detrimento da divina. Por exemplo, a expressão “filho do Homem”, tradicionalmente entendida como referência à filiação divina do herói, passa a dizer respeito à natureza humana de Jesus, por isso a maiúscula. Algumas vezes, então com minúscula, refere-se simplesmente a José; o que não há é essa expressão referindo-se ao sentido tradicional. Outras passagens também são reinterpretadas como dizendo respeito ao pai humano do herói, como quando Jesus fica sabendo da culpa de José em relação aos meninos de Belém, motivo do pesadelo que herdara:

Quando Maria desapareceu na fundura cinzenta de um vale, Jesus, de joelhos, gritou, e todo o seu corpo lhe ardia como se estivesse a suar sangue, Pai, meu pai, por que me abandonaste, que isto era o que o pobre rapaz sentia, abandono, desespero, a solidão infinda de um outro deserto, nem pai, nem mãe, nem irmãos, um caminho de mortos principiado. (SARAMAGO, 2000, p. 188-9)

A fala em questão, que aparece nos evangelhos canônicos direcionada a Deus quando Jesus está para morrer na cruz, surge deslocada no romance, direcionada a José por causa do conhecimento do filho a respeito do pecado do pai, fato que, inicialmente, leva Jesus a condená-lo. O filho dá-se conta da falha do pai, símbolo maior da ordem estabelecida contra o caos, e percebe, portanto, que essa ordem em que sempre viveu pode também ser falha como o pai.

Jesus abandona Nazaré justamente em busca de uma nova ordem, mas, ao contrário de encontrá-la em Deus, ele a encontra nos homens, no amor humano por Maria Madalena e, mais tarde, através da compreensão, na figura de José. O conhecimento do amor e a iniciação feita por Maria Madalena libertam Jesus do pesadelo herdado do pai e, de certa forma, o fazem entendê-lo e perdoá-lo:

Antes de adormecer, Jesus pensou em Maria de Magdala e em todas as coisas que tinham feitos juntos, e, se é certo que tais pensamentos o alteraram ao ponto de por duas vezes se ter levantado da palha para dar uma volta no pátio a fim de refrescar o sangue, também é certo que, entrado finalmente no sono, o dormir acabou por lhe chegar liso e manso, de criança inocente, como um corpo que fosse rio abaixo, abandonado à corrente vagarosa, vendo passar por cima da cabeça os ramos e as nuvens, e um pássaro sem voz que aparecia e desaparecia. O sonho de Jesus começou quando ele imaginou ter sentido um leve choque, como se o seu corpo, vogando, tivesse roçado outro corpo, pensou que era Maria de Magdala e sorriu, sorrindo voltou a cabeça para ela, mas quem ali ia, levado na mesma água, debaixo do mesmo céu e dos mesmos ramos, sob o esvoaçar da ave silenciosa, era seu pai. O antigo grito de pavor começou a formar-se-lhe na garganta, mas suspendeu-se logo, o sonho não era

o do costume, ele não estava, criança, numa praça de Belém com outras crianças à espera da morte, não se ouviam passos e relinchos de cavalos nem tilintar e ranger de armas, apenas o sedoso deslizar da água, os dois corpos como se fossem uma jangada, o pai, o filho, levados no mesmo rio. Nesse instante, o medo desapareceu da alma de Jesus e, em seu lugar, explodiu, irreprímível, como um rapto patético, um sentimento de exultação, Meu pai, disse ele, sonhando, Meu pai, repetiu, já acordado, mas agora estava a chorar porque percebeu que se encontrava sozinho. Quis regressar ao sonho, repeti-lo desde o primeiro momento, para tornar a sentir, já a esperando, a surpresa daquele choque, ver outra vez o pai e deixar-se ir com ele na corrente, até ao fim das águas e dos tempos. Não o consegui nesta noite, mas o antigo sonho não voltará mais, daqui em diante, em vez do medo vir-lhe-á a exultação, em vez da solidão terá a companhia, em vez da morte adiada a vida prometida (SARAMAGO, 2000, p. 297-8)

Como visto na citação necessariamente alongada, Jesus compreende a humanidade através do amor de uma mulher e, assim, entende a imperfeição constitutiva de todos os seres humanos, fato de que Deus se aproveita para conseguir seus objetivos. Tal entendimento leva o herói à idéia de que está em direção ao mesmo destino do pai humano. Segundo Bachelard (1990, p. 25), a água, em sua imensa pluralidade simbólica, pode também significar o curso do destino; Jesus e José são levados pela mesma correnteza e a compreensão disso o leva a entrar em sintonia com o pai, a superar o medo provocado pela ausência de ordem. De acordo com Campbell (2000, p. 22), nos mitos tradicionais, o pai é geralmente o deus criador do mundo e o herói mítico, após vencer as provas da iniciação, tem acesso à revelação da verdadeira natureza do pai; nesses mitos, “entrar em sintonia com o pai” é obter o conhecimento supremo, o conhecimento de deus. No romance, trata-se do conhecimento do pai humano, mas os efeitos dessa revelação são os mesmos que aparecem nos mitos tradicionais: a superação dos medos e angústias que cercam a vida humana.

Mesmo depois de ser-lhe revelada a paternidade divina, Jesus continua a ser repetição de José. A compreensão dos verdadeiros intentos de Deus fazem-no optar pela humanidade, por tentar viver e morrer como homem para, assim, evitar o massacre de centenas de milhares de outros inocentes nascidos e ainda por nascer. A renúncia do herói ao poder e à glória prometidos pela divindade e a escolha que ele faz de ser homem conferem um aspecto sagrado à humanidade. A compaixão, a piedade e a misericórdia, traços atribuídos no Novo Testamento, com maior ênfase, ao deus judaico-cristão que, no Velho Testamento, caracterizava-se pela autoridade e pela ira, são qualidades que deixam de ser de Deus e passam a ser do homem. Apesar do desfecho da narrativa, não podemos deixar de perceber uma certa esperança na humanidade cercada as palavras e os gestos de Jesus, como neste diálogo essencial entre ele e Deus:

E a minha morte, será como, A um mártir convém-lhe uma morte dolorosa, e se possível infame, para que a atitude dos crentes se torne mais facilmente sensível, apaixonada, emotiva, Não estejas com rodeios, diz-me que morte será a minha, Dolorosa, infame, na cruz, Como meu pai, Teu pai sou eu, não te esqueças, Se ainda posso escolher um pai, escolho-o a ele, mesmo tendo sido ele, como foi, infame uma hora da sua vida, Foste escolhido, não podes escolher, Rompo o contrato, desligo-me de ti, quero viver como um homem qualquer, Palavras inúteis, meu filho, ainda não percebeste que estás em meu poder. (SARAMAGO, 2000, p. 371)

Entre a natureza humana, mesmo que apagada e humilde de um “homem qualquer”, e a divina, coberta de glórias, fama e poder, mas ao custo dos sacrifícios relatados, Jesus escolhe ser homem, não quer ser culpado da morte dos inocentes como José o foi, porém, como José, Jesus nada pode contra a vontade de Deus. Ainda assim, como veremos em outra citação, ele não vê outra solução que não seja pelo menos tentar contrariar essa vontade. Deus mostra-se irredutível e impiedoso em sua vontade, como em inúmeras passagens do Velho Testamento, quer sua vontade cumprida custe o que

custar, até mesmo em relação à vida do próprio filho. Este, por sua vez, quer somente ser um homem comum, não apenas para salvar sua vida, porém, principalmente, para evitar a carnificina que sucederá a sua morte, que, como não poderia deixar de ser, repete a de José até no detalhe da idade: crucificado aos trinta e três anos.

A análise da mudança no estatuto do herói fornece ainda outros importantes dados para nosso objetivo. Para Durand (2001, p. 42), baseando-se essencialmente em Eliade e em Jung, todas as grandes criações da imaginação - aquelas que captam medos, angústias, ansiedades de determinado grupo e, por isso mesmo, passam a ser reconhecidas pela coletividade como importantes, seja no sentido religioso ou no artístico - têm como função primordial dominar a principal fonte de angústia humana: a passagem do tempo e a morte. Todas as grandes religiões do mundo prometem uma outra vida depois desta, uma vida eterna para a qual a morte neste mundo é apenas uma passagem, uma transformação.

O cristianismo baseia suas doutrinas num certo tipo de mitos que possuem uma vastíssima tradição: os mitos messiânicos. O messias seria um ser essencialmente divino, mas que participa da humanidade de alguma forma, na maioria das vezes por ser filho de mãe humana, como é o caso de Jesus, ou por viver entre os humanos.

Na concepção de Durand, que separa os produtos da imaginação em dois regimes, o diurno e o noturno, a figura do messias é sempre a de um herói noturno, lunar, pois, no regime noturno, o tempo é dominado essencialmente através do sacrifício ritual que tem por objetivo a manutenção da circularidade; encontra-se, portanto, também nesse romance de Saramago, o simbolismo do bode expiatório, uma vítima passiva que se entrega para o bem da coletividade. A tradição católica interpreta Jesus Cristo exatamente dessa maneira, como o cordeiro de Deus que foi sacrificado por nossa causa

para nos redimir dos pecados. Nas palavras de Frye (1973, p. 47-8), ao explicar a função do bode expiatório através da palavra grega *pharmakós*:

O *pharmakós* não é inocente nem culpado. É inocente neste sentido: o que lhe acontece é muito maior do que algo que ele tenha feito poderia provocar; como o montanhês cujo grito faz cair uma avalanche. É culpado no sentido de que é membro de uma sociedade culpada, ou vive num mundo onde tais injustiças são parte inevitável da existência. Os dois fatos não ocorrem juntos; permanecem ironicamente separados. [...]

Assim o incongruente e o inevitável, que se combinam na tragédia, separam-se nos pólos opostos da ironia. Num pólo está a inevitável ironia da vida humana. [...] O arquétipo do inevitavelmente irônico é Adão, natureza humana sob sentença de morte. No outro pólo está a incongruente ironia da vida humana, na qual todas as tentativas para transferir a culpa a uma vítima dão a essa vítima algo da dignidade da inocência. O arquétipo do incongruente irônico é Cristo, a vítima inocente de todo, excluída da sociedade humana. A meio caminho entre os dois fica a figura básica da tragédia, que é humana, e contudo de uma dimensão heróica, que amiúde encerra em si a sugestão da divindade. Seu arquétipo é Prometeu, o titã imortal rejeitado pelos deuses por favorecer os homens.

No romance de Saramago, o herói mantém-se em boa parte da narrativa como *pharmakós* do incongruente irônico, como o Jesus da tradição, passivo, aceitando o que os outros diziam, o pai, a mãe, Pastor e, sobretudo, Deus. No entanto, essa passividade não permanece a mesma do início ao fim como nos evangelhos tradicionais: o Jesus do final do romance assume características essencialmente do herói diurno ou solar, que tenta dominar o tempo pela luta, pela revolta contra o que está estabelecido pela coletividade como verdadeiro ou sagrado. Desse modo, o Jesus do romance passa a ser mais como o Prometeu mencionado por Frye, por incorporar também aspectos do inevitavelmente irônico que reside na natureza humana. Jesus decide afrontar o pai, ir

contra a ordem estabelecida por ele – decide, portanto, ser ele mesmo um agente do caos para que algo novo possa surgir.

Um dos principais arquétipos desse tipo de herói está na mitologia grega com a imagem de Zeus vencendo o pai Cronos, que encarna todos os aspectos do tempo tenebroso por devorar todos os filhos e é vencido em luta por um deles, que assim domina o tempo, acaba com uma ordem anterior através desse caos que é a luta e instaura uma nova ordem. No momento em que Jesus tenta, no romance, fugir aos desígnios de Deus para evitar as milhares de mortes anunciadas, não podemos deixar de notar certa semelhança com o mito grego: Jesus contraria a palavra divina por não concordar com ela, com a ordem fundada por ela; em outras palavras, ele escolhe um destino humano ao invés do divino prometido por Deus e, além disso, reveste essa escolha de uma aura sagrada, pois é como homem que ele tenta lutar contra a divindade, contra a morte de inúmeros outros seres humanos:

Morrerão muitos no futuro por vontade de Deus e causa sua, Se é vontade de Deus, é causa santa, Morrerão porque não nasceram antes nem depois, Serão recebidos na vida eterna, disse Mateus, Sim, mas não deveria ser tão dolorosa a condição para lá entrar, Se o filho de Deus disse o que disse, a si próprio se negou, protestou Pedro, Enganas-te, só ao filho de Deus é permitido falar assim, o que na tua boca seria blasfêmia, na minha é a outra palavra de Deus, respondeu Jesus, Falas como se tivéssemos de escolher entre ti e Deus, disse Pedro, Sempre a vossa escolha terá de ser entre Deus e Deus, eu estou como vós e os homens, no meio, Que mandas então que façamos, Que ajudeis a minha morte a poupar as vidas dos que hão-de vir, Não podes ir contra a vontade de Deus, Não, mas o meu dever é tentar. (SARAMAGO, 2000, p. 435-6)

Nesse trecho, em que Jesus comunica aos apóstolos sua decisão de ir contra o que Deus lhe havia dito, fica clara sua aproximação do herói solar: a revolta e a luta contra

uma específica disposição dos elementos do mundo com a qual ele não concorda. Segundo Durand (2001, p. 159),

O herói solar é sempre um guerreiro violento e opõe-se, por isso, ao herói lunar, que, como veremos, é um resignado. Para o herói solar são sobretudo os efeitos que contam, mais que a submissão à ordem de um destino. A revolta de Prometeu é arquétipo mítico da liberdade do espírito. De boa vontade o herói solar desobedece, rompe os juramentos, não pode limitar a sua audácia, tal como Hércules ou o Sansão semita. Poder-se-ia dizer que a transcendência exige este descontentamento primitivo, este movimento de mau humor que a audácia do gesto ou a temeridade da empresa traduzem.

Com exceção desse aspecto da violência, o Jesus saramaguiano incorpora todas as características do herói solar e torna-se, como Prometeu, arquétipo da liberdade do espírito humano ao invés de resignado messias a ser sacrificado para que se cumpra a vontade de Deus. Uma das grandes ousadias de Saramago nesse livro, aliás, é a caracterização de Deus muito semelhante à de Cronos, que sacrifica os próprios filhos pela manutenção de seu poder. Do ponto de vista dos filhos, que, no romance, podem ser entendidos como toda a humanidade, a ordem instituída pelo pai passa a ser o caos, pois exige a morte de todos eles. Resta a Jesus, pelo menos, tentar salvar os homens de Deus, tentar evitar que o plano dele se concretize para que não haja ainda mais mortes. Para isso, Jesus está disposto a dar a própria vida, o que somente reforça o sentido mítico da narração. Jesus dá-se em sacrifício como homem pela humanidade; aliás, outro aspecto fundamental é a decisão de fazer isso não como filho de Deus, pois é só assim que se pode ir contra ele – a salvação da humanidade depende apenas do próprio homem. Nesse sentido, há também uma inversão de significado no ato do sacrifício, tradicionalmente entendido como forma de satisfazer a divindade ou barganhar com ela. No romance, o sacrifício de Jesus passa a ser o instrumento que ele, como herói, utiliza para se rebelar

contra a divindade. No entanto, esse ato ainda possui muito de sentido mítico na medida em que Jesus tenta evitar a morte de seus semelhantes – em outras palavras, tenta evitar o caos que passa a ser associado a essa vontade tirânica de Deus.

O intento de Jesus é, porém, frustrado no final do livro; sua tentativa de morrer como simples homem revoltado contra a ocupação romana em seu país é impedida pela aparição de Deus para todos que ali se encontravam e por suas palavras que, no contexto, passam a ser de falsidade e fingimento: “Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência” (SARAMAGO, 2000, p. 444). Essa fala adquire tal significado no romance por já ter ficado claro para o leitor que Deus faria qualquer coisa para fazer cumprir sua vontade: adquirir mais poder sobre a terra. Contudo, apesar da frustração de seu objetivo, Jesus, ainda mais uma vez, coloca a humanidade em um nível superior ao de Deus:

Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez. Depois foi morrendo no meio de um sonho, estava em Nazaré e ouvia o pai dizer-lhe, encolhendo os ombros e sorrindo também, Nem eu posso fazer-te todas as perguntas, nem tu podes dar-me todas as respostas. (SARAMAGO, 2000, p. 444)

Na fala final de Jesus, em mais uma inversão do que se diz nos evangelhos canônicos, cabe ao homem perdoar a Deus e não vice-versa, já que todas as mortes, todo o sofrimento, todo o rio de sangue que ainda hoje corre dessa cruz, são a vontade de Deus por mais e mais poder sobre o mundo. O aspecto tenebroso do pai atinge o ápice com o sacrifício do próprio filho com o único objetivo de satisfação da ambição e é

quando o paralelo estabelecido com a imagem de Cronos devorando seus filhos encontra o momento de maior pertinência.

No entanto, no instante derradeiro, o herói lembra-se mais uma vez do pai humano e da lição mais importante que ele lhe ensinou, agora também numa forma invertida: antes, era Jesus quem não poderia fazer todas as perguntas e José quem não poderia dar todas as respostas. A inversão marca novamente a humanidade do herói: como qualquer outro, ele não sabe muitas respostas para as quais, talvez, ainda nem existam perguntas. Jesus de Saramago não ressuscita, a morte se apresenta para ele como para todos os outros homens, definitiva – talvez como um certo índice de que o herói conseguiu o que queria, pois, como vimos, tradicionalmente, o messias divino é aquele que obtém a vitória sobre a morte; o Jesus dos Evangelhos canônicos obtém-na para Lázaro e para si mesmo, mas, como observa Maria Madalena no livro, não é uma vitória definitiva. Ao Jesus do romance não acontece o mesmo nem em um caso nem em outro: ele morre, afinal, como um homem qualquer. Porém, um dos significados simbólicos mais importantes da ressurreição – o eterno retorno, a ciclicidade do tempo – aparece também no romance, de outras maneiras. Apesar de não haver a vitória sobre a morte com a volta à vida, há a repetição, na estrutura do romance, da cena da crucificação e, como assinalamos, a repetição dos destinos de José e de Jesus, também símbolos dessa eterna repetição do tempo que, para Durand, faz parte do regime noturno do imaginário, integrando-se na constelação de imagens em que a figura do messias como bode expiatório tem papel principal.

