

FORMAS DE REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE PORTUGUESA DO FIM SÉCULO XX NOS ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO E ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Doutorando Pedro Fernandes de Oliveira Neto (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN/ Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGeL/ Bolsista CAPES)
pedro.letas@yahoo.com.br

Resumo:

Este texto objetiva entender como a literatura de José Saramago e de Lobo Antunes representam a realidade portuguesa, sobretudo, a dos fins do século XX. Toma com leitura um episódio de Levantado do chão – livro, que sendo a história de luta dos camponeses e do seu processo de libertação dos grandes proprietários de terras, conjuga para a ideia de levante em várias instâncias sociais ao redor do mundo – e de Os cus de Judas – livro que é também um levante de consciência acerca dos limites criminais dos projetos de colonização. Mais que coincidências temporais, dos gestos de escrita e aproximações de linhas temáticas ou as oscilações e os trânsitos de tipos linguísticos apontados no primeiro romance e a abertura descondicionada e indisciplinada da narrativa do segundo, em ambos ganham contornos a preferência ficcional pelos procedimentos narrativos miscigenados e uma escrita que cumpre o interesse de reavivar o pacto entre ficção e realidade.

Palavras-chave: *Representação literária. Realidade Portuguesa. José Saramago. Lobo Antunes.*

É uma praça cheia. Vêm os rurais aos bandos, aos magotes, todos apascentados, às vezes é um patrão que se chega risonho à conversa, e há sempre um laçao para servir de capacho e envergonhar a sisudez dos que ali foram só por temor de ficar sem trabalho. No geral, porém, dão de esporas a si próprios para parecerem felizes. Há destas bondades populares, não desiludir quem espera de nós contentamento, e se é certo que isto não parece bem uma festa, enterro também não é, então que cara hei-de eu fazer, se me ponho a gritar viva isto ou morra aquilo, é para rir ou para chorar, digam-me cá. Estão sentados nas bancadas, outros enchem a arena, melhor seria se houvesse toiros, e não sabem o que irá acontecer, que coisa é comício, Onde está o Requinta, Ó Requinta, quando é que começa a festa. Os amigos e conhecidos acenam, os tímidos mudam de lugar à procura de quem mais desafrontado se mostre, Anda para aqui, e então o Requinta diz, Não convém que se espalhem, e estejam todos aí com atenção, que isto é a sério, viemos cá para saber quem nos quer bem e quem nos quer mal, se assim fosse que bom era, ir pela mão do Requinta ao conhecimento do bem e do mal, tão simples, no fim de contas, senhor padre Agamedes, não pensar, sentar o rabo na bancada, Onde é que se mija, ó Requinta, falar assim é já uma primeira falta de respeito, e o Requinta franziu o sobrolho, fez de conta que não ouviu, e agora sim, é que vai começar, Minhas senhoras e meus senhores, tem a sua graça, afinal eu sou um senhor na praça de touros de Évora, não me lembro de ter sido senhor noutro lado, nem sequer da minha vontade, que diz o homem, Viva a Portugal, não entendo, Estamos aqui reunidos, irmanados no mesmo patriótico ideal, para dizer e mostrar ao governo da nação que somos penhores e fiéis continuadores da grande gesta lusa e daqueles nossos maiores que deram novos mundos ao mundo e dilataram a fé e o império, mais dizemos que ao toque clarim nos reunimos como um só homem em redor de Salazar, o génio que consagrou a sua vida, aqui tudo grita salazar salazar salazar, o génio que consagrou sua vida ao serviço da pátria, contra a barbárie moscovita, contra esses comunistas malditos que ameaçam as nossas famílias, que matariam os vossos pais, que violariam as vossas esposas e filhas, que mandariam os vossos filhos para a Sibéria a trabalhos forçados, e destruiriam a santa madre igreja, pois todos eles são uns ateus, uns sem Deus, sem moral nem vergonha, abaixo o comunismo, abaixo, morram os traidores à pátria, morram, a praça grita consoante o mote, há quem não tenha percebido o que está ali a fazer, outros começam a entender e entristecem, também não faltam os convencidos, ou enganados, um operário que faz discurso, e agora vem outro orador, este é da legião, estende o braço e berra, Portugueses, quem manda, portugueses, quem vive, é boa pergunta, manda o patrão, e viver que será. (SARAMAGO, 2005, p. 92-94)

A pouco e pouco a usura da guerra, a paisagem sempre igual de areia e bosques magros, os longos

