

3 Saramago: Vida, obra e religião

No capítulo anterior o trabalho deu-se no intuito de mostrar a relação entre teologia e literatura e entre ateísmo e cristianismo. Além de descrever caminhos importantes abertos por alguns pesquisadores pioneiros no diálogo entre teologia e literatura, esboçaram-se algumas possibilidades para o acolhimento das críticas ateístas.

Já no presente momento, a tarefa é construir um pano de fundo para que se possa analisar a obra *Caim*. Para isso se faz necessário perscrutar a vida de José Saramago sem cair num biografismo exaustivo, conhecer um pouco mais sua obra e mostrar como ela se configura em dados momentos como reescritura através da utilização de outros textos e de sua carnavalização.

No entanto, há um ponto crucial importante nesse itinerário que é mostrar como a obra de José Saramago revela estreita aproximação com o tema do sagrado, apesar de seu ateísmo. Muitos outros que se aventuraram pelos sulcos abertos através da pena arguta do autor lusófono já chegaram à conclusão de que Saramago é um aficionado pelas questões religiosas.

3.1 Breve perfil biográfico de José Saramago

O enfoque sobre a biografia em estudos críticos da literatura causou intensos debates nos séculos XIX e XX, em torno daquilo que é especificamente literário e de como a literatura se relaciona com a realidade histórica, social e psicológica. Estes debates têm suas origens, segundo Soares, no biografismo de Saint-Beuve e nas teorias deterministas que tomaram conta da crítica literária no fim do século XIX.¹ Por essas e outras razões ao lançar mão da biografia do autor nesse trabalho não se tem o intuito de possibilitar explicações pormenorizadas ao conjunto literário desenvolvido por Saramago. De fato, o que interessa é a narrativa

¹ “Nas primeiras décadas do século XIX com o romantismo, a crítica literária passa a processar-se sistematicamente, destacando-se então o crítico francês Saint-Beuve (1804-1868) e seu método biográfico. Um processo de descrição que procurava explicar elementos da obra através da vida do autor, fazendo uma abordagem da sua biografia.” Já “sob a influência do positivismo de Augusto Comte, cuja característica principal era o naturalismo, procurou-se aplicar a literatura os métodos das ciências naturais.” SOARES, A. *A crítica*. In: SAMUEL, R. (org.). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 93.

saramaguiana, entretanto, como lembra Massaud Moisés “toda análise textual é contextual”² Ou seja, todo texto sempre suscita o local e as condições em que se produziu, ele sempre será “algo aberto aos influxos de fora, da cultura em que foi produzido, da língua em que foi elaborado, da sociedade que o motivou.”³ Evidentemente não se trata de cair num biografismo ou análise psicológica. Ao contrário o que pretende esse trabalho é focar no produto literário. No entanto, a narrativa saramaguiana não brota do acaso, mas antes de situações contextuais onde os textos são gestados.

Dito de outra maneira é possível interpretar um texto sem conhecer o autor, mas conhecendo-o essa interpretação pode ser expandida através de mais elementos relacionados ao texto. Ainda mais no caso de Saramago que afirma que o homem e o escritor não apenas estão juntos, mas fundidos um no outro.⁴ Por isso, a apresentação de dados biográficos atende ao propósito didático de tornar aspectos da vida do escritor conhecidos e de mostrar como a sua literatura se entrelaça ao seu mundo.

Santos Junior destaca que o escritor português vai narrando em seus livros a sua história pessoal, evidentemente não aquela que ele viveu somente, mas uma outra secreta que com seu próprio punho não ousaria ou saberia assinar.⁵ Essa concepção pode ser confirmada através do discurso pronunciado pelo português por ocasião do recebimento do Nobel de Literatura escrito sob a seguinte epígrafe: *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz*. Ao término do discurso ele afirma: “A voz que leu estas paginas quis ser o eco das vozes conjuntas das minhas personagens. Não tenho, a bem dizer, mais voz que a voz que elas tiveram. Perdoai-me se vos pareceu pouco isso que para mim é tudo.”⁶

No dia 16 de novembro de 1922 no nordeste de Lisboa na aldeia de Azinhaga, na província de Ribatejo, nasceu o segundo filho do jornaleiro José de

² MOISÉS, M. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 25.

³ Ibid. p. 17.

⁴ SARAMAGO, J. *O despertar da palavra*. In: CULT: Revista Brasileira de Literatura. São Paulo: Lemos Editorial, nº 17, Dez, 1998. p. 24.

⁵ SANTOS JUNIOR, R. *A plausibilidade da interpretação da religião pela literatura: Uma proposta fundamentada em Paul Ricoeur e Mikhail Bakhtin exemplificada com José Saramago*. Tese de doutorado defendida na Universidade Metodista de São Paulo, 2008. p. 134.

⁶ SARAMAGO, J. *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz*. Disponível em <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/lecture-p.htm> acesso em 15.09.2012.