CAPÍTULO IV

As luzes da razão sob suspeita

4.1 O excesso de luzes

O romance *Ensaio sobre a cegueira* de 1995 situa-se, no conjunto da obra de Saramago, na fase identificada por Vieira (1999, p. 380) como de temática mais universal. Nele não são abordados quaisquer fatos históricos, seja da especificidade da trajetória portuguesa, como em *Memorial do convento*, seja da generalidade cristã, como em *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Em *Ensaio sobre a cegueira*, retoma-se mais intensamente o conteúdo de crítica social que perpassa toda a obra do autor. O romance traz a representação da vida contemporânea que praticamente se fundamenta de forma acrítica nos benefícios trazidos pelos avanços tecnológicos e nas conseqüências negativas disso para a vida na sociedade humana. De maneira geral, é óbvia a estrutura alegórica do romance em que elementos particulares indicam significados universais. Mas a quantidade de elementos simbólicos, que fundem inseparavelmente o universal e o particular, deve também ser levada em consideração para qualquer trabalho interpretativo desse livro.

No romance, vê-se uma representação alegórica de nossa sociedade em que, devido ao excesso de racionalismo, ao desenvolvimento do individualismo, à exacerbação da sociedade de consumo, as pessoas acabam efetivamente rompendo quaisquer laços de coletividade, ficando cegas umas para as outras. Ironicamente, tornando as personagens literalmente cegas, Saramago, em sua narrativa, as faz tornar a ver seus companheiros e a importância da alteridade.

O livro nos transporta para um contexto no qual uma calamidade abate-se misteriosamente sobre um país inteiro, as personagens ficam cegas sem que qualquer motivo cientificamente conhecido possa ser apontado como causador da doença. Não apenas as causas da cegueira ficam envoltas em mistério, a sua própria natureza é incomum, pois não se trata de as pessoas ficarem em trevas, muito pelo contrário, essa cegueira é branca e descrita como “mal-branco”, “treva branca”, “um mar de leite”, entre outras denominações. Entre outras possibilidades, a cegueira branca pode ser entendida como um reflexo da excessiva confiança que se deposita no racionalismo na sociedade contemporânea, na confiança em que somente a razão é que seria capaz de resolver todos os problemas enfrentados pela humanidade.

Esse importantíssimo fato de a cegueira no romance ser branca, leva-nos a símbolos bastante tradicionais em nossa cultura. Se as trevas são comumente associadas à ignorância, a luz é associada à razão. Sabe-se também que o branco é a junção de todas as cores, de todas as luzes, portanto, torna-se possível o entendimento dessa cegueira como causada pelo excesso de luzes, pelo excesso de razão, que oferece aos olhos contemporâneos tantos e tão diferenciados estímulos visuais que não há possibilidade de se compreender realmente nada. Com efeito, lemos em Perrone-Moysés (1999, p. 103):

O que torna o real de nosso momento histórico mais agudamente insatisfatório é a maior complexidade de dados de que dispomos, aumentando nossa capacidade de conhecer e, paradoxalmente, impedindo-nos de chegar a uma visão de conjunto.

Logo na abertura do romance, logo antes de o primeiro cego ser atingido pelo mal-branco, temos um desfile de variadas cores presentes em diversos dos estímulos

visuais que têm por objetivo organizar racionalmente a vida nas cidades, como se já estivesse sendo anunciada a combinação de todas elas para a treva branca:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passarela de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, [...] (SARAMAGO, 1999, p.11)

A simbologia da cor branca relaciona-se também com a idéia de passagem, de transformação, e nesse sentido aproxima-se bastante da simbologia das trevas, da cor negra, pela idéia de ausência. Para Durand (1998, p. 16), “a brancura é o equivalente plástico do silêncio. Toda a obscuridade está povoada de ruídos”, nesse sentido, o mal-branco pode ser entendido ainda como símbolo do isolamento dos indivíduos na sociedade contemporânea, como símbolo da ausência do outro nas consciências. De fato, a ausência branca parece ser sentida com mais ênfase que a negra, pois, como nos diz Saramago (1999, p. 15) sobre o primeiro cego:

Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência de luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, eis-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis.

O branco, assim como o negro, associa-se à idéia de caos, a de um estado indiferenciado de coisas do qual tudo sairá renovado, renascido. Como afirma

Chevalier (1997, p. 142), o branco é a cor privilegiada dos ritos de iniciação das mais diferenciadas culturas, ritos “através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento.” Dessa forma, a cegueira branca representaria a volta ao começo em que prevalecia a indistinção entre tudo, começo repleto de possibilidades que o homem, após ter passado por tal iniciação, talvez aproveitasse melhor.

No início do romance, temos a completa ineficiência dos métodos e estudos da ciência médica para sequer diagnosticar o que havia de errado quando o primeiro cego foi ao consultório do oftalmologista. Esse fato colabora para a identificação dessa epidemia como algo de sobrenatural, proveniente de esferas que o entendimento humano, a razão objetiva, não atinge. No entanto, os personagens relutam em reconhecer a ineficácia da ciência em explicar e curar a epidemia, chegando até a colocar esperança justamente no fato de não haver uma explicação científica: “Mas esta cegueira é tão anormal, tão fora do que a ciência conhece, que não poderá durar sempre” (SARAMAGO, 1999, p.59). O próprio médico (talvez, mais que qualquer outro, um homem da ciência) fica perplexo, perante a completa falta de causalidade plausível para o fato. Essa perplexidade continua acompanhando-o, mesmo depois que ele mesmo fica cego. O narrador, mais uma vez ironicamente, demonstra assim o quanto nossas certezas estão arraigadas em nossas mentes e o quanto elas nos enganam:

Olhos que tinham deixado de ver, olhos que estavam totalmente cegos, encontravam-se no entanto em perfeito estado, sem qualquer lesão, recente ou antiga, adquirida ou de origem. Recordou o exame minucioso que fizera ao cego, como as diversas partes do olho acessíveis ao oftalmoscópio se apresentavam sãs, sem sinal de alterações mórbidas, situação muito rara nos trinta e oito anos que o homem dissera ter, e até em menos idade. Aquele homem não devia estar cego, pensou, esquecido

por momentos de que ele próprio também o estava, a tal ponto pode uma pessoa chegar em abnegação [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 37)

Assim, a confiança exagerada que nossa civilização deposita no poder da razão lógica, no poder das luzes, é profundamente questionada pela narrativa saramaguiana. O excesso de luzes se mostra tão ou mais cegante e alienante quanto as trevas da ignorância. Será necessária a busca de um novo equilíbrio, de um novo paradigma para que a humanidade possa voltar a ver.

4.2 O ensaio saramaguiano

O próprio título do romance já traz alguma relativização e questionamento da idéia de um racionalismo binário que procura reduzir a infinita complexidade dos fenômenos às categorias do verdadeiro ou falso. Um “ensaio” define-se, desde suas origens, com Montaigne (1962), essencialmente como uma tentativa, como um exercício intelectual que não busca definições estanques e redutoras dos temas sobre os quais se debruça. Segundo Starling (2004, p.06):

A rigor, ensaios são uma forma de exposição que desconfia do sentido definitivo ou único dos acontecimentos e das idéias, apresentado pela teoria ou pela história, perseguem as condições de acesso ao que neles foi preterido, eclipsado ou anulado como inútil, e reconhecem o heterogêneo, o dissonante ou fragmentário como um método para interrogar o presente.

Nesse sentido, pode-se dizer que o gênero ensaístico traz em si o questionamento do poder absoluto da razão, pois ele admite a impossibilidade e os limites encontrados pelo sujeito na tentativa de desvendar a verdade das coisas, e, com isso, tem um estatuto não muito distante do da literatura. Saramago coloca aqui o questionamento das

definições e classificações concernentes ao campo da literatura, como o fazem muitos escritores. O romance se afirma mais uma vez como lugar de mistura de gêneros, e, dessa maneira, todo o questionamento sobre as verdades e definições estabelecidas, já presente, como vimos, no aspecto conteudístico dos romances analisados anteriormente, se vê reforçado na própria construção deste romance. De acordo com Adorno, sobre o gênero ensaístico (2003, p. 17):

Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde mais nada resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último.

O ensaio tende a recusar as soluções apriorísticas e as doutrinas infalíveis, porque duvida das postulações definitivas e confia no contínuo reexame, vendo a si mesmo apenas como etapa na busca por respostas. Nesse sentido, ensaio e ficção se aproximam, uma vez que nem um nem outro possuem qualquer compromisso com uma verdade definitiva e colocam seriamente em questão até a possibilidade de haver alguma verdade definitiva sobre o que quer que seja. Um ensaio que se utiliza da ficção para a demonstração de uma idéia ou teoria coloca em questão a natureza dos dois tipos de texto, aproximando-os, pois a admissão de que o conhecimento objetivo do mundo é uma falácia, de que tanto a lógica quanto a linguagem não podem chegar a um conhecimento verdadeiro do homem por se tratarem de convenções, constituiriam a natureza dos dois gêneros em que nem o racional sofreria alguma defasagem por se

utilizar do imaginário, nem este perderia algo de seu valor e beleza ao funcionar como suporte para a tentativa de uma idéia ou interpretação do mundo concreto.

4.3 Os cegos

A simbologia da cegueira e do cego tem já uma grande tradição literária no mundo todo na qual, curiosamente, adquire significados praticamente opostos e esses dois sentidos se fazem presentes no romance. Há, primeiramente, a figura do cego como aquele que “ignora a realidade das coisas” (CHEVALIER, 1997, p. 217), que não vê o que está diante de si por algum motivo. No livro, pode-se entender esse aspecto nefasto da cegueira antes mesmo que as personagens sejam de fato acometidas pelo “mal-branco”: as pessoas estão cegas umas para as outras, preocupadas apenas com a própria individualidade, levadas pela lógica da sociedade capitalista a terem um único objetivo na vida: o seu próprio bem-estar. Segundo Paz (1982, p. 327):

A idolatria do eu conduz à idolatria da propriedade; o verdadeiro Deus da sociedade cristã ocidental chama-se domínio sobre os outros. Concebe o mundo e os homens como minhas propriedades, minhas coisas. O árido mundo atual, o inferno circular, é o espelho do homem cerceado em sua faculdade poetizadora. Fechou-se todo contato com os vastos territórios da realidade que se recusam à medida e à quantidade, com tudo aquilo que é qualidade pura, irreduzível a gênero e espécie: a própria substância da vida.

Dentre as várias passagens que demonstrariam essa total alienação dos homens entre si, a do momento em que o primeiro cego perde a visão com o carro parado no semáforo torna-se exemplar:

O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas, enquanto os carros atrás dele buzina frenéticos. Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego. (SARAMAGO, 1999, p. 11)

O interesse maior dos indivíduos é remover o obstáculo no seu caminho que se tornara o carro parado do primeiro cego. Na contemporaneidade, as pessoas vivem envolvidas de tal forma com os próprios interesses, obrigações e objetivos que se torna praticamente impossível enxergar o outro ou estabelecer com ele qualquer tipo de relação que não esteja baseada nesses mesmos interesses, obrigações e motivos individuais. Até aquele que finalmente se oferece para ajudar o cego e conduzi-lo a sua casa, acaba por roubar-lhe o carro. As relações sociais entre as pessoas, imersas na lógica do sistema capitalista que transforma tudo em mercadoria, que em tudo considera apenas o valor de troca, encontram-se reificadas como relação entre coisas, desprovidas, portanto, de qualquer traço de subjetividade. As coisas, os produtos, as mercadorias precedem o homem na escala de valores sociais, tornando os indivíduos alienados entre si, tornando-os cegos uns para os outros, ignorantes dos aspectos especificamente humanos das relações sociais:

Marx chamou de alienação do trabalho precisamente este fenômeno pelo qual o trabalhador, desenvolvendo a sua atividade criadora em condições que lhe são impostas pela divisão da sociedade em classes, é sacrificado ao produto do trabalho. [...] Em lugar do produto ser criado livremente

pelo produtor, é o produtor que fica subordinado às exigências do produto, às exigências do mercado capitalista. (KONDER, 1983, p. 46)

Outro sentido do simbolismo da cegueira, talvez mais comum no âmbito literário grego e nas culturas que lhe são herdeiras, é o do cego como aquele que não se deixa levar pelas aparências enganadoras do mundo concreto, aquele que desenvolveu uma visão interna e, assim, atinge a transcendência, chegando, muitas vezes, ao dom da premonição, por poder enxergar o que as pessoas comuns, imersas na objetividade do que seus olhos vêem, não conseguem atingir. Segundo Chevalier (1997, p. 218), “É possível que a visão interior tenha, por sanção ou por condição, que renunciar à visão das coisas exteriores e fugidias.” Nesse sentido, pode-se dizer que Saramago cega suas personagens para fazê-las ver e entender melhor – e através delas, também os leitores – o contexto em que estão inseridas.

No romance, é apenas depois de algum tempo que todos ficam cegos que se começam a recuperar alguns laços de coletividade. Os cegos passam a vagar pelas ruas em pequenos grupos, como se houvesse aí uma volta aos tempos da coletividade mítica em que o valor do indivíduo não poderia ser determinado fora da comunidade. Sobre essa coletividade, lemos em Cassirer (2004, p. 298):

Nos primeiros estágios de desenvolvimento até onde podemos retroceder, encontramos o sentimento-de-si sempre ainda fundido a um determinado sentimento comunitário mítico-religioso. O eu sente e sabe a si mesmo apenas na medida em que se compreende como membro de uma comunidade, na medida em que se vê unido a outros na unidade de um clã, de uma tribo, de uma liga social. Somente nesta unidade e através dela ele possui a si mesmo; sua vida e existência próprias estão ligadas, em cada uma de suas manifestações, à vida do conjunto que os abrange, como se por laços mágicos invisíveis.

Já no contexto da sociedade capitalista, tais valores se inverteram, entre outras razões, pela crença no poder da razão individual. O outro se apaga das consciências contemporâneas e, com isso, valores como fraternidade e solidariedade transformam-se, cada vez mais, em exceção e não em regra. Ian Watt auxilia-nos a entender o quão diferente se tornou o entendimento da questão da coletividade e da individualidade:

Para os que se integraram à nova ordem econômica a entidade efetiva em que passaram a basear os arranjos sociais já não era a família, a igreja, a guilda, o município ou qualquer outra unidade coletiva, mas o indivíduo: ele era responsável pela determinação de seus papéis econômico, social, político e religioso. (WATT, 1997, p. 56)

Nesse sentido, pode-se dizer que é apenas quando essa ordem conhecida é completamente destroçada pelo advento da calamidade, quando os indivíduos cegam, é que eles voltam a ver-se uns aos outros e perceber a importância da solidariedade e da alteridade para a convivência em sociedade. Sob essa perspectiva pode ser entendido o pensamento do médico ao dizer: “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que realmente são” (SARAMAGO, 1999, p. 128). Somente quando o homem não se deixar mais enganar pela falaciosa crença na objetividade da visão e da razão individual é que, talvez, poderá chegar a um entendimento mais completo de si mesmo e do mundo. Nas palavras de Joseph Campbell (2000, p. 368):

Em sua forma-vida, o indivíduo é necessariamente mera fração e distorção da imagem total do homem. [...] ele não pode ser tudo. Por conseguinte, a totalidade – a plenitude do homem – não se acha no membro separado, mas no corpo da sociedade como um todo; o indivíduo pode ser, tão somente, um órgão. Do seu grupo ele derivou suas técnicas de vida, [...]. Se se atrever a apartar-se, por meio de ações

ou em termos de pensamento e sentimento, ele apenas romperá o vínculo com as fontes de sua existência.

Aqui vale lembrar a epígrafe do romance: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 1999, p. 09), em que temos a gradação entre as ações, normalmente tidas como sinônimas, de olhar, ver e reparar. A gradação entre os dois primeiros verbos é amplamente conhecida e envolve a habilidade da compreensão, em que olhar é apenas possuir a habilidade física da visão e ver já assume um sentido mais amplo, o de realmente compreender o que se olha. Já a segunda gradação não é tão conhecida quanto a primeira e leva em si uma significativa ambigüidade: se nos mantivermos no mesmo campo semântico, reparar vai significar “prestar atenção aos detalhes” (FERREIRA, 1999, p. 1743). Mas, se considerarmos que existe ali uma quebra de paralelismo semântico, podemos entender o verbo como sinônimo de “consertar” de “fazer reparo ou conserto em, restaurar, refazer” (FERREIRA, 1999, p. 1743); desse modo, o sentido da epígrafe torna-se mais amplo para o contexto do romance. “Se podes ver, repara” torna-se uma incitação à ação para aqueles que realmente compreendem o que se passa a sua volta, para aqueles que vêem.

Encontramos uma repetição desse significado na fala da mulher do médico sobre a “responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (SARAMAGO, 1999, p. 241). É preciso que se compreenda aquilo que está por trás das aparências, é preciso entender as relações que se camuflam no véu da ideologia capitalista e racionalista, para que se possa repará-las. Mais uma vez, revela-se o pensamento humanista de Saramago, numa sociedade em que prevalece a lógica do consumo e da competição predatória entre os indivíduos para se inserirem no mercado de trabalho e acumularem bens, o máximo que puderem para seu bem-estar econômico, símbolo do sucesso no mundo contemporâneo em que o homem tornou-se invisível para o homem.