meses tristes do cacimbo que amareleciam o céu e a noite do iodo dos daguerreótipos desbotados, haviam-nos transformado numa espécie de insectos indiferentes, mecanizados para um quotidiano feito de espera sem esperança, sentados tardes e tardes nas cadeiras de tabuas de barril ou nos degraus da antiga administração de posto, fitando os calendários excessivamente lentos onde os meses se demoravam num vagar enlouquecedor, e dias bissextos, cheios de horas, inchavam, imóveis, à nossa volta, como grandes ventres podres que nos aprisionavam sem salvação. Éramos peixes, percebe, peixes mudos em aquários de pano e de metal, simultaneamente ferozes e mansos, treinados para morrer sem protestos, para nos entendermos sem protestos nos caixões da tropa, nos fecharem a maçarico lá dentro, nos cobrirem com a Bandeira Nacional e nos reenviarem para a Europa no porão dos navios, de medalha de identificação na boca no intuito de nos impedir a veleidade de um berro de revolta. De forma que me viram tornar ao Chiúme sem surpresa, e nenhum oficial levantou o queixo do prato do almoço quando me sentei a comer no meio deles, entre o capitão e o catanguês que sorria para toda a gente, sem encontrar resposta, a gargalhada cruel dos leões de pedra das fachadas dos prémios Valmor. O leitor de cassetes do alferes Eleutério tocava a 4ª Sinfonia de Beethoven, e era como se música soasse numa sala deserta para lá de cujas janelas sem cortinas a chana desdobrava interminavelmente as pregas do seu lado, uma música que se prolongasse no eco de si próprio do mesmo modo que nos pianos cerrados teimam em morar ainda os compassos ténues de uma valsa antiga, tão velha e hesitante como os relógios de parede do corredor. Éramos peixes, somos peixes, fomos sempre peixes, equilibrados entre duas águas na busca de um compromisso impossível entre a inconformidade e a resignação nascidos sob o signo da Mocidade Portuguesa e do seu patriotismo veemente e estúpido de pacotilha, alimentados culturalmente pelo ramal da Beira Baixa, os rios de Moçambique e as serras do sistema Galaico-Duriense, espiados pelos mil olhos ferozes da Pide, condenados ao consumo de jornais que a censura reduzia a louvores melancólicos ao relento de sacristia de província do Estado Novo, e jogados por fim na violência paranóica da guerra, ao som de marchas guerreiras e dos discursos heróicos dos que ficavam em Lisboa, combatendo, combatendo, corajosamente o comunismo nos grupos de casais da prior, enquanto nós, os peixes, morríamos nos cus de Judas uns após os outros, tocava-se um fio de tropeçar, uma granada pulava e dividia-nos ao meio, trás, o enfermeiro sentado na picada fitava estupefacto os próprios intestinos que segurava nas mãos, o apontador de metralhadora de garganta furada continuava a disparar, chegava-se sem vontade de combater ninguém, tolhido de medo, e depois das primeiras baixas saía-se para a mata por raiva na ânsia de vingar a perna do Ferreira e o corpo mole e de repente sem ossos do Macaco, os prisioneiros eram velhos ou mulheres esqueléticos menos lestos a fugir, côncavos de fome, o MPLA deixava mensagens nos trilhos a dizer Deserta mas para onde se só havia areia em volta, Deserta, os tipos passavam da Zâmbia para o interior detendo-se de quando em quando para dinamitar as pontes dos rios, um dia depois de um ataque encontrei uma insígnia metálica do Movimento na pista de aviação e fiquei a olhá-la como Lourenço mirava as tripas que se lhe escapavam da barriga, o cabo mostrou-me uma carta caída num arbusto I love to show you my entire body,” (ANTUNES, 2010, p.99-100)

Estamos diante dois instantes textuais diferentes: o primeiro do romance *Levantado do chão*, de José Saramago e o segundo de *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes. Ambos os romances dão contas do mesmo período histórico das últimas décadas do século XX português, embora estejam referidos a realidades distintas: o de Saramago quer olhar o processo de aquisição de uma consciência coletiva do pequeno camponês do interior de Portugal em relação ao estágio de subjugação a que estão reduzidos e o de Lobo Antunes observa uma relação individual do português diante da Guerra Colonial; relação individual que, notadamente, irá ser percebida como olhar coletivo, tão logo, nasça, entre os daquele país, com os retornados do horror, também uma ampla consciência do remorso ante o que foi a ganância da colonização, projeto levado a cabo por Portugal durante largos séculos de sua história.

Do ponto de vista bibliográfico, os dois romances podem ser lidos como os primeiros da leva de trabalhos publicados por ambos os escritores. Não descontando o romance renegado por Saramago até pelos meados de 1995, e que pouco a crítica a ele se ateuve, *Terra do pecado*, mas romance importante tanto quanto os outros no entendimento de uma elaboração literária do conjunto temático da obra do escritor português como já notamos noutras ocasiões, *Manual de pintura e caligrafia*, de 1977, e publicado postumamente, mas escrito logo após o primeiro, *Claraboia*, *Levantado do chão* é seu quarto romance. O livro é resultado de uma estadia de meses

do escritor entre os trabalhadores rurais do Alentejo; seu processo de criação nasce da ideia cultivada com certo interesse por escritores contemporâneos que é a da pesquisa documental como instrumento para elaboração e composição do romance; processo que na literatura portuguesa será usado à larga por escritores como Alves Redol, José Cardoso Pires, do lado português, Guimarães Rosa, Jorge Amado, se quisermos citar o lado brasileiro, entre tantos outros em ambos os lados. Também *Os cus de Judas*, que é o segundo da produção de Lobo Antunes e publicado em 1979, será resultado da estadia do escritor em território de guerra, quando sob obrigação militar, teve de prestar serviços na África. Se colocarmos lado a lado, os dois romances são retratos documentais, sem se reduzir à natureza do gênero, de um mesmo tempo, contado de dois lugares distintos, um interno à realidade evocada e outro externo a ela, mas com igual poder de denúncia, também sem se reduzir a esse *status*, de um período que classificariamos, de igual maneira, aos que passaram pelas linhas dos regimes totalitários, de era do emparedamento da liberdade de expressão.