Souza e da dona de casa Maria da Piedade, a saber, o menino que mais tarde se tornaria o primeiro lusófono a receber o prêmio Nobel de literatura.⁷

O país era essencialmente agrícola e a maioria desses agricultores era constituída por pequenos proprietários ou assalariados que viviam com grandes dificuldades. A taxa de analfabetismo andava em torno de 61,8%, e a expectativa de vida era de apenas 47 anos. Lisboa e Porto a essa época com cerca de 600 mil e 230 mil habitantes respectivamente, funcionavam como centros para onde se dirigiam os migrantes na esperança de viverem dias melhores.⁸ Ou seja, a migração para Lisboa e Porto era o caminho de esperança que restava. Seus pais emigraram para Lisboa quando ele ainda não perfizera dois anos de idade. Contudo, apesar de se estabelecerem numa cidade com índices sociais mais favoráveis, o irmão mais velho de José Saramago morre no fim de 1924 acometido de uma broncopneumonia.⁹

Durante o período em que viveu com os pais até os 21 anos de idade Saramago passou por dez casas diferentes. No entanto, apesar de ter vivido na capital passava longas temporadas na aldeia natal na casa da avó Josefa e do avô Jerônimo.¹⁰ Temporadas estas que de tão marcantes mereceram lugar de destaque no seu discurso quando do recebimento do prêmio Nobel:

O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever. Às quatro da madrugada, quando a promessa de um novo dia ainda vinha em terras de França, levantava-se da enxerga e saía para o campo, levando ao pasto a meia dúzia de porcas de cuja fertilidade se alimentavam ele e a mulher. Viviam desta escassez os meus avós maternos, da pequena criação de porcos que, depois do desmame, eram vendidos aos vizinhos da aldeia. Azinhaga de seu nome, na província do Ribatejo. Chamavam-se Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha esses avós, e eram analfabetos um e outro. No Inverno, quando o frio da noite apertava ao ponto de a água dos cântaros gelar dentro da casa, iam buscar às pocilgas os bácoros mais débeis e levavam-nos para a sua cama. Debaixo das mantas grosseiras, o calor dos humanos livrava os animaizinhos do enregelamento e salvava-os de uma morte certa. Ainda que fossem gente de bom carácter, não era por primores de alma compassiva que os dois velhos assim procediam: o que os preocupava, sem sentimentalismos nem retóricas, era proteger o seu ganha-pão, com a naturalidade de quem, para manter a vida, não aprendeu a pensar mais do que o indispensável. Ajudei muitas vezes este meu avô Jerónimo nas suas andanças de pastor, cavei muitas vezes a terra do quintal anexo à casa e cortei lenha para o lume, muitas vezes, dando voltas e voltas à grande roda de ferro que accionava a bomba, fiz subir a água do

⁷ Por estar trabalhando o pai só veria o menino um mês depois quando o registraria como tendo nascido em 18 de novembro. Outro fato curioso é quanto ao nome Saramago, que segundo descreve Lopes, foi acrescentado pelo funcionário bêbado do registro civil ao José de Souza primeiramente pretendido pelo pai. Esse era um apelidoque aludia a uma erva ruim nascida espontaneamente nos campos, pelo qual a família era conhecida. Cf. LOPES, J. *Saramago – Biografia*. São Paulo: Leya, 2010. p. 10-11.

⁸ Cf. Ibid. p. 11.

⁹ Cf. Ibid. p. 12.

¹⁰ Cf. Ibid. p. 15.