Essa lógica é fomentada pela frieza do paradigma racionalista, que incentiva o fechar dos olhos para valores essenciais que definem o ser humano. Aqueles que realmente compreendem essas relações passam a ter a imensa responsabilidade de, pelo menos, assim como faz a mulher do médico, tentar reparar as causas e também os efeitos dessa cegueira.

4.4 A lição do feminino

Como já mencionado, nem todos os personagens do romance são vitimizados pelo “mal-branco”: sem qualquer explicação ou hipótese que possa satisfazer a razão lógica, a mulher do médico permanece vendo ao longo de toda a narrativa. Tal fato atinge também proporções simbólicas; lembremos a ausência de nomes próprios, que leva à generalização do contexto e dos personagens.

Já foi dito que o médico mantém, ao longo de toda a obra, o perfil de homem perfeitamente racional, que crê no poder da razão e da ciência para tudo, mas tem essa crença posta em ruínas pelo absurdo dos acontecimentos. Ora, é também comum no imaginário ocidental a associação desse paradigma racionalista a um princípio masculino, o *animus* junguiano que apresenta uma “absoluta reivindicação pela verdade, que exige poder e justiça” (LURKER, 1997, p. 29). Dessa forma, o feminino está associado a outro paradigma, o de um saber não baseado apenas na observação e análise objetiva dos fenômenos, mas também na intuição e na imaginação. O conceito junguiano de *anima* vem aqui nos auxiliar nessa idéia:

A anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem, como, por exemplo, os sentimentos e humores instáveis, as intuições proféticas, a sensibilidade ao irracional, a inerente

capacidade de amar, a faculdade de sentir a natureza e, finalmente, embora não menos importante, as relações com o inconsciente. (JUNG, 2007, p. 78)

Numa perspectiva simbólica, podemos entender esse papel feminino como a valorização de um outro tipo de razão, de conhecimento, não mais aquela razão diurna que busca a transformação e a superação das contradições, essencialmente associada ao masculino, mas, uma razão mais noturna, de conciliação entre os contrários, ligada à simbologia do feminino em um sem número de culturas diferentes.

Saramago coloca esse casal como protagonista do romance justamente para ilustrar que a crença na razão objetiva masculina não será capaz de guiar o homem por todo o sempre e que a intuição e a imaginação associadas ao eterno feminino também exercem importante função na jornada do ser humano. O médico e a mulher formam assim a união dos contrários (como Baltasar e Blimunda), a combinação da objetividade diurna masculina com a subjetividade noturna feminina que poderá levar a humanidade, representada ali no microcosmo do grupo e da cidade, à superação dos enganos disfarçados de verdades absolutas às quais as pessoas se submetem há tanto tempo. Eles formam, assim, uma contradição complementar, conceito absolutamente impossível para a lógica binária do verdadeiro ou falso, mas bastante comum na lógica do imaginário, como dizem Manfred Lurker (1997, p. 425) e Joseph Campbell (2000, p. 274), respectivamente:

No pensamento mítico, a associação do homem com céu-sol-luz e a da mulher com terra-lua-trevas não tem qualquer juízo de valor; ambos os pólos são equivalentes e, somente pela sua união, formam um todo.

Este texto cabalístico (Zohar hebraico) é um comentário de uma passagem do Gênesis, na qual Adão dá origem a Eva. Uma concepção

semelhante aparece no *Simpósio* de Platão. Segundo este misticismo do amor sexual, a experiência última do amor é a percepção de que, subjacente à ilusão da duplicidade, há identidade: ‘Cada um é os dois’. Essa percepção pode ser expandida numa descoberta de que, por trás das múltiplas individualidades de todo o universo circundante – humano, animal, vegetal e até mineral –, habita a identidade.

A princípio, o casal representaria essa totalidade humana, mais tarde assumida por todo o grupo, em que a combinação das características de objetividade masculina e subjetividade feminina proporciona uma compreensão mais profunda sobre os eventos que ocorrem e sobre si mesmos. Num mundo em que a razão e o individualismo masculinos não podem mais auxiliar os seres humanos, ou responder às questões mais importantes da existência, a mulher assume um lugar de destacada importância, ela é guia, provedora e protetora, como a mulher do médico e, como também demonstra, principalmente em relação à proteção, a rapariga dos óculos escuros com o menino e o velho da venda preta e a mulher do primeiro cego com o marido. Não se pode ignorar, mesmo porque isso é literalmente expresso no livro – “[Todos] dependiam dela como as crianças pequenas da mãe” (SARAMAGO, 1999, p. 218) – a aproximação da figura da mulher do médico com a da mãe arquetípica, aquela responsável, essencialmente por conta de laços afetivos, pelo bem-estar dos filhos. Aquela que de bom grado daria a própria vida – como a mulher do médico arriscou a sua algumas vezes – pela segurança e sobrevivência da prole. Trata-se daquela mulher cujos atributos são, segundo Jung (2007, p. 92), “a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; a bondosa, a que cuida, a que sustenta, a que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, o renascimento.”

É a sabedoria da mãe, a sabedoria feminina, durante todo o romance, que liberta os personagens da opressão dos cegos maus no manicômio e os guia em

segurança pelos escombros da cidade construída de acordo com a objetividade masculina, “o lugar de exercício do *logos*, caracteristicamente masculino, que o engendra.” (COSTA, 1999, p. 146). Sobre a mulher do médico, fala-nos Venâncio (2000, p. 73):

A personagem que aqui se constrói, a mulher do médico, é de uma envergadura imponente, mesmo em contexto saramaguiano. Se as heroínas de Saramago sempre brilharam pela segurança interior, pela sageza, pela capacidade de comando, nesta mulher do médico essas qualidades são mais que notáveis no indivíduo: são elas que conduzem uma comunidade na travessia do inferno.

A característica liderança feminina nos romances de Saramago encontra em *Ensaio sobre a cegueira* o seu ápice. É graças à mulher do médico que aquele pequeno grupo não apenas sobrevive à barbárie e ao caos, mas também é capaz de manter a dignidade humana durante esse percurso. Após o assassinato do chefe dos cegos maus pelas mãos da mulher do médico, falta comida por conta do racionamento imposto por eles e pelos atrasos do governo, alguém propõe que se descubra a assassina e a entregue aos bandidos em troca de alimento. Quando estava quase se denunciando, a mulher do médico foi detida pelo velho da venda preta, que diz:

Mataria com as minhas mãos quem a si próprio se denunciasse. Porquê, perguntaram da roda, Porque se a vergonha ainda tem algum significado neste inferno em que nos puseram a viver e que nós tornamos em inferno do inferno, é graças a essa pessoa que teve a coragem de ir matar a hiena ao covil da hiena, Pois sim, mas não será a vergonha que nos virá encher o prato, Quem quer que sejas, estás certo no que dizes, sempre houve quem enchesse a barriga com a falta de vergonha, mas nós, que já nada temos, a não ser esta última e não merecida dignidade, ao menos que

ainda sejamos capazes de lutar pelo que de direito nos pertence (SARAMAGO, 1999, p. 191-2)

A atitude da mulher, degradando-se através do assassinato em nome daqueles a quem quer proteger, restaura a questão da dignidade humana, da qual todos ali já se haviam esquecido e retira aquelas personagens da animalidade que é a sobrevivência regrada apenas pelos instintos. O caráter exemplar do ato feminino, comparável com os atos divinos no *Illo tempore*, guia o grupo na retomada da humanidade desse ponto em diante.

Na passagem seguinte, fica mesmo explícita a referência a uma outra forma de pensar e entender o mundo, uma forma tipicamente feminina, independente das individualidades das mulheres e inacessível ao entendimento masculino, algo que as une e constitui esse eterno feminino denominado por Goethe “que guia o desejo do homem no sentido de uma transcendência” (CHEVALIER, 1997, p. 421):

As mulheres ressuscitam umas nas outras, as honradas ressuscitam nas putas, as putas ressuscitam nas honradas, disse a rapariga dos óculos escuros. Depois disso houve um grande silêncio, para as mulheres ficara tudo dito, os homens teriam de procurar as palavras, e de antemão sabiam que não seriam capazes de encontrá-las. (SARAMAGO, 1999, p.199)

4.5 Os nomes ou a falta deles

A ausência de nomes próprios, além de contribuir para a alegoria generalizadora – aquele microcosmo na narrativa poder representar todo o macrocosmo da sociedade contemporânea – também atinge uma dimensão simbólica de crítica à razão objetiva se lembrarmos, com Fischer (1971, p. 47), que “nomear é imprimir a marca de seu

domínio sobre o nomeado”, ou, com Cassirer (2000, p. 99), que “por meio deste ato denominativo, o homem toma posse física e intelectualmente do mundo, submete-o a seu conhecimento e domínio”. O fato de se saber o nome de alguma coisa ou de alguém associa-se à idéia da compreensão, do entendimento daquilo que é nomeado. Em culturas primitivas, de acordo com Campbell (1997, p. 68), o conhecimento do verdadeiro nome dos deuses era reservado àqueles que tinham por obrigação interceder junto a eles pelas pessoas, os sacerdotes e curandeiros. Conhecer o nome do inimigo era já possuir alguma vantagem real sobre ele. Na contemporaneidade, pode-se dizer que nomear ou conhecer o nome é já uma apropriação racional do que é nomeado, o nome revela, assim, algo que se acredita ser conhecido.

Nesse sentido, no romance, podemos entender a ausência completa de nomes próprios como um reflexo dessa falta de conhecimento das pessoas entre si e entre elas e o mundo, como fator representativo da alienação em que se vive na sociedade contemporânea. São várias as passagens do livro em que se atenta para a inutilidade de se dizer os nomes dos personagens, pois não seria por isso que eles realmente se conheceriam, mas sim pela convivência a que estavam obrigados na quarentena. No entanto, uma passagem específica demonstra mais uma vez a crítica à arrogância racionalista de se pensar que o homem conhece ou possa conhecer tudo e, assim, tenha dado um nome para todas as coisas:

Se eu [o médico] voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma, A alma, perguntou o velho da venda preta, Ou o espírito, o nome pouco importa, foi então que, surpreendentemente, se tivermos em conta que se trata de pessoa que não passou por estudos adiantados, a rapariga dos óculos escuros disse, Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos. (SARAMAGO, 1999, p. 262)

Até aquilo que melhor definiria o ser humano, a alma ou o espírito, é colocado aqui em questionamento, não coincidentemente, por outra mulher. Aquilo que trazemos em nossa subjetividade e que nos torna realmente humanos não pode ser nomeado simplesmente porque não pode ser conhecido, seja pela razão, seja pela fé. O suposto domínio do homem, através do conhecimento racional, sobre as coisas do mundo e sobre si mesmo revela-se uma ilusão, que lhe é apontada pela mulher.

Considerando-se a falta de separação para a consciência mítica de mundo entre significado e significante, a ausência de nomes próprios pode ser entendida também como perda da essência humana:

Mas a autêntica força mítico-mágica da linguagem só vem à tona quando já aparece na forma de som articulado. A palavra formada é em si mesma algo delimitado, individual: a ela também está submetido um domínio especial do ser, como que uma esfera individual, sobre a qual ela é senhora com plenos poderes. É especialmente o nome próprio que está ligado dessa maneira, por vínculos misteriosos, ao que é próprio à essência. Também em nós continua agindo de muitas maneiras esse temor singular em face do nome próprio – esse sentimento de que ele não está preso à pessoa exteriormente, mas de algum modo ‘pertence’ a ele. (CASSIRER, 2004, p. 82)

A falta de nomes indicaria, justamente, além da referida universalização das pessoas e lugares, a perda da individualidade no sentido paradoxal de que o excesso de individualismo acabou transformando as pessoas numa grande massa indiferente, eliminando aos poucos as idiosincrasias inter-pessoais que nos faz a cada um, um ser único. Não há nomes porque, talvez, todos estejam iguais em essência e não há mais do que ou de quem se diferenciar. Ou ainda a falta de nomes pode indicar a falha do homem contemporâneo em captar essa essência que reside no nome próprio, com efeito, para Bosi (2000, p. 78), “Furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de

nomear a natureza e os homens, poder de suplência e união. Tudo passou a ser guiado pelos mecanismos do interesse e da produtividade”. De qualquer forma, a ausência dos nomes próprios estaria ligada a uma cada vez maior falta de contato do homem com os aspectos essenciais de si mesmo e do mundo em que vive, o que acaba causando ainda mais isolamento na individualidade.

4.6 O caos e o eterno retorno das palavras

A estrutura circular também presente neste romance, que pode ser exemplificada com o esquema de harmonia (aparente) – complicação – harmonia (ainda aparente), ou ainda mais concretamente no texto, quando a cegueira branca só começa a chegar ao fim depois que o primeiro cego volta justamente ao mesmo lugar onde cegou, revela vários pontos de contato com a narrativa mítica. Uma relação entre a definição de Eliade que diz que todo mito é a narrativa de um princípio, uma história que ocorre antes de haver o tempo histórico, cronológico, e o romance pode ser estabelecida em vários momentos. A função essencial de todos os mitos é, para Eliade, o estabelecimento da realidade. No entanto, essa realidade que os mitos fundam é constituída pela oposição entre o sagrado e o profano. Os eventos realmente significativos para a humanidade, aqueles que devem ser lembrados, reevocados e mantidos na consciência como “modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 1972, p. 13), estão essencialmente ligados à noção de sagrado e a narração desses eventos são os mitos.

De acordo com o etnólogo, a noção de sagrado é explicada principalmente pela idéia de tempo que encerra. O tempo sagrado que transparece nos mitos é a-histórico, o

tempo primordial, o “tempo fabuloso do princípio” (ELIADE, 1972, p. 11) que não só pode como deve ser revivido periodicamente através das recitações e dos rituais.

A idéia de um tempo que pode ser repetido demonstra a influência dos trabalhos de Jung, para quem o inconsciente coletivo e suas imagens constitutivas, os arquétipos, são também a-históricos. Para Eliade, os mitos são também uma tentativa de dominação do tempo, uma resposta para a maior fonte de angústia de todos os homens de todos os tempos, a morte.

Com o advento da cegueira, a contagem do tempo deixa de fazer sentido, mesmo porque, excetuando-se a mulher do médico, ninguém mais é capaz de dizer quando é dia e quando é noite. Aqui também se revela mais uma vez a importância da mulher do médico: só ela permanece, por algumas páginas, como a conhecedora do tempo, mas, o relógio dela também pára. Instaure-se então, por completo, a volta ao *Illo Tempore*, esse tempo mágico do princípio em que a sucessão cronológica não faz mais diferença, um tempo sagrado que, justamente por ficar fora da história pode ser revivido a qualquer instante, como certamente o será na memória dos personagens e dos leitores do romance.

Marcava duas horas e vinte e três minutos. [A mulher do médico] Firmou melhor a vista, viu que o ponteiro dos segundos não se movia. Tinha-se esquecido de dar corda ao maldito relógio, ou maldita ela, maldita eu, que nem sequer esse dever tão simples tinha sabido cumprir, ao cabo de apenas três dias de isolamento. Sem poder dominar-se, desatou num choro convulsivo, como se lhe tivesse acabado de suceder a pior das desgraças. (SARAMAGO, 1999, p. 100)

A falta total de alguma forma de medição do tempo representa no romance mais um passo em direção ao caos, daí o desespero da mulher do médico; ela, como a única ainda capaz de conhecer e, assim, dominar o tempo, falhou em manter tal domínio e impedir essa aproximação já pressentida da falta de qualquer ordem no microcosmo do

manicômio. A questão do tempo do princípio coloca-se justamente por esse retorno ao caos que, no pensamento mítico, indica sempre o primeiro passo de um recomeço. De acordo com Chevalier (1997, p. 183),

O caos simboliza, originariamente, uma situação absolutamente anárquica, que precede a manifestação das formas e, no final, a decomposição de toda forma. É o termo de uma regressão no caminho da individualização, um estado de demência.

Para que uma nova ordem instaure-se é necessário que a antiga ordem seja destruída e engolida por um período de caos. A maior parte do romance e especificamente a estadia no manicômio, lugar destinado àqueles que perderam a razão, dificilmente poderá ser entendida como outra coisa que não esse retorno ao caos primordial de onde necessariamente haverá de surgir uma nova ordem. Fala-se diretamente no romance, pela boca do velho da venda preta: “Regressamos à horda primitiva” (SARAMAGO, 1999, p. 245). Nessa fala demonstra-se essa lógica do eterno retorno típica das narrativas míticas. Com efeito, considerando-se que, no contexto da arte narrativa tudo é composto de palavras, encontramos no romance em questão algumas passagens que se aproximam bastante das idéias de Eliade:

Não havendo testemunhas, e se as houve não consta que tenham sido chamadas a estes autos para nos relatarem o que se passou, é compreensível que alguém pergunte como foi possível saber que estas coisas sucederam assim e não doutra maneira, a resposta a dar é a de que todos os relatos são como os da criação do universo, ninguém lá esteve, ninguém assistiu, mas toda a gente sabe o que aconteceu.(SARAMAGO, 1999, p. 253)

A relação da passagem anterior com a definição de Eliade sobre as narrativas míticas é evidente, o próprio narrador saramaguiano reconhece a semelhança entre todas as narrativas e aquela da fundação e estabelecimento do mundo, nesse sentido aproxima-se daquela noção de sagrado de Eliade. A arte, assim como o mito, proporciona uma saída do tempo histórico, irreversível, profano, e com eles adentramos na vivência do tempo sagrado, que pode e deve ser revivido com alguma periodicidade, pois é nos acontecimentos desse tempo sagrado que ocorrem os eventos realmente importantes e paradigmáticos para o ser humano.