O processo de composição do romance pela via da pesquisa documental é já um elemento a ser observado aqui como fruto daquela ideia naturalista de aproximação do escritor com o objeto a ser tratado. Experienciar lhe possibilita a compreensão das estratégias de organização e das principais características internas que cumprem no desencadeamento das ações. A ideia de experienciar, entretanto, diferirá aqui do entendido na escrita naturalista porque ao escritor não cumpre apenas a mera observação e descrição minimalista do fato, mas sua capacidade de recriação do ocorrido através da linguagem. Nesse processo, o ato visto é transfigurado por uma espécie de decantação apurada a ponto de no instante que intui o leitor ao efeito de realidade também o leva para diante do efeito estético, que é no fim, o desembocar de toda obra de arte. Não raras vezes o fato é também acompanhado por um narrador que toma partido acerca do narrado incitando quem lê para uma tomada de consciência acerca da matéria evocada, característica, por exemplo, levada a exaustão nos dois escritores aqui em questão, um, mais explicitamente e, outro, menos, ambos, porém, preocupados em que quem os lê possa identificar no decorrer da narrativa os níveis relevantes que dão contas do enforme da realidade posta em questão.

O primeiro excerto posto em destaque dá contas da chegada de um grupo de trabalhadores rurais trazidos pelo capataz Requinta até cidade de Évora para um comício de Salazar e um deles, no ato de espera pelo início do acontecimento, se põe inquieto à procura de lugar adequado para urinar. Poderíamos ter escolhido outro excerto no conjunto de instantes narrativos desse romance, alguns até de maior significação, como as reuniões à surdina dos trabalhadores, ou a prisão e a tortura de camponeses nos porões da ditadura, ou ainda dos desafios assumidos pelas personagens femininas diante da dupla situação de emparedamento a que estão submetidas, mas o instante narrativo destacado reúne em si, não apenas parte significativa dos sentidos que os outros excertos não evocados contém, como ainda está carregado pela clareza do estilo saramaguiano, que é o que convém destacar, a princípio, e depois no desenvolvimento deste texto – o modo narrativo peculiar de Saramago, introduzindo na escrita o fôlego da oralidade e a construção de um narrador onisciente, modo que tem seu nascimento nesse romance, a altura das vinte primeiras páginas e será aperfeiçoado ao longo da sua produção literária posterior. Entretanto, esse modo não será aqui evocado para uma mera compreensão do seu processo de construção; fiquemos aqui, tendo em vista que muitas já foram as ocasiões louváveis em que esse processo de construção narrativa foi observado e analisado com a pertinência necessária. Esse modo é sim evocado para que atentemos no seu interior a variação ou a disposição das diferentes entoações da voz narrativa. Esta observação nos conduzirá para o trânsito entre os níveis elevado e baixo, expressos na forma e uso da linguagem, ora erudita ora popular; esses níveis são os que conduzem o leitor e situam-no nos diversos planos evocados nas cenas. E já daqui retiramos o encaminhamento de que esse trânsito traduz-se como uma forma crítica de ver o mundo, não se pautando desde já por olhá-lo em fechamento ou em base unliteralista, mas em abertura e perspectivista, que entende a realidade e atribui aos fenômenos que a constitui como fruto de uma constante movência entre a pluralidade de valores daí emanados.

No segundo excerto, são as memórias de um médico ex-servidor na Guerra na África que,

depois de uma estadia pelo interior da colônia e suas bases de comando, é reconduzido ao centro de operações, de onde saem e para onde voltam todos os transeuntes no confronto. Se Saramago cata na linguagem o viço da oralidade, o gesto da fala, o mérito de Lobo Antunes reside na capacidade de acompanhamento do *travelling* mental. É uma linguagem surda que aspira dizer tudo a uma só vez e, embora estejamos diante do relato desse médico a uma mulher que encontra num bar de Lisboa, a impressão que temos é que não temos mais que o interior de uma mente perturbada, seja pelo silêncio impiedoso da interlocutora, seja pelas fraturas, interrupções bruscas, os cortes, as elipses e entrecorte de vozes que ora aparecem ora se dispersam sem qualquer ligação aparente com um centro de comando de um fato principal. Há nesse processo uma narrativa que se constrói à base da justaposição em que a realidade exterior se intersecciona com a realidade interior como um estágio de extensa bricolagem linguística. Os níveis para determinação desse processo reduz-se à própria construção frasal e está além do experimentado em José Saramago porque descamba para reestruturação não apenas da sintaxe do texto, mas da própria palavra, compondo, deste modo, uma extensa rede neologismos e de metáforas cujo nascimento pode ser oferecido pela compreensão das suturas e dos enxertos conduzidos pelo romancista como se a sua tarefa estivesse além do limite de narrar, mas no instante de poetizar o narrado. A predisposição de uma consciência perturbada que destila os acontecimentos num fluxo ininterrupto pode ser lida, desde já, como estratégia narrativa que busca um “pacto de realidade” do lido com o vivido. Apesar da flutuação da voz narrativa e da constante invasão de vozes externas ao processo interno de narrar, estamos diante de um escritor que toma para si a compreensão sintética do mundo, o que não quer dizer que o multiperspectivismo dos elementos enformadores da realidade estejam aí ausentes. A diferença para o caso saramaguiano é que aqui, por mais que o narrador insinue uma atitude de revolta contra o ocorrido, suas conclusões são colocadas em sua quase integridade nas mãos do leitor e o que ele quer é que os fatos respondam pelos próprios atos.

Os dois encaminhamentos assim dispostos oferecem elementos para elaboração deste ensaio que busca entender como a literatura de José Saramago e a de António Lobo Antunes representam a realidade na literatura, sobretudo, a dos fins do século XX português. A proposta busca nos pressupostos metodológicos de Erich Auerbach um caminho fecundo na elaboração de uma leitura que busca um não-reducionismo de ambas as manifestações literárias, isto é, não é nosso propósito uma mera marcação de fatos históricos e a sua verificação nos textos escolhidos para leitura, mas buscará na leitura dos textos, naquilo que define sua literariedade, as relações essenciais que tais textos mantêm com o contexto histórico ao que se referem. Isso porque para Auerbach, filólogo de formação, a obra literária está imersa numa condição sócio-histórica de modo que, sem se reduzir ao formato de documento, ela é via de acesso ao conhecimento de determinada época, uma vez que “na obra há uma sedimentação da época e a época é mediada na obra” (WAIZBORT, 2007, p.307).

A escolha pelos dois romances está, logo, para além da proximidade bibliográfica, como notamos no início dessas considerações, ela se dá pelo modo distinto com que se relaciona com o contexto para o qual esses textos apontam e mantêm contato e, nesse ínterim, se configurarem como dois dos mais significativos romances publicados imediatamente ao período do pós-1974. Estamos diante de dois escritores que se constituem em pontos de variação no momento em que a experiência narrativa em Portugal parecia ser levada para uma dissolução perigosa, fato registrado pela crítica diante de textos saídos das décadas de 1940 a 1960, como *Bolor*, de Augusto Abelaria, que embora cumpra uma experimentação estética inovadora, cai num hermetismo e não consegue transcender para além de suas próprias fronteiras, muito embora isso se constitua numa outra possibilidade de representação que não é nosso interesse no presente texto. Talvez encantados com os experimentalismos e subjugados da expressão de liberdade vivida naquele país antes da Revolução dos Cravos, os romancistas tenham reduzido o romance ao hermetismo linguístico a um ponto de quase total separação entre “águas da arte e águas da vida”¹.

¹ A expressão é de Nelly Novaes Coelho numa recensão crítica *A arte da representação da realidade no romance português contemporâneo*, de Maria Aparecida Santilli.

Tanto José Saramago e António Lobo Antunes são escritores que estão situados no período pós-25 de Abril, quando “as duas águas voltam a se misturar”. O período histórico é de fato enigmático embora não possa ser reduzido como fator determinante para um novo rumo na ficção portuguesa, mas o simples fato de desencadear nos indivíduos uma nova maneira de estar no mundo é já componente suficiente que incide no processo criativo. As oscilações e os trânsitos de tipos linguísticos apontados em *Levantado do chão* ou a abertura descondicionada e indisciplinada na narrativa de *Os cus de Judas* ganham seus contornos dado à preferência ficcional pelos procedimentos narrativos miscigenados e o entendimento de uma escrita que cumpre o interesse de reavivar o pacto entre ficção e realidade, interesse recorrente nos cenários em que estão situados seus autores. É notável na extensão de todas as literaturas pós-ditadura ou pós-guerra a preferência pela materialidade histórica e memorialista, dois “esforços realistas” (a expressão é nossa) que buscam cada um a seu modo, traduzir a relação entre a realidade empírica, a do trauma e a realidade ficcional, a obra literária, ou, vale dizer, a elaboração da realidade na obra. Já Adorno em seu ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo* evoca sobre a incapacidade narrar tal como se narrava antes depois das experiências históricas vividas e assistidas pela humanidade contemporânea a dois conflitos solaparam os modos e condições da sua existência. Também os recursos estilísticos que primam pela ironia e pela metáfora patente na obra dos dois escritores podem ser lidos como gestos condicionados pela escrita do período de censura. Se fosse o caso de fazer aqui um inventário das formas entenderíamos que o próprio caráter subversivo, que é o caráter de romper com a ordem corriqueira e que até certo ponto distingue a obra literária enquanto arte da obra literária comum, tem sua origem na capacidade “deformante” e ressignificativa assumidas pela ironia e pela metáfora. Uma e outra são resultadas de uma complexa e extensa rede de sentidos que no instante em que evoca o acontecido o insinua como possibilidade.