Disse o médico, Do que precisamos é de uma enxada, ou de uma pá, aqui se pode observar como o autêntico eterno retorno é o das palavras, agora regressaram estas, ditas pelas mesmas razões, primeiro foi o homem que roubou o automóvel, agora vai ser a velha que restituiu as chaves, depois de enterrados não se notarão as diferenças, salvo se as tiver guardado alguma memória.(SARAMAGO, 1999, p.286-7)

No contexto específico dessa passagem na história, trata-se da ocasião em que se encontra o cadáver da velha que comia carne crua, quando o grupo da mulher do médico retorna ao prédio onde morava a rapariga de óculos escuros. Nesse momento, repetem-se as mesmas palavras de quando morreu o ladrão do carro que pertencia ao primeiro cego. Podemos entender essa menção ao eterno retorno das palavras, no entanto, num contexto mais amplo, em que a referência passa a ser não só o próprio romance, todo composto de palavras afinal, mas também todos os relatos já construídos, uma vez que são todos “como os da criação do universo”. Esse eterno retorno das palavras equivaleria ao eterno retorno mítico propriamente dito, uma vez que tanto o mundo da narrativa como todo o mundo humano estabelece-se e fundamenta-se pelo poder da palavra criadora. Ao serem repetidas, e esse não é o único exemplo de repetição de frases ao longo do romance, formula-se a idéia do tempo

cíclico, a idéia de que se trata ali de um período de caos do qual inevitavelmente surgirá algo novo, talvez melhor para os homens.

A grande quantidade de provérbios ao longo do livro também pode ser entendida como parte desse processo de eterno retorno das palavras e traz uma reflexão de cunho metalingüístico ao romance. Se pensarmos na definição de provérbio como palavras que representam idéias e pensamentos congelados, veremos que Saramago, ao inverter ou modificar o sentido deles, está, na verdade, afirmando sua crença no poder da palavra literária que, justamente por não ter comprometimento com nenhuma definição de verdade, pode degelar e trazer à vida mais uma vez essas idéias e palavras, não só constituintes da sabedoria popular, mas todas aquelas que se constituíram ou tentam se constituir com o estatuto de verdade absoluta e inquestionável. Para Silva (1999, p. 291), ao final do romance, caem por terra “as estruturas congeladas da linguagem que precisam ser reiluminadas de sentido: provérbios e definições são a cegueira das palavras, clichês enregelados que exigem também o exercício da mutação”.

4.7 A animalização

É no sentido de retorno ao caos que podemos entender também o degradante e constante processo de animalização dos personagens. Numa sociedade em que a lógica de mercado passa a se sobrepor a qualquer outra, as pessoas passam a se enxergar apenas na medida em que isso possa lhes trazer algum benefício, passam a se ver como coisas, literalmente como mercadorias. Em *Ensaio sobre a cegueira* essa desumanização é um dos principais temas, simbolizada também pela crescente animalização dos cegos. Por

todo o romance, metáforas e comparações rebaixando o homem à sua animalidade se multiplicam:

Depois baixou-as (as calças), quando calculou que estaria sozinho, mas não foi a tempo, sabia que estava sujo, sujo como não se lembrava de ter estado alguma vez na vida. Há muitas maneiras de tornar-se animal, pensou, esta é só a primeira delas. (SARAMAGO, 1999, p. 97)

O que não estaria bem seria imaginar que estes cegos, em tal quantidade, vão ali como carneiros ao matadouro, balindo como de costume. (SARAMAGO, 1999, p. 112)

Estes cegos, se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, em animais cegos. (SARAMAGO, 1999, p. 134)

Tal processo de degradação culmina no episódio do estupro coletivo e periódico a que os cegos bandidos submetem as mulheres das camaratas como forma de pagamento pela comida que eles monopolizam pelo fato de possuírem uma arma:

De dentro saíram gritos, relinchos, risadas. Quatro cegos afastaram rapidamente a cama que servia de barreira à entrada, Depressa, meninas, entrem, entrem, estamos todos aqui como cavalos, vão levar o papo cheio, dizia um deles. (SARAMAGO, 1999, p. 175)

Rapazes, estas gajas são mesmo boas. Os cegos relincharam, deram patadas no chão. (SARAMAGO, 1999, p. 176)

[...] as outras quatro estavam rodeadas de homens com as calças arriadas que se empurravam uns aos outros como hienas em redor de uma carcaça. (SARAMAGO, 1999, p. 176)

Apesar dessa visão disfórica sobre a contemporaneidade de maneira geral, o romance traz também uma possibilidade de redenção, pois, ao longo da narrativa, os

únicos cegos que se mantêm humanizados, ou, pelo menos, não se deixam animalizar como a maioria, são aqueles que formam uma coletividade solidária, aqueles que vão resgatando os laços que costumavam determinar a vida em sociedade e se libertando da lógica individualista e da razão dualista. Dessa forma, portanto, não podem de maneira alguma aceitar a degradação que presenciam:

Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais, tantas vezes o repetiu, que o resto da camarata acabou por transformar em máxima, em sentença, em doutrina, em regra de vida, aquelas palavras, no fundo, simples e elementares. (SARAMAGO, 1999, p. 119)

Obviamente, não por acaso, essas são palavras da mulher do médico e, após a luta com os bandidos e o incêndio no manicômio, o que se vê são as várias tentativas daquele grupo microcômico de reestabelecer alguma ordem, ordem que terá a mulher do médico como guia, como símbolo desse eterno feminino que impulsionaria os homens para um conhecimento transcendente, não baseado apenas na razão objetiva ocidental.

O resgate de uma coletividade efetivamente fraternal, em que todos compreendem a impossibilidade de sobrevivência, ou pelo menos de sobrevivência digna, sem a colaboração mútua entre os indivíduos, mostra-se plausível no romance, mesmo em meio à absoluta barbárie a que tinham regredido as pessoas, barbárie que não deixou incólume os integrantes do grupo protagonista do romance: para crermos nisso, basta lembrarmos o assassinato do cego do revólver pelas mãos da mulher do médico. A importante diferença que faz esse episódio é a de que os outros personagens se degradam ainda em nome do individualismo, enquanto a mulher do médico comete tal atrocidade em nome do bem comum.

Ao contrário do que acontece com a maioria dos personagens, que se animalizam, existe no romance a figura do cão das lágrimas, um animal que se humaniza, que, ironicamente, torna-se até mais humano que alguns dos personagens. O advento do cão dá-se num momento crucial da história em que a mulher do médico, na maioria das vezes segura e confiante, se entrega à fraqueza e chora por ter-se perdido nas ruas da cidade em busca de comida. O cão aparece e começa a lambe-lhe o rosto, o que lhe valerá a alcunha ao longo do romance. Depois disso, como que por encanto, a mulher percebe um mapa da cidade bem em frente do lugar onde se encontrava e põe-se de volta ao caminho: a partir de então o cão das lágrimas acompanha o grupo até o desfecho do romance.

Tradicionalmente temos o símbolo do cão como guia do homem pela noite da morte, pela escuridão que é o mundo dos mortos. Chevalier (1997, p. 176) nos diz que “não há, sem dúvida, mitologia alguma que não tenha associado o cão à morte, aos infernos, ao mundo subterrâneo, aos impérios invisíveis”. Aqui podemos perceber a mesma função nesse cão, na verdade um papel até redobrado, pois ele será o guia da guia. Numa passagem, lemos até a referência ao animal como “cão de rebanho” (SARAMAGO, 1999, p.256), como cão pastor, que não poderia perder nenhuma ovelha. Quando a mulher do médico se perde e se desespera é o advento do cão que a tranquiliza e a faz retomar seu caminho. Se pensarmos nas lágrimas como símbolo de sofrimento, ele se coloca como aquele que as sorve e, conseqüentemente, ameniza esse sofrimento da mulher.

4.8 A purificação por fogo e água

A simbologia do fogo e da água adquire uma importante função no romance, nesse contexto de degradação humana. A importância desses dois elementos já foi vastamente pesquisada por Bachelard e, no romance, destaca-se, essencialmente, o papel de purificação que eles desempenham em momentos bem diferentes do enredo. O fogo, elemento que purifica através do sofrimento, da dor, da destruição, é o responsável pelo fim do regime de absoluta degradação e caos em que viviam os cegos no manicômio. Ao atear fogo na camarata dos cegos maus, aquela cega está realizando um verdadeiro ritual de sacrifício, inclusive o próprio, para que termine todo aquele sofrimento. O fogo “na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e regenerescência” (CHEVALIER, 1995, p. 441), faz seu serviço, mas exige seu pagamento e muitos morrem por conta disso. O incêndio põe fim ao terror vivido pelos personagens durante a quarentena e liberta os sobreviventes daquela prisão; temos então o aspecto positivo da destruição. A partir desse ponto, o romance começa a apresentar uma recuperação da situação degradante em que estavam os personagens.

A água, elemento que purifica pela limpeza, se demonstra como muito importante ao longo da segunda metade do romance, após o incêndio no manicômio. Como se, depois da purificação pelo fogo, que exige destruição, viesse a purificação pela água, que implica limpeza, mas também conservação:

A imaginação material encontra na água a matéria pura por excelência, a matéria naturalmente pura. A água se oferece, pois, como um símbolo natural para a pureza; ela dá sentido precisos a uma psicologia prolixa da purificação (BACHELARD, 1990, p. 139)

Vários são os momentos em que a chuva é encarada como uma bênção, já que, pelo menos, ameniza o horrível cheiro das ruas, levando um pouco da sujeira embora. Em especial, destaquemos a cena do banho das três mulheres na chuva, nuas, qualificadas como “três graças”, que, na mitologia greco-romana, são “divindades da beleza, responsáveis pela alegria que alimenta o coração dos deuses e dos homens e às quais se atribuem todas as influências benéficas sobre a atividade intelectual e as obras de arte.” (BRANDÃO, 1991, p. 186). Elas purificam-se da sujeira do corpo e da alma, pois, como disse a mulher do médico, são a mesma coisa:

Que não pare, que esta chuva não pare, murmurava enquanto pegava na cozinha os sabões, os detergentes, os esfregões, tudo o que pudesse servir para limpar um pouco, ao menos um pouco esta sujeira insuportável da alma. Do corpo, disse, como para corrigir o metafísico pensamento, depois acrescentou, É o mesmo. (SARAMAGO, 1999, p. 267)

4.9 A questão da fé

O episódio da igreja traz um peso simbólico importantíssimo para o romance e também revela mais uma das questões constantemente abordadas nos livros de Saramago, a pretensa verdade da fé. Todas as imagens da igreja são misteriosamente vendadas simbolizando a idéia de que “Deus não merece ver” (SARAMAGO, 1999, p.302). O episódio agrupa-se a vários outros episódios de vários outros livros do autor: o questionamento da verdade da fé, que cega tanto quanto a verdade da razão. A crença absoluta tanto em uma quanto em outra levam o homem a praticar atos inomináveis contra a própria humanidade, colocada como o único critério a ser levado em consideração pelas pessoas em geral.

A idéia de que “Deus não merece ver” tem perfeita coerência, principalmente, com o retrato que dele é feito em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2000). Entendido como aquele que fez o mundo do jeito que é, deus não merece ver, assim como as pessoas do romance que olham, mas não vêem, que vêem, mas não reparam. Trata-se da idéia de que ou deus vê, mas não compreende, ou, se compreende, nada faz para mudar, restando para os homens apenas a alternativa de crerem em si mesmos, e, assim, na própria humanidade:

Se foi o padre quem tapou os olhos das imagens, É só uma idéia minha, É a única hipótese que tem um verdadeiro sentido, é a única que pode dar alguma grandeza a esta nossa miséria, [...], esse padre deve ter sido o maior sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver. (SARAMAGO, 1999, p. 302)

Nesse sentido, percebe-se também, em *Ensaio sobre a cegueira*, a consagração do ser humano. Enquanto Deus não dá mostras de qualquer preocupação com os caminhos que a humanidade vem escolhendo, cabe apenas ao próprio homem assumir a responsabilidade de seu destino e tomar o lugar de Deus. Talvez apenas assim é que se possa dar início verdadeiramente a uma nova ordem na qual o homem seja o único responsável por ele mesmo, o homem total, entendido enquanto coletividade, enquanto combinação daqueles princípios de pensamento masculino e feminino. Talvez só assim deixemos de ser cegos:

Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem. (SARAMAGO, 1999, p.310)

As verdades absolutas que vêm guiando as ações humanas durante séculos vão sendo, assim, questionadas e ironizadas pelo romance de Saramago, colocadas como construções artificiais provenientes de discursos ideológicos que acabam tornando as pessoas cegas umas para as outras e também para o que realmente acontece no mundo. A crença de Saramago no poder da palavra literária revela-se nesse romance, mais uma vez, como uma crítica a tais discursos, uma crítica que tenta abrir os olhos das pessoas para que elas vejam o mundo que estão permitindo acontecer, e, uma vez que isso ocorra, reparem (n)esse mundo:

O Ensaio sobre a cegueira é, na verdade, um ensaio sobre a visão, porque é um ensaio/tentativa de deixar descobrir o outro, as relações humanas, a linguagem e seus clichês, a possibilidade e a eficácia da tenacidade e da luta, através do seu oposto: a experiência da dor, da fraqueza, da arrogância, da intolerância, da violência do poder, da monstruosidade dos universos concentracionários. Esse texto difícil – ou de difícil leitura – que parece querer abolir as marcas históricas – nomeação, precisão espacial e temporal –, aponta, no entanto, para uma crença possível: a de que, ainda hoje, tudo que é sólido se desfaz no ar, e de que é possível reencontrar a responsabilidade que ultrapassa o medo, suspeitar dos valores que exigem revisão, afirmar a ética na degradação, enfim, evitar conscientemente a grande e verdadeira crise que é a de continuar tudo como está. (SILVA, 1999, p.117)

CAPÍTULO V

O imaginário saramaguiano¹

5.1 Os modos e os mitemas

Em sua famosa teoria dos modos da ficção, Frye (1973, p. 45) classifica os relatos ficcionais conforme a força de ação do herói, obtendo assim uma divisão em cinco itens de acordo com as possibilidades de ação do herói serem superiores, inferiores ou parecidas com as dos homens comuns. No modo mítico, temos a história de um ser divino, superior aos homens, o que constitui o mito em seu sentido mais comum; no modo romanesco, o herói é superior em grau aos outros homens e as leis naturais são quebradas por um instante (aqui temos o maravilhoso, as lendas e os contos populares); no modo imitativo elevado, o herói é superior em grau aos outros homens, mas não a seu meio, e está sujeito à ordem natural das coisas (constituem-se aqui a epopéia e a tragédia); no modo imitativo baixo, o herói é um de nós, presente na comédia e na ficção realista; no modo irônico, o herói é inferior em poder ou inteligência aos outros homens e temos aqui o herói da sátira e da paródia.

Nessa classificação, Frye apresenta os cinco modos como etapas de um processo cíclico de idas e voltas que, segundo sua análise, a ficção ocidental, de modo geral, tem percorrido - do modo mítico ao modo irônico. Ao tratar do modo irônico, o autor nos diz que ele está no caminho de retomada do modo mítico, o primeiro da lista:

A ironia descende do imitativo baixo: começa com o realismo e a observação imparcial. Mas, ao fazer isso, move-se firmemente em direção ao mito, e

¹ Como, neste capítulo, são feitas referências aos três romances que constituem o *corpus* do trabalho, adotamos as seguintes siglas: ESJC – *O evangelho segundo Jesus Cristo*; MC – *Memorial do convento*; ESC – *Ensaio sobre a cegueira*.

contornos obscuros de cerimônias sacrificiais e deuses agonizantes começam a reaparecer nela. Os nossos cinco modos evidentemente caminham num círculo. Essa reaparição do mito no irônico é particularmente clara em Kafka e em Joyce. (FRYE, 1973, p. 48)

A idéia de Frye justifica-se amplamente na análise da poesia e também da narrativa contemporâneas. O século XX presenciou uma intensa retomada de temas míticos tradicionais, seja reafirmando-os, seja transformando-os, o que explica o uso do termo “remitologização” por Durand (1998(a), p. 76) e Meletinski (1987, p. 12) ao tratarem da literatura desse século. É de suma importância para nós esse conjunto de idéias, pois vai ao encontro da leitura que propomos para os romances de Saramago, uma leitura que reconhece o papel crucial da paródia e da ironia no texto, e, no entanto, percebe que esses recursos retomam, em vários aspectos, contornos míticos e, portanto, não podem ser entendidos apenas como uma tentativa de desmitificação por parte do autor. Propomos uma leitura que considera Saramago como outro grande remitologizador que, ao situar sua narrativa nesse modo irônico no qual os homens estão em condição inferior, começa também a retomar aspectos do modo mítico, assim como os autores citados por Frye - Kafka e Joyce - e ainda outros que já tiveram as obras estudadas sob a perspectiva mitocrítica, como Proust, Oscar Wilde, Fernando Pessoa e Albert Camus, entre outros.

Esse modo irônico da ficção, definido por Frye (1973, p. 40) de acordo apenas com o poder de ação do herói, encontra na narrativa saramaguiana uma considerável ampliação de domínio, pois, como vimos nos romances, trata-se da humanidade como um todo que se encontra numa condição inferior. Se atentarmos para as palavras de Frye: “Se inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo irônico”, parece-nos bem claro que todos os romances com que

trabalhamos pertencem a esse modo. No entanto isso não acontece só em relação ao herói: o amor de Blimunda e Baltasar vai de encontro à moral religiosa que a todos oprime e acaba levando Baltasar à morte na fogueira da inquisição; Jesus tenta inutilmente ir contra a vontade tirânica de Deus para poupar a vida de milhares de pessoas e, mais obviamente em *Ensaio sobre a cegueira*, uma comunidade inteira fica cega sem qualquer tipo de explicação. Essa situação de “escravidão, malogro ou absurdez” não se dá apenas para o herói nas obras de Saramago, ela constitui um fundamento essencial da sua *imago mundi*, a liberdade do homem cerceada, a capacidade para o amor diminuída, a razão do próprio ser alienada por conta de uma cada vez mais nefasta ordem estabelecida.