A obra de arte literária não quer ser documento histórico porque não é seu papel o de cópia da realidade, mas aproximação ou possibilidade. Dito isto, parece estarmos diante do entendido por Roberto Schwarz em seu ensaio *Ao vencedor as batatas* de que a raiz da obra de arte é histórica. Desse modo, a situação do país liberto quase simultaneamente do regime ditatorial e do regime colonialista e os resquícios do período antecedente engendram uma forma a partir da qual os dois romancistas criam sua forma literária. As diferentes possibilidades do desenvolvimento histórico implicam diferentes maneiras de figuração do romance, como é patente ao longo das observações costuradas por Auerbach em *Mimesis* e da constatação também do autor alemão em *Introdução aos estudos literários* de que a partir de Stendhal e Balzac, “a vida política, econômica e social entrou na literatura, em toda a sua extensão e com todos os seus problemas” (1970, p.243). Evidente que “um conjunto de fenômenos apresentados com suas causas profundas, sua interdependência, seu dinamismo” são suficientes para a remodelagem nos processos narrativos, uma vez, haver, pelo que notamos ao chegar até aqui, uma interdependência quase que simbiótica entre os planos da ficção e os da realidade histórica. É natural que o fim de períodos de limitação e períodos em que a instância da vida é colocada em xeque que o homem esteja suscetível às narrações sobre si e às motivadas pelo tempo histórico e político que estava a ser vivido, no intuito de compreenderem-se a si próprios, o que significam no âmbito desses processos e o que tais processos representaram no atual estágio a que foram reduzidos.

Do lado português, a década de 1970-1980 que marca uma reascensão dessa relação entre literatura e história, literatura e memória, Maria Alzira Seixo num balanço literário sobre o período para a *Colóquio/Letras* entende um alargamento temático do romance para questões que dizem respeito às vivências da revolução de abril, a guerra colonial, os trânsitos emigratórios e identitários associados à diversidade na composição ficcional como a valorização da escrita e das formas de pluralização discursiva, a miscigenação das estéticas, seja pela intersecção das mundividências do neorrealismo, do *nouveau roman* francês, e acompanhamento de técnicas que vão desde as do naturalismo, passam pelo impressionismo e chegam ao hiper-realismo e o regresso ao fascínio pela

história-intriga e pelas narrativas marginais como os diários, as crônicas etc. Considerações que são endossadas por Carlos Reis em “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”, que entende o pós-1974, por exemplo, como um período importante na cena literária portuguesa porque traz consigo uma nova gama de temas ao solo ficcional.

É concomitante nos dois escritores aqui tratados a sua realização ficcional por essas caracterizações definidas por Maria Alzira Seixo e Carlos Reis: a preferência pela noção de escrita enquanto processo e do texto como espaço em construção, daí a decisão do primeiro pelo acompanhamento onisciente das ações desenroladas no romance e com fortes aberturas para a penetração de vozes alheias à voz condutora da narrativa e a escolha do segundo pelos tipos de narração que abdicam de um eixo e de uma linearidade, como ainda é vivo em Saramago, por exemplo, pelo trabalho de um texto rizomático, para recuperar uma expressão de Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvida no seu *Mil Platôs*. No processo narrativo de António Lobo Antunes assiste-se um repúdio pelos protocolos realistas da forma clássica, que são ressignificados em Saramago, em detrimento da premissa de que o escritor não deve ser reduzido à capacidade de oferecer ao leitor uma narrativa bem acabada, isto é, uma narrativa cuja intriga seja dotada de um acentuado poder demonstrativo-explicativo. Como é patente no excerto destacado, o escritor prima pela disposição das montagens, pela falsificação da consciência monologal, uma vez estarmos diante de alguém que dialoga, mas não temos acesso ao plano verbal do seu interlocutor, e não está, em nenhum instante, preocupado em esclarecer o real interesse do seu torrencialismo linguístico. No processo, está em jogo uma constante reinvenção identitária do personagem-narrador, como se pela sedimentação das vozes, seja possível criar um retrato possível de si: a princípio está o retornado da guerra situado no tempo e espaço memorial evocado, para adiante figurar o inconformado, isto é, o tom memorialístico é constantemente abalado pela tom da denúncia, e tudo invadido por um conjunto de sensações e impressões auditivas (“era como se a música soasse numa sala deserta”), visuais (“para lá de cujas janelas sem cortinas a chana desdobrava interminavelmente) e fíndar com as intercalações da voz do ocorrido e dos textos externos (“I love to show my entire body”). Fica visível, portanto, que a voz narrativa não é única; o estágio cambiante visível na pluralidade de impressões atesta também a pluralidade da voz narrativa.

Voltemos à ideia de negação dos protocolos realistas para esclarecer a ressignificação introduzida por Saramago. Nesse caso, o que parece está preservado é a constante linear dos acontecimentos, primando por uma totalidade histórica, mas o processo de contar é outro, relocando a posição do leitor para experiência de reescritura da narração, algo que se assemelha ao trabalho de compactação no autor de *Os cus de Judas*. Além de que, o autor de *Levantado do chão* rompe com as premissas do realismo clássico à medida que escolhe não o distanciamento fixo entre narrador e leitor, mas o movimento, ora aproximando-os ora distanciando-os. Se a introdução aleatória da sentença “Onde é que se mija”, pronunciada por um dos camponeses assinala um rebaixamento da situação maior em causa, o discurso de Salazar, e a elevação do trabalhador rural que interfere no ato de celebração sublimado no alvoroço de ovação ao regime, ou a variação de tons linguísticos em pares vocabulares como “toiro/touro”, “Salazar/salazar”, elas também colaboram na elaboração do dinamismo narrativo e na dissolução do elemento histórico, fator que se consolidará no romance antuniano pelo estágio de perturbação patente na superfície narrativa pela dicção ininterrupta.