Nas figuras mais específicas dos heróis saramaguianos, vemos uma subdivisão que Frye (1973, p. 42) realiza em cada um dos modos da ficção de acordo com o fato de haver um isolamento ou uma integração desses heróis na sociedade imersa no modo irônico:

Há também uma distinção geral entre ficções nas quais o herói se isola de sua sociedade, e ficções nas quais ele se incorpora nela. Esta distinção é exprimida pelas palavras ‘trágico’ e ‘cômico’, quando se referem a aspectos do enredo em geral e não simplesmente a formas de drama.

Assim teremos o modo irônico trágico e o modo irônico cômico e as três narrativas analisadas de Saramago parecem se localizar no primeiro deles, no qual as situações de “escravidão, malogro ou absurdez” do modo irônico são ainda complementadas pela questão sempre presente do herói que acaba se isolando da sociedade e sofrendo as conseqüências de suas atitudes como *pharmakós*. Como bode expiatório, ele deve pagar o preço simplesmente pelo mundo estar como está, sob alguma vontade que se sobrepõe à vontade supostamente livre de cada indivíduo, como

a vontade do rei D. João V, como a vontade de Deus, como a vontade de uma razão monovalente. Jesus, padre Bartolomeu, Baltasar, Blimunda e os cegos do grupo da mulher do médico recusam a integração nessa sociedade, questionando, assim, seus fundamentos. Tornando-se excluídos, esses heróis começam a minar os alicerces do “mito canônico” (FRYE, 1973, p. 59) sobre o qual a sociedade se estrutura e passam a estabelecer a possibilidade do advento de um novo paradigma, um novo modelo de comportamento, um “mito apócrifo” (FRYE, 1973, p. 59) que nos levaria a uma nova liberdade.

Já de acordo especificamente com o ponto de vista teórico de Durand, após nosso trabalho de interpretação e análise – seguindo a perspectiva da mitocrítica – de cada um dos três romances escolhidos, chegamos ao momento em que se faz necessário o uso daquele procedimento característico da psicocrítica de Mauron, utilizado por ele e seus discípulos para a identificação do “mito pessoal” de um autor: o método da superposição dos textos. Para a mitocrítica, no entanto, esse método tem a função de identificar, num conjunto que pode ser mais ou menos extenso de textos, os mitemas, caracterizados pela redundância, e que, por sua vez, através da análise interpretativa, apontam para aquele “núcleo mítico” (DURAND, 1988, p. 14) que fica por trás da expressão literária e a alma.

Durand posiciona-se num ponto de vista mais amplo criticamente que o de Mauron, cuja psicocrítica busca esclarecer aspectos de obras literárias, analisando apenas a influência da parcela inconsciente do autor em seu trabalho. Com a idéia de um “trajeto antropológico do imaginário”, definido como “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2001, p. 41), Durand reconhece a limitação e o reducionismo de uma perspectiva que considere qualquer das criações

humanas somente tendo em vista a influência do inconsciente ou do meio natural e social. São as mútuas e constantes interações entre esses aspectos da vida humana que geram todo o “capital pensado do homo sapiens” (DURAND, 2001, p. 18): o imaginário.

O método da superposição dos textos torna realmente bastante simples a identificação das redundâncias mitemáticas nos romances de Saramago. Tais redundâncias indicam-nos um caminho para uma melhor compreensão do imaginário do autor, e, conseqüentemente, de sua obra literária, e ainda nos colocam na direção possivelmente mais correta no sentido de reconhecer o mito ou os mitos que fundamentam esse imaginário, pois, como nos diz Frye (2000, p. 41):

Em cada época, poetas que são pensadores (lembrando que poetas pensam por meio de metáforas e imagens, não por meio de proposições) e que estão profundamente preocupados com a origem, o destino ou os desejos da humanidade – com qualquer coisa que pertença aos contornos mais amplos daquilo que a literatura pode expressar – dificilmente conseguem achar um tema literário que não coincida com um mito.

José Saramago certamente pode ser considerado como um dos grandes representantes contemporâneos do que Frye chama de “poetas que são pensadores”; é sabido que a coerência e pertinência de suas idéias, não apenas em Portugal, são um referencial que ultrapassa em muito os círculos literários. O que temos em Saramago é um aguçado senso de razão que reconhece suas limitações ao lidar com as profundas preocupações em relação a “origem, o destino ou os desejos da humanidade” e, assim, abre-se para o seu duplo complementar: a imaginação.

A indignação diante das histórias da História é o que move Saramago, escritor moralista. Todos os seus romances são, na base, romances de tese, pois repousam sobre convicções éticas e políticas do autor. Entretanto, todos

escapam ao primarismo dos romances de tese porque Saramago é, antes de tudo, ficcionista. A razão raciocinante que o impulsiona acaba sempre por abrir espaço para a imaginação, para a fabulação, para a exploração da linguagem. Sua dialética é a da criação literária, em que a negação não desemboca numa síntese positiva, mas desencadeia a lógica subversiva dos possíveis. Por conhecer as artimanhas do discurso e reconhecer sua relatividade histórica, Saramago relativiza a verdade e evita, assim, o autoritarismo dos romancistas de tese. (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 243)

Os mitemas que aparecem nos romances escolhidos, mas também, certamente, em outras obras do autor não contempladas neste trabalho, como veremos, organizam-se coerentemente numa arquitetura mais ampla que deixa mais clara a identificação do modo irônico trágico de Frye e que, fatalmente, tratando-se de um autor ateu e comunista tão politicamente atuante, transparece de uma maneira ou de outra em todas as obras. O artigo de Leyla Perrone-Moisés (1999) toca justamente nesse aspecto essencial da obra de Saramago que é a mútua influência do imaginário literário e do político observável em seus textos. Toda a obra do autor está eivada de imagens, símbolos e arquétipos criados em um imaginário político que sonha e busca a libertação do homem na sociedade. A questão do imaginário político foi amplamente estudada por Jean-Pierre Sironneau (1985, p. 264) que, entre outras idéias, conclui que “atualmente o político é um domínio privilegiado de transferências mítico-religiosas”. Nos romances analisados, aparecem, também, algumas dessas imagens, como a de um poder tirânico que, em busca da própria manutenção e ampliação, oprime uma quantidade enorme de pessoas a quem só restam duas opções: aceitar ou se revoltar.

5.2 O eterno feminino

Uma das figuras que sobressaem ao longo dos romances de Saramago, como vimos, é, sem dúvida, a da mulher associada a um princípio de compreensão mais profundo e mais completo das pessoas e do mundo. Seja ligada a certo poder que não pode ser explicado pela razão, como a visão de Blimunda ou a visão intacta da mulher do médico, seja por aquele “outro saber” (MC, p. 65) mencionado pelo padre Bartolomeu em referência à mãe de Blimunda e que, talvez, seria capaz de agir como um necessário complemento dessa razão desconcertada frente à absurdez dos eventos e da condição humana, cabe sempre a uma mulher um papel de guia, nas narrativas saramaguianas, como as três figuras femininas principais dos romances analisados: Blimunda, Maria de Magdala e a mulher do médico.

Creemos que haja, por trás da recorrência constante de tais associações na figura da mulher, exatamente a intensa valorização desse “outro saber” que se encarna nas personagens femininas, um saber que, como já nos disse Jung (2001, p. 78), sobre o conceito de *anima*, está mais associado com “os sentimentos e humores instáveis, as intuições proféticas, a sensibilidade ao irracional, a inerente capacidade de amar, a faculdade de sentir a natureza e, finalmente, embora não menos importante, as relações com o inconsciente”. Enquanto, historicamente, essas características acabaram por ser renegadas pelo paradigma masculino da razão puramente objetiva e científica, banidas para o campo do puramente imaginativo e, portanto, falso, acabaram também se desenvolvendo, amalgamadas à imaginação, nas diversas expressões artísticas que nunca tiveram efetivamente qualquer compromisso com a verdade científica, especialmente a expressão literária. Vemos, principalmente em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, esse menosprezo da visão de mundo feminina por parte de personagens masculinas, uma vez que tal menosprezo constituía um aspecto da religiosidade judaica no lugar e época em que se passam os eventos narrados, mas, ao mesmo tempo, reconhece-se que essa visão

traz algo de diferente, talvez algo que poderia ajudar os homens na tentativa de compreensão do mistério humano:

[...] mas, para José, como para qualquer varão daqueles tempos e lugares, era doutrina muito pertinente a que definia o mais sábio dos homens como aquele que melhor sabia pôr-se a coberto das artes e artimanhas femininas. Falar-lhes pouco e ouvi-las menos ainda é a divisa de todo homem prudente [...] (ESJC, p.35-6)

Se a lei não tivesse feito calar as mulheres para todo o sempre, talvez elas, porque inventaram aquele primeiro pecado de que todos os mais nasceram, soubessem dizer-nos o que nos falta saber, Quê, Que partes divina e demoníaca as compõem, que espécie de humanidade transportam dentro de si, Não te compreendo, pareceu-me que estavas falando do meu filho, Não falava do teu filho, falava das mulheres e de como geram os seres que somos, se não será por vontade delas, se é que o sabem, que cada um de nós é este pouco e este muito, esta bondade e esta maldade, esta paz e esta guerra, revolta e mansidão. (ESJC, p.64-5)

Em verdade, em verdade vos digo que muitas coisas neste mundo poderiam saber-se antes de acontecerem outras que delas são fruto, se, um com o outro, fosse costume falarem marido e mulher como marido e mulher. (ESJC, p. 71-2)

Levando-se em consideração a variação de épocas e lugares nos três romances, entretanto, as mulheres como um todo não são tratadas de maneira muito diferente pela visão dominante masculina do que a apresentada nas citações anteriores, sempre, no mínimo, como cidadãs de segunda classe e, no máximo, como é o caso de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, nem como cidadãs. No entanto, é também sempre nelas ou através delas que se vislumbra uma nova possibilidade de compreensão para o entendimento e harmonização dos contrários que nos habitam a todos, homens e mulheres.

Tal harmonização acontece aos protagonistas através do amor; o amor de Jesus e Maria de Magdala contraria toda essa lógica da época e que ainda persiste na contemporaneidade. Considerando-se a associação simbólica apontada, o mesmo sucede a Baltasar e Blimunda, ao médico e sua mulher. Saramago, ao representar na mulher esse saber, indica que ele deve complementar o paradigma racionalista masculino, como as personagens femininas complementam, nos romances, os companheiros. Assim como o maneta Baltasar só se sentiu completo depois de Blimunda, como o desamparado Jesus se sentiu nascer de novo na companhia de Maria de Magdala e como a frustrada busca do médico por uma explicação científica para a cegueira encontrou remédio na dedicação e solidariedade da mulher, também esse racionalismo deve ser amparado, completado e renascido pelo contato com o “outro saber” feminino. É justamente esse amor que os destaca, tornando uma a visão masculina e feminina de mundo e, assim, acaba por iluminar igualmente a terra, como o sol e a lua na abertura de *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

O papel desempenhado pelas mulheres nos romances, literalmente de guias, vem nos falar da falência do paradigma racionalista ao compreender o homem e a natureza em suas complexas relações, de seu fracasso no dever de tornar o mundo mais humano para todos, tendo, muitas vezes, feito justamente o contrário, tornando-o mais brutal ainda, como vimos em *Ensaio sobre a cegueira*. Com efeito, lemos em Cassirer (2005, p. 237):

Tem-se a impressão de que a realidade não só é acessível para as nossas abstrações científicas, mas também esgotável por elas. Mas assim que entramos no campo da arte isso se revela como uma ilusão, pois os aspectos das coisas são inúmeros, e variam de um momento para outro. Qualquer tentativa de abrangê-los em uma única forma seria em vão.

Esse “outro saber” feminino coloca-se justamente no campo da arte mencionado por Cassirer, como um paradigma que reconhece a pluralidade infinita não só das relações que são efetivamente estabelecidas entre os homens e a natureza ou entre os homens entre si, mas também das relações possíveis, de outros caminhos que poderíamos tomar. Esse saber coloca-se também como aquilo que ainda falta para que o racionalismo científico possa realmente ser utilizado para um salto qualitativo da humanidade e não apenas para mais e mais acúmulos quantitativos. Como nos diz Frye (2000, p. 182): “O mundo fora de nós, ou a natureza física, é uma ordem cega e mecânica, portanto se simplesmente aceitamos suas condições, nos descobrimos estabelecendo padrões de comportamento cegos e mecanicistas.”

Tal como ocorre no romance *Ensaio sobre a cegueira*, a confiança dos homens apenas no poder da razão, durante séculos, foi-nos privando cada vez mais desse saber mais noturno, mais intuitivo, que ultrapassa aquilo que é perceptível pelos sentidos, mas é perceptível pela intuição e pela imaginação. Joseph Campbell (2000, p. 117), ao dedicar-se ao estudo do arquétipo da mulher associada ao sobrenatural e, para a imaginação simbólica, com uma deusa, apresenta algumas características que facilmente podemos reconhecer nas personagens femininas de maior destaque nos romances analisados:

A mulher representa, na linguagem pictórica da mitologia, a totalidade do que pode ser conhecido. O herói é aquele que aprende. À medida que ele progride, na lenta iniciação que é a vida, a forma da deusa passa, aos seus olhos, por uma série de transfigurações: ela jamais pode ser maior que ele, embora sempre seja capaz de prometer mais do que ele já é capaz de compreender. Ela o atrai e guia e lhe pede que rompa os grilhões que o prendem. E se ele puder alcançar-lhe a importância, os dois, o sujeito do conhecimento e o seu objeto, serão libertados de todas as limitações. A mulher é o guia para o sublime auge da aventura sensual. Vista por olhos

inferiores, é reduzida a condições inferiores; pelo olho mau da ignorância, é condenada à banalidade e à feiúra. Mas é redimida pelos olhos da compreensão. O herói que puder considerá-la tal como ela é, sem comoção indevida, mas com a gentileza e a segurança que ela requer, traz em si o potencial do rei, do deus encarnado, do seu mundo criado.

O mundo do romance saramaguiano fala-nos, portanto, desse “olho mau da ignorância” que, por tanto tempo, renegou o saber ligado ao feminino, considerando-o como bobagem e falsidade. Esse fato é exemplificado também pela milenar opressão da mulher não só no campo da intelectualidade, mas praticamente em todas as formas de interação social, e nos fala também que já é passado o momento em que devemos reconhecer a falta de completude e a incapacidade dessa visão estritamente masculina de nos oferecer alguma referência válida que possa servir como um norte para o modo como os homens se relacionam com o mundo, consigo mesmos e com os outros homens. É a idéia de mulher como “totalidade do que pode ser conhecido” que fornece ao homem esse norte, pois, “[...] que importavam agora os segredos, melhor seria tornar a aprender o que já sabia, o corpo de Blimunda” (MC, p.79). As verdades imutáveis, os segredos buscados pela razão lógica e cartesiana fazem pouca figura frente ao contínuo aprendizado do amor entre homem e mulher expresso da forma mais humana possível, a carnal. A complementaridade da visão feminina faz-se necessária, em Saramago, até e, talvez, principalmente, para o Deus pai, figura maior da religiosidade ocidental:

É D. Maria Ana quem puxa o cordão da sineta, entram de um lado os camaristas do rei, do outro as damas, pairam cheiros diversos na atmosfera pesada, um deles que facilmente identificam, que sem o que a isto cheira não são possíveis milagres como o que desta vez se espera, porque a outra, e tão falada, incorpórea fecundação, foi uma vez sem exemplo, só para que se ficasse a saber que Deus, quando quer, não precisa de homens, embora não possa dispensar-se de mulheres. (MC, p. 17)

O paradigma racionalista masculino, responsável por aquela inflação do *logos* em detrimento do *mythos* na consciência ocidental, só acabou levando a uma crescente privação de valores realmente humanos como a solidariedade entre os indivíduos, e é a conjunção, a união dos saberes masculino e feminino que nos poderia guiar para uma visão de mundo na qual esses valores pudessem ser resgatados e vivenciados no cotidiano.

A visão distópica de Saramago sobre a contemporaneidade, veiculada em seus romances – participando do que Frye classificou como modo irônico da ficção, em que os homens se apresentam numa condição inferior, presos que estão às determinações dos papéis sociais do “superego institucional” (DURAND, 1983, p. 35) ou do “mito canônico” (FRYE, 1973, p. 59) – veicula também uma mal disfarçada esperança de libertação para o futuro. Lemos em Perrone-Moysés (2006, p. 104): “Ora, nessas obras negativas lê-se ainda mais claramente a insatisfação causada pela falta. Acentuar o que está mal, torná-lo perceptível e generalizado até o insuportável, é ainda sugerir, indiretamente, o que deveria ser e não é.”

Tal libertação configura-se como uma retomada necessária do modo mítico de Frye, que conta a história dos deuses, só que, agora, homens tornados deuses; lembremos, a propósito disso, das palavras da mãe de Blimunda: “todos poderiam ser santos, se assim o quisessem” (MC, p. 52). Essa possível sacralização do humano que perpassa os romances do autor português encontra uma condição necessária na união dos contrários complementares que são o homem e a mulher; na tentativa de superação do excesso de individualismo, grandemente impulsionado pelo paradigma racionalista e também pelo sistema capitalista, que domina as consciências contemporâneas, na

tentativa de percepção do outro como parte importante do si-mesmo. É proposta uma possibilidade de utopia a que talvez nunca cheguemos, mas que é preciso tentar:

A experiência do Outro culmina na experiência da Unidade. Os dois movimentos contrários se implicam. Atirando-se para trás já se dá o salto para diante. O precipitar-se no Outro apresenta-se como um regresso a algo de que fomos arrancados. Cessa a dualidade, estamos na outra margem. Demos o salto mortal. Reconciliamo-nos conosco. (PAZ, 1982, p. 161)

Aquelas características da *anima* junguiana, são, assim, valorizadas profundamente pela narrativa de Saramago e apresentadas como possível caminho para o estabelecimento, a fundação, poderíamos dizer, de um mundo novo, mais completo, mais humano. Nele se compreenderia, finalmente, que ciência sem poética, inteligência pura sem a compreensão dos fins humanos são apenas alienação do homem, que o “sentido da casa e do planeta” deve ser uma presença constante na conversa de todos, não só das mulheres:

Quando Baltasar entra em casa, ouve o murmúrio que vem da cozinha, é a voz da mãe, a voz de Blimunda, ora uma, ora outra, mal se conhecem e têm tanto para dizer, é a grande interminável conversa das mulheres, parece coisa nenhuma, isto pensam os homens, nem eles imaginam que esta conversa é que segura o mundo na sua órbita, não fosse falarem as mulheres umas com as outras, já os homens teriam perdido o sentido da casa e do planeta. (MC, p.111)

5.3 O corpo e a alma

Essa constante valorização do feminino e das idéias associadas a ele na obra de Saramago levam, obviamente, a uma profunda relativização da ordem, dos conceitos e modelos de comportamento que foram, ao longo do tempo, ditados pelo paradigma

masculino e que, justamente, levaram o “superego institucional” (DURAND, 1983, p. 35) à desvalorização do saber feminino. Tal valorização leva, inclusive, o que é de uma importância essencial nas narrativas analisadas, à relativização da idéia de um Deus pai, fundamento de grande parte das religiões ocidentais. Uma vez que identificamos, nas narrativas saramaguianas, a busca de uma nova ordem mais livre para o mundo, menos sujeita ao estabelecimento de uma única vontade que possa se sobrepor à dos demais, as forças de ação das narrativas insurgem-se, naturalmente, contra a arbitrariedade da vontade desse pai supremo que é Deus, contra essa vontade divina que fornece as leis que regulam e limitam a consciência e o poder de ação humanos. Com efeito, lemos em Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 678) sobre a função simbólica do pai:

Ele é uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, deus. O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. Ele representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente; é o mundo da autoridade tradicional diante das forças novas da mudança.

A harmonização daquele “outro saber” feminino com a visão de mundo masculina, proposta nos romances analisados, busca justamente a libertação dos homens do jugo das determinações do pai divino, ou, pelo menos, da objetivação que se faz delas nas doutrinas religiosas. Como já nos disse Campbell (1992, p. 117): “A mulher é o guia para o sublime auge da aventura sensual”, e é justamente nesse sentido que temos, nos três romances, o conflito trazido pelas novas forças da mudança frente à autoridade tradicional da figura do Deus pai.

Com o surgimento e desenvolvimento da idéia de transcendência, de algo que ultrapassa uma ordem de realidades determinadas, os conceitos de corpo e alma sofreram também aquela mesma separação que houve na consciência ocidental entre

mythos e *logos*, entre imaginação e razão, entre um paradigma feminino e um masculino para a interpretação e análise do mundo. No caso da separação entre corpo e alma, o mesmo procedimento de contínua desvalorização epistemológica, que sofreram o *mythos* e a imaginação, também se deteve sobre o corpo.

Para Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 35), “a idéia de que o corpo paralisa e embota a alma, sujeitando-a, a um só tempo, às trevas e às paixões, encerrando-a numa espécie de prisão” espalhou-se por muitos pensadores e religiosos depois de Platão e seu sistema filosófico. Contudo, para a consciência mítica, nenhuma dessas separações tem qualquer razão de ser, uma vez que o homem é um e nele residem todos esses contrários complementares:

Para a consciência metafísica desenvolvida, a certeza da imortalidade se baseia sobretudo na nítida separação analítica que essa consciência realiza entre ‘corpo’ e ‘alma’, entre o mundo do ser físico-natural e o mundo do ser ‘espiritual’. A consciência mítica, porém, originalmente nada sabe de uma tal separação, de um tal dualismo. (CASSIRER, 2004, p. 320)

A narrativa de Saramago apresenta um ponto de vista de revalorização também da questão do corpo para a consciência ocidental. A inversão daquela tradicional associação mencionada por Chevalier e Gheerbrant torna-se, assim, mais uma das questões recorrentes do autor português. Na verdade, ele leva essa inversão ainda mais longe, em sua obra não se trata apenas da elevação do conhecimento sensual, característico do corpo, mas também de um rebaixamento da consciência metafísica desenvolvida que busca na transcendência o sentido do homem e do mundo.

O enfrentamento da ordem do Deus pai acontece, assim, através da inversão dos valores ditados pelas leis impostas por esse Deus. Se atentarmos para o fato de que são justamente essas leis que impedem o homem de entender-se como um todo, e, assim,

buscar sua emancipação desse pai, tornando-se independente e inteiramente responsável por seus atos, então entenderemos o tratamento bem pouco convencional que é dedicado a Deus nos romances de Saramago. Como vimos em *O evangelho segundo Jesus Cristo* e podemos ver também nos outros romances e numa infinidade de mitos tradicionais, a busca da emancipação deve necessariamente passar pelo confronto com o pai e a ordem que ele representa. O questionamento de uma tirânica ordem divina das coisas é freqüentemente objeto de observações do narrador ou dos personagens:

Ora, quando tal sucede, isto é, quando se tornou patente que Deus não vem nem dá sinal de chegar tão cedo, o homem não tem mais remédio que fazer-lhe as vezes e sair de sua casa para ir pôr ordem no mundo ofendido, a casa que é dele e o mundo que a Deus pertence. (ESJC, p. 139)

E, assim sendo, Jesus poderá dizer ao seu progenitor, Pai, não tens de levar contigo toda a culpa, e, no segredo do seu coração, quiçá ouse perguntar, Quando chegará, Senhor, o dia em que virás a nós para reconheceres os teus erros perante os homens. (ESJC, p. 144)

A ordem estabelecida é, portanto, desmerecida à medida que se verifica sua ineficácia para proporcionar aos homens, aqui mesmo na terra, na imanência, o que Frye (1973, p. 158) chama de “mundo apocalíptico”, um mundo desejável de harmonia. Assim, Deus é chamado a responder por sua responsabilidade nessa ineficácia, em *Ensaio sobre a cegueira* declara-se que “Deus não merece ver” (p. 302), pois, ou seria ele mesmo a causa da cegueira dos homens, ou a teria permitido e, portanto, mostrava-se tão cego quanto todos. Nesse contexto, resta aos homens estabelecerem a própria ordem, libertarem-se da influência limitadora de todos os pais, enquanto figuras de uma autoridade arbitrária, e, com uma visão mais completa de si mesmos, fundarem aqui mesmo um novo mundo apocalíptico do desejável.

É também no sentido da fundação desse mundo desejável que o tradicional domínio da alma sobre o corpo sofre uma profunda revisão. No capítulo que trata da análise de *Memorial do convento*, vimos que o ato sexual tanto representava a exposição da hipocrisia daqueles que estavam mais implicados nas leis da ordem estabelecida, os clérigos e a alta nobreza, quanto a expressão mais concreta possível do amor humano, no caso de Baltasar e Blimunda. Em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, as relações sexuais de José e Maria e, posteriormente, de Jesus e Maria de Magdala são descritas pelo narrador incorporando vários elementos do sagrado oficial. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a sujeira do corpo e a sujeira da alma são vistas como a mesma coisa pela mulher do médico, havendo, dessa maneira, a harmonização dos elementos tradicionalmente vistos como contrários. Nesses romances, é a sabedoria imanente do corpo que, quando não se coloca em pé de igualdade com a transcendência da alma, muitas vezes se lhe sobrepõe, pois é nela que reside a experiência mais concreta e imediata do mundo:

Já sabemos que destes dois se amam as almas, os corpos e as vontades, porém, estando deitados, assistem as vontades e as almas ao gosto dos corpos, ou talvez ainda se agarrem mais a eles para tomarem parte no gosto, difícil é saber que parte há em cada parte, se está perdendo ou ganhando a alma quando Blimunda levanta as saias e Baltasar desliza as bragas, se está a vontade ganhando ou perdendo quando ambos suspiram e gemem, se ficou o corpo vencedor ou vencido quando Baltasar descansa em Blimunda e ela o descansa a ele, ambos se descansando. (MC, p. 140)

É freqüentemente na simbologia do sexo que a valorização do corpo, do *mythos*, da imaginação, da visão feminina, encontra sua maior expressão em Saramago. Isso evidencia que, nas palavras de Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 832), a união sexual “simboliza a busca da unidade, a diminuição da tensão, a realização plena do ser”.

Todos esses dualismos (*mythos* e *logos*, razão e imaginação, homem e mulher, corpo e alma) engendrados e perpetrados pelo paradigma racionalista são reconciliados na narrativa do autor português através das imagens da união dos corpos. O homem assim recriado, aceitando a complementaridade dos contrários que o constituem e compreendendo a importância desses contrários para a eterna busca de um sentido para a existência, é capaz de se levantar contra as determinações da razão monovalente e do Deus pai em suas variadas figuras para mais uma vez avançar em direção ao estabelecimento de uma nova ordem para o mundo, na qual corpo e alma estão muito mais unidos do que antes se acreditava:

[...] o conceito de alma não é para o mito um clichê pronto e fixo, no qual ele obrigatoriamente introduz tudo o que apreende, mas sim significa para ele um elemento maleável e plástico, modificável e conformável, que ele de certo modo manipula, à medida que dele se utiliza. Enquanto a metafísica e a ‘psicologia racional’ operam com o conceito de alma como se fosse uma posse dada, enquanto a tomam como uma ‘substância’ com determinadas ‘propriedades’ imutáveis, a consciência mítica mostra o comportamento simetricamente oposto. (CASSIRER, 2004, p. 267)

O homem reconciliado consigo mesmo se elevaria a tal ponto que poderia ver-se em posição de igualdade com Deus, como é dito em *Memorial do convento*: “Se nos fizéssemos iguais a Deus poderíamos julgá-lo por não termos logo recebido dele essa igualdade” (p.240), ou ainda se identificar com ele, reconhecendo a parcela divina que também habita no homem, assim como o faz padre Bartolomeu:

Deus estava fora do homem e não podia estar nele, depois, pelo sacramento, passou a estar nele, assim o homem é quase Deus, ou será afinal o próprio Deus, sim, sim, se em mim está Deus, eu sou Deus, sou-o de modo não trino ou quádruplo, mas uno, uno com Deus, Deus nós, ele eu, eu ele (MC, p.175)

No mundo da narrativa saramaguiana, portanto, reconstroem-se as noções de sagrado e profano. O círculo daquilo que é essencialmente humano passa a ter a possibilidade de integrar o sagrado, enquanto os resultados – que a visão tradicional do sagrado, baseada no monoteísmo da razão e do Deus pai, trouxe para o mundo – são renegados pela nova consciência humana como profanos. As palavras de Octavio Paz (1982, p. 142) tornam-se, aqui, exemplares: “[...] creio que a empresa prometeica da poesia moderna consiste em sua beligerância frente à religião, fonte de sua deliberada vontade de criar um novo ‘sagrado’, e frente ao que nos oferecem as igrejas atuais.”

5.4 A linguagem e o narrador

O constante questionamento dos valores mais amplamente difundidos na sociedade contemporânea não se encontra apenas no enredo das obras de Saramago, mas também já se insinua na estruturação da linguagem e na constante inconstância do narrador. Nos três romances em questão esses dois pontos cruciais da poética do autor repetem-se de forma praticamente idêntica, constituindo-se, portanto, em um campo de interesse mitocrítico, em mitemas que nos ajudam na identificação dos mitos que subjazem à expressão literária de Saramago.

Características particulares do estilo do autor, as escolhas que lhe são específicas no trabalho com a linguagem, refletem também certos aspectos de sua cosmovisão, que aparece mais claramente no enredo dos romances. O uso subversivo da pontuação, por exemplo, a abolição de quaisquer outros sinais com exceção da vírgula e do ponto final gera, sim, a aproximação do ritmo da escrita com o da oralidade, como reconhecido pelo próprio autor em entrevista concedida a Juan Arias (2004, p. 74). Contudo, tal uso gera também, assim como seus heróis o fazem no mundo narrado, um rompimento com

a ordem estabelecida para o ato de escrever, um rompimento que leva à (con) fusão entre as diversas vozes que fazem parte das narrativas. Nesse sentido, essa linguagem que mistura as falas dos personagens umas com as outras e também com as constantes intervenções do narrador, sem as claras divisões na pontuação para que se diferencie mais facilmente quem está falando o quê, causa um efeito de unificação através da linguagem. Os discursos da ciência, da imaginação, das diferentes classes sociais, da religião etc., encontram-se todos mesclados nos romances. No entanto, como seria de se esperar, isso não constitui um caos absoluto da significação, pois, todos esses discursos aparentemente irreconciliáveis entre si, da mesma maneira que pareciam também as outras oposições de que já tratamos, são unificados e habilmente regidos pelo poder da linguagem literária.

As verdades imutáveis da existência, propostas por cada um desses discursos que acabam por separar o homem de si mesmo, fragmentando-o, além de serem questionadas e relativizadas pelas ações dos personagens, também o são, nos romances, pela própria linguagem utilizada. A apropriação e mistura desses vários discursos demonstra as versões da verdade de cada um deles e todas as contradições que nessas versões há. A linguagem literária, sem nenhuma pretensão de propor qualquer tipo de verdade, unifica esses discursos justamente no sentido de reconhecer a impossibilidade dessa empresa, reconhecer que as verdades são muitas e variáveis. A polissemia inerente da linguagem é explorada de forma a tornar vários significados possíveis igualmente válidos, mesmo que contraditórios, assim como diferentes versões da mesma história também seriam igualmente válidas. Sobre essa característica da obra de Saramago, nos fala Gérson Luiz Roani (2006, p. 50):

O discurso consagrado pelo tempo fica modificado por uma realidade narrativa que incorpora e expressa outras formas culturais, colocando em

questão o caráter inadequado ou insuficiente das formas literárias conhecidas e vigentes para transfigurar, ainda que minimamente, a evidência de um real sempre fugidio e indefinível, sempre parcial e nunca absoluto.

A linguagem do autor incorpora, portanto, outros discursos que se arrogam o direito de expressar verdades que definiriam o estatuto do homem no mundo, para tornar evidente, através da ironia, que essas supostas verdades não passam de arbitrariedades que acabam justificando o *status quo* para a consciência humana. Para uma nova consciência que queira superar o estado das coisas e instaurar uma nova ordem, a linguagem aparece como instrumento essencial para a harmonização dos contrários, e, assim, retoma para si uma das principais funções do mito:

Quando Saramago pensa a língua literária, evidencia seu papel fundacional: recriar o criado. O escritor mostra-se atento ao fato de a língua literária ser um fenômeno profundamente original, dotada de uma linguagem específica grandemente pluridiscursiva, que reflete a coexistência de contradições socioideológicas entre passado e presente, entre diferentes épocas do passado, entre correntes e escolas. Assim, a consciência criadora do escritor se sensibiliza com as linguagens que se encontram, coexistem e interceptam na linguagem literária. (BRAGA, 1999, p. 88)

Não por acaso ou simples questão de gosto pessoal do autor, verificamos em sua obra o uso recorrente de antíteses e paradoxos como, por exemplo: “treva branca” (ESC, p.28), “alegria e tristeza podem andar unidas” (ESC, p. 67), “ao contrário dos homens, que sempre valem o mesmo, tudo e coisa nenhuma” (MC, p. 111), para citar alguns poucos frente à notável frequência com que ocorrem. A recorrência das figuras de linguagem que aproximam termos de significação opostas configura-se também como um reflexo no estilo da busca realizada nas narrativas de Saramago da reconciliação dos contrários. Assim, palavras e idéias contraditórias associam-se umas às outras sem se

anularem, justamente como acontece também com os conceitos de corpo e alma ou com a visão masculina e feminina de mundo.

De acordo com Mirian Rodrigues Braga (1999, p. 109), sob o jugo de uma força opressora de muita intensidade, tudo fica paralisado, inclusive a língua. Nesse sentido, chama-nos a atenção a incorporação, nas narrativas de Saramago, de provérbios e ditos da cultura popular. Considerando a afirmação de Antonio Candido (1972, p. 107), segundo a qual “os provérbios costuram o mundo segundo um corte definitivo, que petrifica a vida, os sentimentos, a ação; ou aparecem como símbolos de uma vida, de uma ação, de sentimentos já petrificados”, o uso constante deles, principalmente na voz do narrador, constitui-se como um reflexo das idéias e conceitos, veiculados, principalmente, no enredo narrativo e também na linguagem dos romances.

Já vimos que as diversas figuras de autoridade do Deus pai simbolizam um impedimento para a emancipação do homem, que, assim, permanece sempre numa relação de dependência com essas figuras, tornando menos possível qualquer questionamento dessa autoridade; tal impedimento, obviamente, não pode acontecer sem variados níveis de opressão impostos aos indivíduos. Dessa forma, verificamos em nosso próprio tempo aquela paralisação mencionada por Braga, uma tal limitação das consciências que leva à aceitação sem questionamentos daquilo que nos é apresentado como natural por algum dos representantes da ordem estabelecida. Nos provérbios, justamente, está um grande representante dessa ordem, reflexo direto dela que a demonstra e justifica, como na afirmação de Antonio Candido.