O que *Levantado do chão* remonta é um levante, o posicionamento heroico de uma minoria subjugada diante do poder cerceador, já *Os cus de Judas* remonta uma queda, o posicionamento da perda e a sensação resultante, misto de decepção, tristeza, nostalgia, resignação. Se um oferece uma pintura externa e particular das forças históricas, o que Lukács, por exemplo, diz sobre a ficção de Walter Scott, o outro oferece uma pintura subjetiva, está reduzido à instância intimista e ao sentimento de impotência do indivíduo soterrado pela avalanche dos fatos. E isso se dá pelo lugar particular onde estão situados ambos os escritores; mesmo sabendo que os dois estão numa corrente pós-74, Saramago está numa sociedade de transição do regime militar para o regime democrático enquanto Lobo Antunes numa sociedade de pós-guerra. A primeira situação prima pelo ideal da homogeneização das forças sociais em detrimento de uma causa, a segunda pela dispersão das

forças e o interesse pelos dramas pessoais. A questão que é recobrada no romance saramaguiano como uma mera incursão na narrativa sobre o fim dos conflitos na África, assinalando um movimento de libertação externo ao contexto aí referido, é tomada pelo ângulo de quem presenciou o andamento histórico interno. É esclarecedor o desfecho das duas narrativas: uma elege a Revolução dos Cravos como coroamento simbólico do levante, a outra elege uma fala que a certa altura do texto irá percorrer toda a narrativa – “Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem” (ANTUNES, 2010, p.196) – não coroando vitória alguma, porque estamos agora diante de um desterrado, a sensação de não pertencer nem à sua terra de origem, nem à terra em que esteve para a luta, a sensação “de se terem perdido naquele lugar e de não terem ainda conquistado lugar nenhum” (ANTUNES, 2006, p.26).

Do ponto de vista de elaboração estilística, Saramago tem uma preocupação política mais acentuada quando se refere ao trabalho artístico; o escritor percebe que é preciso ir à máquina em que é gestada a história para uma compreensão dos seus mecanismos e faz da narrativa um espaço do que seria o seu funcionamento no intuito de oferecer ao leitor as discontinuidades, por onde o homem tem a possibilidade de infiltrar-se e reordenar as situações daí decorrentes. É preciso, então, tratar os problemas sociais, não como pretexto moralista, mas como tema estético, opondo-se ao “vazio social” deixado pela literatura desde quando essa passou a ser mero canteiro de experimentações. Lobo Antunes condensa a objetividade histórica e acentua sua preocupação com a forma. Nele, “as violentas imprecações que homem e terra, destino e usura, indivíduo e grupo”² são elementos para elaboração de uma atmosfera que prima pelo individual, daí a preferência pelos tons líricos e os embates costurados nos cruzamentos da memória, como elementos que conseguem definir a transição do histórico para às vias do intemporal e eterno. Ambos os processos, no entanto, são componentes de um modo específico de exposição da realidade. Isto é, um converte a realidade em estilo e o outro em forma.

A grande realização dos dois escritores foi de buscar na tradição da narrativa literária elementos que lhe serviram de subsídio na criação de uma instância narrativa muito particular: é patente em Saramago, como há muito observou Leyla Perrone-Moisés, “a engenhosa aliança do erudito com o popular, do livresco com a oralidade”, incorporando “uma rica tradição literária, de Fernão Lopes a Vieira, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e Pessoa, aí presentes num intertexto que não é apenas alusivo ou citacional” (2000, p.185), mas que atua no plano da sintaxe, da prosódia e das técnicas narrativas e descritivas. O resultado dessas influências se dá no tratamento remodelar da história e o entrelaçamento das unidades temporais numa ânsia de traduzir todos os fatos de um instante no instante da escrita e ainda a preferência pelos modos do fabular, da parábola ou da alegoria. Tais modos se configuram por uma voz narrativa externa que, além de acompanhar o desenvolvimento das ações, interfere no resultado interpretativo das situações, uma vez que tais intervenções atuam como possíveis guias pedagógicas para elaboração de percepções sobre acontecido.

Em Lobo Antunes, sua disposição em captar “a fruição das formas íntimas da sensibilidade” (termos de Auerbach, 2007) e “o uso transfigurador do pormenor” (termos de Candido, 1993) é logo notável a relação que mantém com o estilo de Marcel Proust. Assim, como é perceptível os extensos corredores verbais típicos de escritores como Cortázar e Vargas Llosa, a modulação narrativa e o cruzamento dos registros temporais patente em Agustina Bessa-Luís e em José Cardoso Pires ou ainda a linguagem destituída de pudor do francês Louis-Ferdinand Céline, tudo traduzido num estilo que prima pelo estreitamento e não raro a confluência entre as técnicas da narrativa e as da poesia, o que lhe possibilita, por exemplo, o enforme de uma voz narrativa que aproxima e por vezes dilui a distância autor-personagem. Entendemos como Antonio Candido em *O discurso e a cidade* que, notadamente, a elaboração distinta dos dois escritores é o que condiciona o seu estilo individual, que “não se reduz a um modo determinado de usar a língua”, mas forma com a posição assumida pela voz narrativa, uma “realidade dupla”. “A língua dá vida ao enfoque, e o

² Os termos são de Maria Alzira Seixo em “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção”.

enfoque dirige o estilo.” (CANDIDO, 1998, p.110).

A preocupação política para a literatura faz Saramago eleger como núcleo narrativo sempre os indivíduos que compõem os extratos da marginalidade social como personagens centrais de sua obra. No caso específico de *Levantado do chão* somos colocados diante da gênese histórica do latifundiário português ao remeter para uma imagem que cortará todo romance como espécie de refrão temporal de um episódio de estupro praticado por um membro da corte contra uma jovem camponesa que ajuda a pequena família carregando água do poço a casa. Durante todo o romance estaremos sendo confrontados com a situação transitória e instável do trabalhador rural matizado na família dos Mau-Tempo, herdeira direta do episódio evocado pela voz narrativa. Instituído o êxodo como elemento de transição das personagens, efeito recuperado pelos cacarecos que levam de um lado para outro de Portugal, está expresso aí a miséria do trabalhador sem terra e sem condições de dirigir o próprio destino. É quando se apresenta a instância dominante do Latifúndio, personagem que cobrirá as três gerações dos Mau-Tempo, sob custódia do Estado e da Igreja. Mas, além do registro histórico de dominação consumada do poder mandatário sobre os trabalhadores, o romancista dará preferência à libertação dos indivíduos, como notamos, desse estágio, conformando, desde então, uma dilatação da proposta local e regional da narrativa para uma universalização da proposta temática aí elaborada, uma vez que, nem o latifundiário e nem o período aí evocado, o da ditadura, foram situações isoladas ao contexto português. A realidade histórica aí mimetizada é, pois, símbolo do que foram e serão todos os processos de libertação trabalhadora ao redor mundo.

O subjetivismo de Lobo Antunes é uma possibilidade de antirrealismo se formos pensar do ponto de vista do realismo tradicional. Sua propensão ao memorialismo, como é notório em *Os cus de Judas*, elege o anacronismo temporal, uma vez que coloca diferentes tempos históricos em confronto, acaba por traduzir positivamente a relação conturbada que o novo indivíduo português tem assumido com seu território. Situado em primeira pessoa, o intuito do narrador é o de descrever a história dos tempos difíceis da guerra, mas vê-se reduzido por um passado mais potente do que a capacidade de narrar, um passado alinhavado por uma gama infinita de fios e de fenômenos incapazes de serem condicionados na linearidade da escrita.

Se Saramago cumpre (ou pelo menos, se aproxima) o ato de revelar as condições dos fenômenos e a direção da sua atuação e, logo, uma descrição mais apresentável da história, Lobo Antunes quer a base que antecede tais fenômenos e, na impossibilidade de precisá-los, condensa o presente e o passado como uma desordem que o torna tais tempos indistintos, seja pela sua anulação seja pelo alargamento, criando uma marginalidade fabular que traduz um desencanto perante o mundo ou a atmosfera “do cotidiano de espera sem esperança”.

Daí ser necessário voltarmos aqui só mais uma vez ao trabalho morfológico desenvolvido pelo escritor para entendê-lo como uma fuga do sistema linguístico comum pela sua incapacidade em servir para o contato com o ouvinte da realidade a ser narrada pelo sujeito, como é notável em *Os cus de Judas*. A elasticidade semântica (“dias bissextos, cheios de horas, inchavam a nossa volta”) permite à voz narrativa sondar a pluralidade de sentidos captados acerca da realidade evocada, multiplica a situação dramática. Se a via de escape da pluralidade de sentidos da realidade é lido em Saramago não poucas vezes como uma fuga pelo insólito ou pelo fantástico, em Lobo Antunes a fuga é processada no nível da própria língua, já que seu apego à materialidade do texto e ao ato de escrita ao invés de lançar para fora das representações o leva à recusa e ilhamento interno. É necessário alertar também para o fato que parece insuficiente de reduzir esse romance à esfera de um ensaio memorialístico sobre a Guerra Colonial. O retrato demasiadamente embrutecedor da dominação pela dominação é também um relato da capacidade destrutiva do homem pelo homem através da ganância justificada pela ideia reducionista de superioridade étnica.

Em síntese, cada escritor adota ou constitui maior ênfase para uma determinada posição diante da realidade em que está inserido, se entendermos com Auerbach (citado por WAIZBORT, 2007, p.255) que toda obra de arte é “determinada essencialmente por três fatores: pela época da sua origem, pelo local e pela peculiaridade de seu criador”. Saramago adota o viés histórico, e levará