O repetido uso de provérbios nos romances de Saramago, contudo, não visa a demonstração e muito menos a justificação dessa ordem, muito pelo contrário, visa a superação daquela paralisia e, portanto, a movimentação e mudança daquele “corte definitivo” do real. Isso acontece porque, em grande parte dos provérbios utilizados nas

narrativas, eles são, de alguma forma, modificados pelo narrador em sua significação; por exemplo:

Felizmente, o diabo nem sempre está atrás da porta [...] (EC, p. 193)

Olhos que não vêem, coração que não sente, dizia-se, agora os olhos que não vêem gozam de um estômago insensível [...] (EC, p. 250)

O trabalho do velho é pouco, mas quem o despreza é louco [...] (EC, p. 269)

Não é verdade que o dia de amanhã só a Deus pertença, que tenham os homens de esperar cada dia para saber o que ele lhes traz, que só a morte seja certa, mas não o dia dela [...] (MC, p. 119)

Dai a César o que é de Deus, a Deus o que é de César [...] (MC, p. 158)

Fazer o bem olhando a quem [...] (MC, p. 225)

Com estas minhas mãos amassei este pão que te trago [...] (ESJC, p. 84)

O destino de cada um é nas mãos dos outros que está [...] (ESJC, p. 93)

Temos, nos trechos selecionados, dentre outros diversos possíveis exemplos, a preocupação do narrador de modificar ou até contestar diretamente a suposta sabedoria acumulada pela experiência, que caracterizaria um provérbio. Dessa maneira, até os mecanismos que petrificam a própria linguagem, como os que engendram os provérbios e ditos populares, são questionados e recriados pela visão libertária e pela escrita criadora desse narrador. Todos os aspectos da ordem estabelecida encontram-se postos em dúvida nos romances de Saramago, inclusive esse tipo de autoridade presente nos provérbios. Nesse sentido, lembremos as palavras de Teresa Cristina Cerdeira (2000, p. 256), tratando especificamente de *Ensaio sobre a cegueira*:

[...] caem por terra ainda as estruturas congeladas da linguagem que precisam ser reiluminadas de sentido: provérbios e definições são a cegueira das palavras, clichês enregelados que exigem também o exercício da mutação. Afinal, como situações novas geram novos comportamentos sociais, geram também novos comportamentos verbais.

A figura do narrador, como aquele que, para utilizar uma imagem de Roani (2006, p. 168), rege o concerto das múltiplas vozes que participam da narrativa, constitui também uma recorrência constante não só nos livros analisados, mas em praticamente todos os romances de Saramago. Como já dissemos, discursos das mais variegadas fontes são incorporados em maior ou menor grau pelo discurso literário. Isso ocorre, sem dúvida, através desse narrador que, tomando para si algumas falas provenientes de pontos diversos da sociedade, acaba por demonstrar na inconstância a única constante. Assim, sua habitual onisciência, demonstrada em trechos como “[...] mas nós, sim, que, como Deus, tudo sabemos do tempo que foi, é, e há de ser” (ESJC, p. 239), deixa, muitas vezes, de ser completa, fazendo com que se crie uma contradição nessa figura, como se vê em, por exemplo: “[...] muitos e muitos pensamentos que deixámos escapar, não porque Jesus no-los disfarçasse, mas simplesmente porque não podíamos nós, evangelista, estar em todo o lado” (ESJC, p. 308). Ainda, em *Memorial do convento*, quando, logo após descrever os pedidos de D. João V em suas preces, não podendo ou não querendo fazer o mesmo em relação à rainha, diz: “Quanto a D. Maria Ana, é de crer que esteja rogando os mesmos favores” (MC, p. 16).

Outras vozes tomam com alguma frequência o lugar do narrador, como é o caso da mãe de Blimunda, do velho da venda preta e de uma voz misteriosa descrevendo pinturas em *Ensaio sobre a cegueira*. O contrário também sucede: o narrador toma para si as vozes dos personagens e tece diálogos que depois faz questão de afirmar que não aconteceram, ou não aconteceram daquela maneira. Isso acontece, por exemplo, logo após uma conversa em que Maria revela a Jesus qual é o pesadelo de José que o faz acordar gritando todas as noites: “está claro que Maria não podia chegar a tais extremos, revelar a causa do pesadelo do marido” (ESJC, p. 143). Essa inconstância do narrador tem uma função essencial no contexto de questionamento e esfacelamento da ordem

estabelecida. É através de sua voz múltipla e desagregadora que os discursos que fundamentam e justificam essa ordem são demonstrados como falhos no sentido de transmitirem qualquer verdade sobre o real, visto que é ele mesmo composto por essa multiplicidade de discursos diferentes e divergentes que possuem, cada um, uma própria verdade monovalente.

É no sentido de arrancar o leitor dessas monovalências que o narrador assume esse papel multifacetado, expondo pontos de vista contraditórios, delegando a narração a personagens ou assumindo-lhes a voz e criando diálogos fictícios dentro da ficção. Esse narrador procura a união dos contrários, fazendo-os interagir num contexto de igualdade, em que todos esses discursos dialogam entre si e mutuamente se modificam, levando a consciência humana para a esfera de polivalência em que ela sempre esteve, mas era limitada a valorizar uns discursos mais que outros.

As constantes intervenções, os comentários acerca dos personagens, a explicitação das dificuldades de escrita nos diálogos com o leitor, além do modo pelo qual o narrador manipula as convenções narrativas tornam polivalentes os discursos que são incorporados, a própria figura do narrador e os romances. Ele não esconde o que outros disseram, muito pelo contrário, freqüentemente nos chama a atenção para o fato de que tudo poderia ser dito de outra forma e acaba, assim, introduzindo a dúvida no leitor, tanto sobre os discursos incorporados quanto sobre a narrativa que cria.

No mundo simbólico estabelecido pelo narrador, ele exerce as funções de catalisador e representante especial da cultura do meio no qual está inserido. Para isso, inscreve-se numa rede de imagens que reflete e materializa artisticamente o imaginário dessa cultura com seus elementos constitutivos como ideologia, política e religião. São justamente esses elementos, plurais em si mesmos – mas que muitas vezes aparecem marcados pela monovalência do discurso e limitam a consciência a uma dimensão

também monovalente – que precisam ser reformulados para que se torne possível o advento de uma nova esfera de libertação.

As múltiplas vozes que se (con)fundem no narrador revelam ainda a preocupação de quebrar as barreiras do individualismo justificado ideologicamente no mundo contemporâneo, e é buscando as vozes dos outros que a sua voz se forma. Nesse sentido, como acontece mais claramente em *Ensaio sobre a cegueira*, destaca-se a importância da solidariedade para a criação de um homem mais completo. Algumas observações de Roani (2006, p. 168), que tratam, mais especificamente, do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, facilmente se aplicam a esse narrador que se mantém constante na sua inconstância em diversos romances de Saramago:

De vários modos, a multiplicidade de vozes emerge no decorrer da leitura, refletindo a intencionalidade da obra de promover o diálogo com o ‘outro’ em graus diferenciados de crítica, polêmica e ironia. Trata-se de um concerto de vozes regido, habilmente, por uma outra voz, a do narrador que reserva para si o direito de reler e reescrever, tanto a literatura, quanto a história. Assim, o narrador é a instância harmonizadora de um encontro de vozes muito diferentes.

5.5 A revolta e a reconciliação dos contrários

A recusa dos heróis saramaguianos da aceitação de papéis sociais que lhes são pré-estabelecidos por alguma condição que lhes é exterior indica uma profunda atitude de revolta contra os diferentes representantes da ordem vigente que tolhem a liberdade humana. Jesus não aceita o destino que Deus lhe reserva e tenta agir contra ele; Padre Bartolomeu enlouquece frente ao dilema da convivência da razão e da fé, dilema que o leva a ser perseguido pela inquisição; Baltasar e Blimunda, pelo pouco caso que fazem das normas de comportamento vigentes, puderam viver o amor como iguais e o grupo

da mulher do médico não aceita a degradação trazida pela cegueira, entendida como supervalorização da razão objetiva.

Nos três romances aqui estudados, surge a questão da revolta contra a figura da autoridade tradicional e essa questão é, aqui, de essencial importância, pois nos indica um dos mitos que perpassa a expressão literária de Saramago. Para Durand (1983, p. 27), “uma sociedade vive sobre dois mitos: um mito ascendente e que se esgota e, ao contrário, uma corrente mitológica que vai beber às profundezas do ‘isso’, do inconsciente social”, ou seja, os mitos estão em constante circulação nas sociedades, num movimento que vai da valorização racional à marginalização social. Assim, uma sociedade está sempre assentada num mito ou num conjunto deles que passam por um processo de racionalização e vão, depois, formar o “superego institucional” (DURAND, 1983, p. 35), os paradigmas, as pedagogias, as epistemes, as ideologias, a ordem que irão fundamentar os papéis sociais valorizados pelas consciências naquela sociedade. Ao mesmo tempo, contudo, nos papéis sociais que passam a ser marginalizados, surgem os mitos contestatórios daquela ordem que se formou. No inconsciente coletivo começam a ser engendrados os arquétipos, as imagens míticas que, mais cedo ou mais tarde, irão fortalecer a ascensão de outro mito, superar a ordem anterior, e assim, começar um novo ciclo.

Como vimos, a narrativa de Saramago está empenhada na contestação da ordem estabelecida e comprometida com a indicação de possibilidades para o advento de uma nova ordem. Temos, portanto, no imaginário do autor, refletido nas obras, o conflito entre o mito dominante do paradigma racionalista, tecnicista, capitalista e individualista da contemporaneidade e o mito das “forças novas da mudança” (CHEVALIER, 1995, p. 678), que busca se fortalecer.

Para Durand (1983, p. 39), um mito pode se “deformar através do imperialismo de um mitema”, fato que o antropólogo designa por “heresia – do grego *erein*, significa ‘escolher uma única via’, é quando no seio de um mito há subitamente um conjunto de mitemas que adquire importância e desvaloriza os outros em relação a eles próprios”. Teria sido exatamente isso que aconteceu com o mito dominante de nossa sociedade que começou a se enfraquecer com a crise do racionalismo positivista: o mito de Prometeu. O desenvolvimento progressivo das técnicas proporcionadas pelo fogo que Prometeu roubou dos deuses e entregou aos homens seria o mitema que se sobressaiu e desvalorizou os outros em nossa sociedade. Curiosamente, é outro mitema do mesmo Prometeu que se encontra revalorizado nos romances de Saramago: a revolta contra os deuses.

O arquétipo do titã revoltado contra a tirania dos deuses encontra-se especialmente em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, mas também está presente nos outros dois romances de que nos ocupamos. Talvez a revolta não seja diretamente direcionada para o Deus pai da maior parte da religiosidade ocidental, como é o caso do Jesus de Saramago, mas para uma afirmação do homem perante qualquer representante do poder desse Deus pai que limita ou divide a esfera do humano, como é o caso do poder político do rei em *Memorial do convento* ou do excesso de racionalismo e individualismo em *Ensaio sobre a cegueira*. Percebe-se, claramente, a semelhança entre as idéias e valores que as narrativas saramaguianas transmitem e as seguintes palavras de Durand (1998, p.101): “Trata-se, essencialmente, da fé no homem contra a fé em Deus que está subjacente a este mito prometeico, encontrando-se o homem do lado dos Titãs, e Zeus, ou os Olímpicos, ou o Deus Pai, do outro lado da barreira”.

Ao longo dos capítulos de análise dos romances, vimos apontando a constante valorização dos aspectos mais essencialmente humanos em detrimento da idéia

tradicional do sagrado que está na religião oficial. É nesse sentido de revolta prometeica que o imaginário do autor português transmite, através da escrita criadora, um possível caminho de libertação frente a tudo aquilo que oprime as consciências do mundo de hoje. Para Frye (2000, p. 260),

O homem não pode ter nenhuma liberdade exceto a que começa em sua própria percepção de sua condição. Naturalmente, períodos históricos diferem bastante quanto à quantidade de pressão colocada sobre a consciência livre pelas compulsões da vida comum. Na nossa própria época, essa pressão atingiu um grau quase intolerável que ameaça destruir completamente a liberdade e reduzir a vida humana a um nível de compulsão totalmente preocupada, como a vida de um animal.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, vimos essa animalização começar a agir justamente depois que os primeiros cegos têm a liberdade subtraída e são confinados no manicômio. É exatamente a “percepção de sua condição” e a não aceitação do que ela poderia causar que permite ao grupo da mulher do médico manter algum nível de dignidade perante o caos que se instala. Assim, temos na revolta contra as figuras tradicionais de autoridade, que procuram restringir a consciência humana e reduzi-la a um contexto puramente burocrático e mecanicista, um dos traços essenciais do imaginário saramaguiano. Nas palavras de Fernand Comte (1994, p. 59), “Em toda a história do mito, Prometeu permanece como o defensor da justiça para os homens”, e é exatamente nesse sentido que entendemos o mitema da revolta nos romances de Saramago.

No entanto, como nos diz Octavio Paz (1972, p. 65): “Toda revolução é, ao mesmo tempo, uma profanação e uma consagração”, de maneira semelhante ao que nos explicou Durand sobre a circularidade dos mitos na sociedade: um mito dominante vai se enfraquecendo ao longo do tempo, a cosmovisão que ele propunha aos homens vai

perdendo sua eficácia e abrindo espaço para a ascensão de um novo mito que o contestava. Ainda nas palavras de Otavio Paz (1972, p.65), “O movimento revolucionário é uma profanação porque derruba as velhas imagens; mas esta degradação se acompanha sempre de uma consagração do que até então era considerado profano: a revolução consagra o sacrilégio”. Teremos, então, no imaginário saramaguiano, ainda um outro mito que – através da revolta prometeica de afirmação do homem perante os deuses, característica do regime diurno do imaginário (a superação pela luta) – coloca-se no lugar do mito dominante e reestrutura toda a visão de mundo da sociedade. Para Durand (1998, p. 51),

Aos mitos conquistadores do século XIX, os da luta contra as trevas, do progresso da história, do soberbo *imperium* sobre a natureza e sobre os homens, sucede, nos poetas contemporâneos, um outro regime do imaginário, mais ‘noturno’, onde se reanimam pela consciência do século XX a intimidade da libido, o regresso das infâncias passadas, a ligação à terra, a sede do grande regresso ao equilíbrio, ao repouso, antídoto vital da nossa civilização trepidante.

Esse outro mito representa justamente aquela união dos contrários que vimos apontando ao longo deste capítulo, a reconciliação do homem consigo mesmo em todos seus aspectos contrastantes, a superação das unidimensionalidades, das monovalências, a junção e identificação dos irreconciliáveis anteriormente, a identificação dos homens com os deuses. Trata-se, aqui, da figura de Dioniso, que, para Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 340) “era o deus da libertação, da supressão das proibições e dos tabus”, e, nesse sentido, aparece enquanto objeto de busca nas narrativas de Saramago. Não em seu aspecto de desmedida, de excesso orgiástico, assim como aconteceu a Prometeu, alguns mitemas foram deixados de lado no imaginário saramaguiano, mas sim nesse aspecto de valorização de uma “dupla natureza do deus, que se alterna entre luz e trevas,

calor e frio, embriaguez da vida e sóbrio hálito da morte” (LURKER, 1997, p. 204), natureza que facilmente se identifica com a humana. Com efeito, lemos em Comte (1994, p. 90-94):

Dioniso traz em si a oposição do terrestre e do celeste. O terrestre está em seu corpo entregue às lágrimas, ao sofrimento e à morte, mas também – e não o separará nunca – ao riso, ao prazer e à vida: ele é humano, mais que humano. [...] Os antípodas se juntam em Dioniso e provocam tempestades e loucuras. Ele leva a ultrapassar toda barreira. É um deus singular, estranho, insólito, porque não busca a divindade num além longínquo e inacessível, mas nas profundezas do homem. [...] Não há nele rejeição da humanidade, mas assunção. Não há controle, repressão, domínio da natureza pela razão, pela moral ou qualquer soberania exterior, mas libertação e desprendimento de energias naturais. Não há, no sagrado que ele veicula, idéia de separação, de tabu ou de veneração, mas a de uma humanidade total em suas dimensões, de retorno às fontes originais e de criação espontânea, perpétua: um fervilhar sempre imprevisto.

A crítica à visão de mundo que deposita excessiva confiança nas figuras de autoridade, Deus, o Estado, a Razão, entre outras, encontra em Dioniso a grande expressão mítica que se torna literária também pelo imaginário de Saramago. O homem contemporâneo, reduzido a uma individualidade egótica pelos desdobramentos desse paradigma, anseia por ser mais que apenas ele mesmo, anseia pelo outro, anseia confusão e fusão com o outro, uma vez que “ser si mesmo é condenar-se à mutilação, pois o homem é apetite perpétuo de ser outro” (PAZ, 1982, p. 327). A civilização tecnicista fecha cada vez mais as possibilidades de contato do homem com a natureza e com os outros homens, o que leva ao “desaparecimento do tu como elemento constitutivo da consciência” (PAZ, 1982, p. 318). É no sentido de renegar e superar esse contexto que a figura de Dioniso retoma aquela função do sagrado indicada por Eliade (1989, p. 119), capaz de “guiar e dar significado à existência humana”.