adiante no decorrer de toda sua obra, constituindo, abertamente, a história como possibilidade ou via interpretativa da realidade. É bem verdade que os procedimentos narrativos não primam pela oficialidade ou pelo absolutismo da verdade com que se forjou ao longo dos séculos. O que quer o escritor de *Levantado do chão* é trazer à superfície desse solo incrustado aquilo que foi escamoteado na escolha interpretativa dos historiadores a fim de entender a forma histórica como móvel e apenas uma das possibilidades de representação da realidade. Quer com isso intuir que a ficção é também um dos processos no qual operam verdades; que a dicotomia entre ambas as formas, ficção e história, é mero lance dos jogos de poder encenados no território da linguagem. Como os termos “Ó Requieta onde é que se mija”, que opera rupturas ou ensaia pequenas tentativas a fim de romper a esfera do cerceamento do qual padecem os trabalhadores, a decisão pelo ângulo da história é uma acertada incisão do escritor na calcificação das formas acabadas. É também uma forma de experimentação. A expressão assim meio descolada da situação narrada é clara inserção manifestada na linguagem do elemento social português em que de um lado falsifica-se uma verdade da soberania, da acentuada organização administrativa como quer as ditaduras, mas no seu interior o que ocorre não bem o que o que se apresenta, sendo a aparência fruto de uma relação bruta entre os mantenedores da ordem superior e os que estão a custoso sacrifício segurando a aparência. Isto é, o excerto posto em análise mostra a realidade aparente como a que pode ser lida nos compêndios de história e a que observamos de um determinado ângulo externo, mas o narrador enxerta-lhe marcações que lhe desestabiliza, propondo que na verdade a realidade é marcada por uma série de pequenos detalhes pelos quais é possível reinventar o jogo estritamente pré-determinado da verdade. O resultado é uma visão que não quer ser realista no real sentido do termo, mas que entende o real como possibilidade e, sobretudo, regido por pequenas movimentações aparentemente insignificantes, mas capazes de reinventar a ordem das coisas tal como a vemos ou achamos que são. Isso porque o escritor parecer crer numa ligação entre o mundo interno e o mundo externo dos sujeitos, sendo suas ações uma dessas pequenas movimentações capazes de reinvenção ou manutenção da ordem das coisas; ele aposta numa coletividade e daí *Levantado do chão* ser a tomada de consciência e o levante de grupo.

Lobo Antunes, no seu diálogo disfarçado de monólogo confessional, estabelece uma radical cisão entre esses dois mundos, embora a externalidade se apresente aí como elemento determinante no isolamento da fala ou na derrapagem para o plano interior do sujeito. Limitado pelas condições externas do fracasso, vê o seu espaço interno como lugar ideal de interação com o externo e, logo, um universo possível na construção de algo palpável. Assim, se justifica os gestos da memória refletidos na descontinuidade verbal e na anulação do tempo presente e do passado ante sua intersecção e aparente simultaneidade. Descrente na coletividade, já que a decisão desta é causa gênese para o horror vivido, *Os cus de Judas* é a necessária tomada de consciência individual de um sujeito que lê nas suas relações sociais e nos seus dilemas o fracasso da hegemonia nacional. Ao assumir-se com um dos subalternos da história, um dos silenciados – e por isso a verbosidade que inunda e afoga a existência do seu interlocutor – o individual prevalece sobre o coletivo, como metonímia do desastre histórico da ditadura, do imperialismo e colonialismo português. A voz frágil e perturbada que narra as ações é uma incisão precisa e necessária no esplendor imaginário outra vez ensaiado nos compêndios da história nacional. Os lugares adotados por Lobo Antunes e por José Saramago, entretanto, servem aqui de espaço para compreender suas obras e como se conformam objetivamente e subjetivamente o mundo ao qual elas se ligam e que de algum modo também as modelam, já que, retomando a tríade desenhada por Auerbach, Leopoldo Waizbort lê que não se pode reduzir uma obra literária à “subjetividade criadora”, nem ao “paralelogramo cujas forças seriam meio e momento”, mas da tensão entre ambas as forças.

Saramago não crê na capacidade de captação do sentido absoluto das coisas e por isso tateia possibilidades ancoradas no veio da história porque a entende como um lugar da realidade; o escritor de *Os cus de Judas* é igualmente descrente no absolutismo das coisas, mas tateia suas possibilidades pela substituição do lugar da realidade histórica em favor de uma invenção própria pelo indivíduo, pautada, claro está, num “diálogo enviesado com a realidade social finesse secular”

(cf. REIS, 2004, p.34). Não será discrepante reassumir aqui a ligação que o estilo de incorporação da realidade em Lobo Antunes mantém com o estilo em Proust, postos a alguns passos neste ensaio para caracterizá-lo com os termos distinguidos por Auerbach para *Em busca do tempo perdido*: “crônica de rememoração”. Ao invés de construir “sequências temporais empíricas” a crônica de rememoração forja um “uma conexão secreta e negligenciada de acontecimentos” (2007, p.340). Se ao primeiro escritor interessa as formas de representação da história, ao segundo interessa a representação subjetiva. Enquanto um esforça-se para alcançar o cerne das descontinuidades dos materiais históricos, o outro quer alcançar o cerne do pensamento verbal, lugar desistoricizado, lugar em que tudo vem antes de tudo. O esforço comum aos dois, entretanto, está no modo como o tempo histórico é apreendido nos romances, que aqui poderíamos entender como, a *história em processo paralelo* e a *história em processo internalizado* à obra literária. No primeiro, a história adentra e ventila o romance, no segundo, adentra e se dilui. O resultado são as duas visões distintas sobre a realidade, embora, ambas estejam localizadas num território em comum: o da reinvenção necessária.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2006.

_____. *Os cus de Judas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2010.

AUERBACH, Erich. “Marcel Proust: o romance do tempo perdido”. In: *Ensaio de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

_____. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

_____. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. “Recensão crítica a *A arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n.54, março, 1980.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “As artemages de José Saramago” In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

REIS, Carlos. “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século.” In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte, v.8, n.15, jun.-dez., 2004.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. 12 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5 ed São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção” In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n.78, março, 1984.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.