Frye (1973, p. 97) nos diz que “a obra imaginativa presenteia-nos com uma visão, não da grandeza pessoal do poeta, mas de algo impessoal e muito maior: a visão de um ato decisivo da liberdade espiritual, a visão da recriação do homem” e é exatamente isso que nos proporciona a narrativa de José Saramago. Em sua obra, temos a visão de um homem capaz de recusar o dilaceramento de sua identidade em vários compartimentos incommunicáveis entre si, capaz de reconhecer a sua inerente multiplicidade e também a dos outros e a do mundo não como ameaça a uma frágil individualidade, mas como um eterno convite à exploração e desbravamento dessas multiplicidades. A forma escolhida para a exposição dessas idéias não podia ter sido mais coerente com elas, pois o romance sempre se constituiu como espaço de encontro dos contrários:

A autêntica rebelião e a verdadeira síntese só poderiam provir da atividade do espírito que jamais separou o inseparável: o romance. Que por sua própria hibridéz, a meio caminho entre as idéias e as paixões, estava destinado a dar a real integração do homem cindido, pelo menos em suas realizações mais amplas e complexas. Nesses romances-ápices acontece a síntese que o existencialismo fenomenológico recomenda. Nem a objetividade pura da ciência nem a subjetividade pura da primeira revolta: a realidade a partir de um eu; a síntese do eu com o mundo, da inconsciência com a consciência, da sensibilidade com o intelecto. É claro que isso só pode ocorrer em nosso tempo, pois, ao ficar livre dos preconceitos cientificistas [...], o romance não somente se mostrou capaz de testemunhar sobre o mundo externo e as estruturas racionais como ainda ofereceu uma descrição do mundo interior e das regiões mais irracionais do ser humano, incorporando aos seus domínios o que em outras épocas estava reservado para a magia e a mitologia. (SÁBATO, 2003, p. 24)

CONCLUSÃO

É preciso recomeçar a viagem. Sempre.

(José Saramago. Viagem a Portugal)

A proposta de pesquisa que fizemos a princípio parece-nos, mais do que nunca, um inesgotável desafio. Seja pelo caráter e amplitude das questões levantadas, seja pela beleza do *corpus* ficcional escolhido, ficamos tentados a recomeçar sempre essa viagem, como a da epígrafe, para talvez capturar finalmente aspectos que insistiram em escapar apesar das idas e vindas que o trabalho crítico exige, para ver de novo o já visto e nos certificar se os olhos e a obra continuam os mesmos e, felizmente, percebermos que não, ambos já são outros, modificados pelo poder criador da palavra literária.

No entanto, o objetivo tese cumpriu-se, por meio de uma firme atenção dedicada especialmente a aspectos temáticos dos romances, às imagens, aos símbolos, aos arquétipos e aos mitos que foram construídos e desconstruídos ao longo das narrativas; o trabalho dedicou-se também a aspectos específicos da linguagem e da estruturação das narrativas quando elas se tornavam de interesse mitocrítico. Desse modo, chegamos à identificação e interpretação de itens que cremos de fundamental importância para uma aproximação do imaginário literário de José Saramago.

Buscou-se a elaboração de uma leitura que propiciasse o reconhecimento e a compreensão dos elementos temáticos nas múltiplas interações que estabelecem entre si, fundamentais para a elaboração acadêmica do imaginário do autor, e, por tudo quanto ficou dito, dialogam com o imaginário do leitor, que pode modificá-lo por meio de sua ampliação. Vimos, assim, o papel libertador da conjunção dos esforços da ciência de padre Bartolomeu, da visão mágica de Blimunda e do trabalho artesanal de Baltasar

para a construção da máquina de voar em *Memorial do convento*; a angustiada revolta de Jesus contra uma vontade tirânica e seu desejo de ser apenas homem e não filho de Deus, não para tentar se salvar, mas para tentar salvar aqueles que morreriam por sua causa em *O evangelho segundo Jesus Cristo*; e a recusa do grupo solidário da mulher do médico na participação da barbárie de nosso tempo, encenada alegoricamente em *Ensaio sobre a cegueira*.

As leituras apresentadas, para cumprirem o propósito de desvelamento do imaginário do autor e de identificação dos mitos que impulsionam sua expressão artística, partiram, é claro, da superfície textual para o rastreamento dos elementos geradores da cosmovisão imanente aos romances estudados. Apesar de *Memorial do convento* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*, estarem circunscritos num tempo específico que não é o nosso, também estabelecem vínculos com a sociedade de hoje, já que, como vimos, através daquela contaminação mútua entre o presente e o passado, a figura do narrador não tem problema em demonstrar-se contemporâneo nosso.

Assim, escolhe, estiliza, e comenta os fatos narrados conforme sua visão de mundo, que tem base numa organização social atual, de modo que também esses dois romances trazem algum significado sobre nosso próprio tempo, como é mais óbvio em *Ensaio sobre a cegueira*. O método da superposição de textos de Mauron nos permitiu estabelecer com clareza quais são os itens de redundância simbólica formadores dos mitemas que, por sua vez, possibilitam a realização da grande tarefa da mitocrítica: a identificação e análise dos mitos que configuram o imaginário e, conseqüentemente, a obra de Saramago.

Em todos os três romances, vimos em ação, através da ironia do narrador, instrumento privilegiado de denúncia de qualquer arbitrariedade, a recusa veemente dos protagonistas a se submeterem a vontades ou determinações que lhes fossem impostas

de fora, de modo que eles tivessem de se adequar a um papel já pronto antes mesmo de eles aparecerem, e que os levaria, caso não se recusassem a isso, a suprimirem quaisquer traços de personalidade não necessários àquele papel.

O mundo criado pela narrativa, entretanto, possibilita-lhes essa recusa, mesmo que a história acabe mal, como a crucificação sem ressurreição de Jesus e o desaparecimento de Baltasar, seguido de sua morte na fogueira da inquisição. A possibilidade de resistência é apresentada e não deixa de criar uma esperança de libertação para o leitor que também se sente incomodado, tendo de submeter sua vontade às manipulações das vontades repressoras dos poderes institucionalizados, representantes da figura do Deus pai, autoridade suprema. Talvez, estabelecida essa possibilidade de recusa, de revolta, o homem possa retomar, ao menos em parte, a idéia de que o mundo e a vida não são uma infinidade de variáveis desprovidas de sentido, possa ver a si mesmo como parte integrante desse sentido, de maneira que o tem e o dá, e participar mais uma vez da visão mágica do mundo:

Com freqüência se compara o mago com o rebelde. A sedução que sua figura ainda exerce sobre nós provém de ter sido ele o primeiro que disse ‘não’ aos deuses e ‘sim’ à vontade humana. Todas as outras rebeliões – aquelas, precisamente, pelas quais o homem chegou a ser homem – partem dessa primeira rebelião. Na figura do feiticeiro há uma tensão trágica, ausente no homem de ciência e no filósofo. Estes servem ao conhecimento, e em seu mundo os deuses e as forças naturais são apenas hipóteses e incógnitas. Para o mago os deuses não são hipóteses nem tampouco, como para o crente, realidades que é preciso aplacar ou amar, mas poderes que é preciso seduzir, vencer ou burlar. A magia é uma empresa perigosa e sacrílega, uma afirmação do poder humano diante do sobrenatural. (PAZ, 1982, p. 65)

Dessa forma é que entendemos o advento do fantástico nos romances de Saramago; nas palavras de Roani (2006, p. 55): “Quando Saramago utiliza o fantástico

para desestabilizar a fixidez do real, o que está em jogo é não o aumento da perplexidade do ser humano, mas proporcionar-lhe a capacidade de reconhecer-se a si e à realidade em que vive”. Essa capacidade de reconhecimento é que constitui a afirmação do poder humano perante os deuses, estabelecendo, assim, o mitema da revolta prometeica.

Retomando a idéia de que cada um dos romances escolhidos representa uma fase distinta na obra do autor que, segundo Agripina Carriço Vieira (1999, p. 386), avançam para uma “poética da universalidade”, vemos que, apesar dessas mudanças temáticas, os mitemas essenciais do imaginário do autor não sofrem qualquer alteração. Considerando que *Memorial do convento* estaria numa fase de maior preocupação do autor com as questões específicas da nacionalidade portuguesa; *O evangelho segundo Jesus Cristo* seria representante de uma fase intermediária, em que não se abandonaram ainda os problemas das relações entre história e ficção, mas já se trata de uma história em um espectro mais amplo, não relativo apenas a Portugal, e *Ensaio sobre a cegueira* estaria já completamente nesse ponto de vista mais universal, em que fatos históricos deixam de ser matéria para a narrativa e em que se adquire uma visão mais geral, mas, ao mesmo tempo, mais aprofundada sobre a comunidade humana, cremos que esse percurso ocorre do histórico ao mítico, do profano ao sagrado, utilizando-se os conceitos de Eliade (1996). O escritor, no decorrer de sua obra, vai mesmo abandonando temas específicos da individualidade portuguesa para adotar temas cada vez mais gerais, concernentes à coletividade humana, assim como se constatou que o mito faz, pois este, partindo de situações arquetípicas da existência humana, como o nascimento, a morte, a passagem para a vida adulta, entre outras, opera tal generalização.

Para Durand (1998, p. 56), referindo-se à contemporaneidade, “Temos a cabeça demasiado pesada, mas as mãos vazias de novas fraternidades”. A maior e mais complexa quantidade de dados de que dispomos no cotidiano, leva-nos a um também maior e mais complexo poder de conhecimento, só que a atenção exigida por cada vez menores detalhes impedem uma visão conjuntural. O artista, mais sensível que o homem comum às mudanças que se operam nos subterrâneos da sociedade e do inconsciente, não nos deixa esquecer esse cenário geral. Saramago, preocupando-se cada vez mais com a comunidade humana como um todo, faz questão de demonstrar em sua obra os problemas conjunturais da sociedade, apontando já também uma possível solução para eles, justamente a busca de novas fraternidades. Aqui, advém a figura de Dioniso como aquele que “não busca a divindade num além longínquo e inacessível, mas nas profundezas do homem” (COMTE, 1994, p. 93). Posto assim, em liberdade, o homem não necessitaria mais submeter as suas vontades às de outros, poderia, finalmente, contribuir na feitura de um mundo novo, de uma nova ordem. As palavras de Cassirer (2004, p. 416) fazem-se exemplares:

Como um traço fundamental da forma mítica de pensamento constatamos que em toda parte onde ela estabelece uma determinada relação entre dois membros, ela transforma essa relação numa relação de identidade. A procurada síntese leva aqui necessariamente à coincidência, à ‘concrecência’ imediata dos elementos a serem ligados. E é essa forma da exigência de unidade que sempre volta a soar também onde o sentimento e o pensamento religiosos se desenvolvem para além de sua condição mítica inicial. Só quando a diferença entre Deus e homem tenha desaparecido, quando Deus tornar-se homem, e o homem tornar-se Deus, somente então parece alcançada a meta da redenção.

Acreditamos que este estudo se junta aos já tantos e reveladores que constituem a fortuna crítica de Saramago como uma contribuição para o entendimento das relações

que se estabelecem em seus romances entre os campos do mito e da literatura. Essas relações não ficam apenas na idéia de desmitificação ou de dessacralização, mas também na criação e valorização de outros mitos que podem levar o homem à superação dos empecilhos ao exercício pleno de sua liberdade. No imaginário saramaguiano desvalorizam-se os arquétipos da passividade e da obediência para se valorizarem os arquétipos da luta pela liberdade que, mesmo sendo difícil ou até impossível, vai sempre encontrar ressonâncias nos corações e mentes humanas.

Referências

- ADORNO, T.W. **Notas de literatura (1)**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ARIAS, J. **José Saramago: o amor possível**. Rio de Janeiro: Manati, 2004.
- BACHELARD, G. **A Água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACON, F. **A sabedoria dos antigos**. São Paulo: Ed. Da Unesp, 1999.
- BARTHES, R. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 2003.
- BASTAZIN, V. A construção do herói mítico em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.
In: BERRINI, B. (Org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: Educ, 1999. p. 25-62.
- BASTAZIN, V. **Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago**. Cotia: Ateliê, 2006.
- BERRINI, B. (Org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.
- BRAGA, M. R. A concepção de língua de Saramago. In: BERRINI, B. (Org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: Educ, 1999. p. 85-114.
- BRANDÃO, J. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CAMPBELL, J. **As transformações do mito através do tempo**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2000.

- CÂNDIDO, A. O mundo provérbio. **Língua e literatura (USP)**, São Paulo, nº 1, 1972, p. 102-119
- CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CASSIRER, E. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CASSIRER, E. **A filosofia das formas simbólicas: A linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CASSIRER, E. **A filosofia das formas simbólicas: O pensamento mítico**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- CLANCIER, A. **Psicoanálisis, literatura, crítica**. Madrid: Cátedra, 1976.
- COMTE, F. **Os heróis míticos e o homem de hoje**. São Paulo: Loyola, 1994.
- COSTA, H. **José Saramago: o período formativo**. Lisboa: Caminho, 1997.
- COSTA, H. Alegorias da desconstrução urbana: *The memoirs of a survivor*, de Doris Lessing, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. In: BERRINI, B. (Org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: Educ, 1999. p. 127-148
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DURAND, G. **Mito, símbolo e mitodologia**. Lisboa: Presença, 1988.
- DURAND, G. **Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas**. Lisboa: A regra do jogo, 1983.
- DURAND, G. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 1998(a).
- DURAND, G. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998(b).

DURAND, G. **Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse**. Paris: Dunod, 1992.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.

DURAND, G. **A fé do sapateiro**. Brasília: Editora da UnB, 1995.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, M. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIKER, R. **Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento**. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL/Unesp; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

FILHO, L. Uma leitura de Memorial do convento. In: BERRINI, B. (Org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999. p. 169-192

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRYE, N. **The secular scripture: a study of the structure of romance**. Massachusetts: Harvard University Press, 1978.

FRYE, N. **Fábulas de identidade**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

HOBBSAWM, E. A Revolução Francesa. In: _____. **A era das revoluções**. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 122-156.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. São Paulo: Vozes, 2001.

KONDER, L. **Marx: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papirus, 2002.

- LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LURKER, M. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MACHADO, J. L. Conflitos de interpretação face ao romance de José Saramago *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. **Jornal de Letras**. Lisboa, nº 54, p. 08-12, maio 1994.
- MALINOWSKI, B. **Myth in primitive psychology**. New York: The Seabury Press, 1955.
- MARINHO, M. F. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.
- MELETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MELETINSKI, E. M. **Arquétipos literários**. Cotia: Ateliê, 1998.
- MINHAVA, P. Pobre língua de Camões! **A Voz de Trás-os-Montes**. Lisboa, nº 77, p. 02-3, 16 jul. 1992.
- MONTAIGNE, M. **Ensaio**. Rio de Janeiro: Globo, 1962.
- NOGUEIRA, C. R. F. **O diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Ática, 1986.
- OLIVEIRA FILHO, O. **Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago**. São Paulo: Ed. da Unesp, 1993.
- OLIVEIRA FILHO, O. Saramago e a ficção latino-americana. **Revista de Letras**. São Paulo, 1990, n. 30, p.141-152.
- PAZ, O. **A chama dupla: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1995.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PERRONE-MOYSÉS, L. **Flores na escrivãzinha**. São Paulo: Ática, 1999.
- PERRONE-MOYSÉS, L. O evangelho segundo Saramago. In: BERRINI, B.(Org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999. p. 239-258.
- PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Martins Claret, 2002.

- PLATÃO. **A república**. São Paulo: Sapienza, 2005.
- ROANI, G. L. **Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis**. São Paulo: Scortecci, 2006.
- SÁBATO, E. **O escritor e seus fantasmas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SARAMAGO, J. **Memorial do convento**. Lisboa: Caminho, 1999.
- SARAMAGO, J. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHELLING, F. W. J. **Idéias para uma filosofia da natureza**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2001.
- SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SEIXO, M. A. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987
- SEGOLIN, F. O Evangelho às avessas de Saramago ou o divino demasiado humano ou o Deus que não sabe o que faz. In: BERRINI, B. (Org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: Educ, 1999. p.271-86.
- SILVA, T. C. C. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: BERRINI, B. (Org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: Educ, 1999. p. 287-95.
- SILVA, T. C. C. Na crise do histórico, a aura da história. In: CARVALHAL, T. F., TUTIKIAN, J. (Org.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. p. 109-118.
- SILVA, T. C. C. **O avesso do bordado**. Lisboa: Caminho, 2000.

SIRONNEAU, J. P. O retorno do mito e imaginário sócio-político e organizacional. **Revista da Faculdade de Educação da USP**. São Paulo, nº1/2, v. 11, p. 257-276, 1985.

SOARES, M. L. O romance de José Saramago: um novo paradigma do romance histórico? In: BOËCHAT, M. C. B. et alii (Org.). **Romance histórico: recorrências e transformações**. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2000. p. 22-37

STARLING, H. M. M. Ensaio capta a utopia e a dor do Brasil que não somos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 de jun. 2004. Ilustrada, p.06.

VENÂNCIO, F. **José Saramago: a luz e o sombreado**. Campo das letras: Porto, 2000.

VERNANT, J. P. Razões do mito. In: _____. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p.171-221.

VICO, G. **Ciência nova**. São Paulo: Record, 1999.

VIEIRA, A. C. Da história ao indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago. **Colóquio Letras**, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 151/152, p. 379-93, jan/jun 1999.

VOLTAIRE, F. M. **Dicionário filosófico**. São Paulo: Martins Claret, 2003.

WATT, I. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALTER, R. e KERMODE, F. **Guia literário da Bíblia**. São Paulo: Ed. da Unesp, 1997.
- ARMSTRONG, K. **Breve história do mito**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- BERRINI, B. **Ler Saramago: o romance**. Lisboa: Caminho, 1998.
- BODKIN, M. **Archetypal patterns in poetry**. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- BURKERT, W. **Mito e mitologia**. Lisboa: Edições 70, 2001
- CALBUCCI, E. **Saramago: um roteiro para os romances**. Cotia: Ateliê, 1999.
- CARVALHO, J. C. P. **Mitocrítica e arte**. Londrina: Editora da UEL, 1999.
- CARVALHO, J. C. P.; BADIA, D. D. **Viáticos do imaginário**. São Paulo: Plêiade, 2002.
- GODINHO, H. **O mito e o estilo**. Lisboa: Presença, 1982.
- MILLER, D. L. **Christs: meditations on archetypal images in christian theology**. New York: The Seabury Press, 1981.
- SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SARAMAGO, J. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, J. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SARAMAGO, J. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAMAGO, J. **Todos os nomes**. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.
- RUTHVEN, K. K. **O mito**. São Paulo: Perspectiva, 1997.