poço comunitário e a transportei ao ombro, muitas vezes, às escondidas dos guardas das searas, fui com a minha avó, também pela madrugada, munidos de ancinho, panal e corda, a recolher nos restolhos a palha solta que depois haveria de servir para a cama do gado. E algumas vezes, em noites quentes de Verão, depois da ceia, meu avô me disse: "José, hoje vamos dormir os dois debaixo da figueira". Havia outras duas figueiras, mas aquela, certamente por ser a maior, por ser a mais antiga, por ser a de sempre, era, para toda as pessoas da casa, a figueira. Mais ou menos por antonomásia, palavra erudita que só muitos anos depois viria a conhecer e a saber o que significava... No meio da paz nocturna, entre os ramos altos da árvore, uma estrela aparecia-me, e depois, lentamente, escondia-se por trás de uma folha, e, olhando eu noutra direcção, tal como um rio correndo em silêncio pelo céu côncavo, surgia a claridade opalescente da Via Láctea, o Caminho de Santiago, como ainda lhe chamávamos na aldeia. Enquanto o sono não chegava, a noite povoava-se com as histórias e os casos que o meu avô ia contando: lendas, aparições, assombros, episódios singulares, mortes antigas, zaragatas de pau e pedra, palavras de antepassados, um incansável rumor de memórias que me mantinha desperto, ao mesmo tempo que suavemente me acalentava. Nunca pude saber se ele se calava quando se apercebia de que eu tinha adormecido, ou se continuava a falar para não deixar em meio a resposta à pergunta que invariavelmente lhe fazia nas pausas mais demoradas que ele calculadamente metia no relato: "E depois?". Talvez repetisse as histórias para si próprio, quer fosse para não as esquecer, quer fosse para as enriquecer com peripécias novas. Naquela idade minha e naquele tempo de nós todos, nem será preciso dizer que eu imaginava que o meu avô Jerónimo era senhor de toda a ciência do mundo. Quando, à primeira luz da manhã, o canto dos pássaros me despertava, ele já não estava ali, tinha saído para o campo com os seus animais, deixando-me a dormir. Então levantava-me, dobrava a manta e, descalço (na aldeia andei sempre descalço até aos 14 anos), ainda com palhas agarradas ao cabelo, passava da parte cultivada do quintal para a outra onde se encontravam as pocilgas, ao lado da casa. Minha avó, já a pé antes do meu avô, punha-me na frente uma grande tigela de café com pedaços de pão e perguntava-me se tinha dormido bem. Se eu lhe contava algum mau sonho nascido das histórias do avô, ela sempre me tranquilizava: "Não faças caso, em sonhos não há firmeza". Pensava então que a minha avó, embora fosse também uma mulher muito sábia, não alcançava as alturas do meu avô, esse que, deitado debaixo da figueira, tendo ao lado o neto José, era capaz de pôr o universo em movimento apenas com duas palavras. Foi só muitos anos depois, quando o meu avô já se tinha ido deste mundo e eu era um homem feito, que vim a compreender que a avó, afinal, também acreditava em sonhos. Outra coisa não poderia significar que, estando ela sentada, uma noite, à porta da sua pobre casa, onde então vivia sozinha, a olhar as estrelas maiores e menores por cima da sua cabeça, tivesse dito estas palavras: "O mundo é tão bonito, e eu tenho tanta pena de morrer". Não disse medo de morrer, disse pena de morrer, como se a vida de pesado e contínuo trabalho que tinha sido a sua estivesse, naquele momento quase final, a receber a graça de uma suprema e derradeira despedida, a consolação da beleza revelada. Estava sentada à porta de uma casa como não creio que tenha havido alguma outra no mundo porque nela viveu gente capaz de dormir com porcos como se fossem os seus próprias filhos, gente que tinha pena de ir-se da vida só porque o mundo era bonito, gente, e este foi o meu avô Jerónimo, pastor e contador de histórias, que, ao pressentir que a morte o vinha buscar, foi despedir-se das árvores do seu quintal, uma por uma, abraçando-se a elas e chorando porque sabia que não as tornaria a ver.¹¹

Fez o ensino primário apesar de toda a dificuldade socioeconômica da família. No entanto, iniciou estudos secundários que não pôde continuar. Antes de ser romancista o escritor conheceu outras ocupações como, serralheiro mecânico e funcionário público.

Afastado do mundo dos livros por sua origem humilde Saramago haveria de encontrar nas bibliotecas a possibilidade de desenvolver-se autodidaticamente. O

¹¹ SARAMAGO, J. *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz*. Disponível em <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/lecture-p.htm> acesso em 15.09.2012.

hábito de freqüentar bibliotecas se estabeleceu por volta de seus dezesseis anos e o lugar favorito era a biblioteca municipal do Palácio da Galveias.¹² Não lia sob a orientação de ninguém. No entanto, mesmo assim o que se sabe é que em parte percorreu o caminho das antologias literárias aprendidas na escola. Em suma, a obra de Saramago é marcada pela sua experiência como leitor, o que fica claro nas suas próprias palavras:

Se eu, aos 20 e poucos anos, escrevi um romance, foi porque alguma coisa eu tinha lido. E tinha lido muitíssimo. Onde? Nas bibliotecas públicas. Entre 16 e 22 anos fui um leitor noturno, porque tinha que trabalhar de dia, ia a uma biblioteca pública de uma cidade pequena e lia tudo o que encontrava.¹³

Desde a segunda metade da década de cinquenta Saramago passa a freqüentar as reuniões da revista Seara Nova, com a qual colaborou como crítico literário e que se configurava como um núcleo antifascista. Em 1969 Saramago filiou-se ao PCP (Partido comunista português). A partir de então se seguiu um período de participação ativa em meios oposicionistas, como por exemplo, no III Congresso da Oposição Democrática em 1973. Nesse período, trabalhou numa editora, onde exerceu funções de direção literária e de produção.

Em 1972 e 1973 fez parte da redação do Jornal Diário de Lisboa onde foi comentador político, tendo também coordenado, durante alguns meses, o suplemento cultural daquele vespertino. Pertenceu à primeira direção da Associação Portuguesa de Escritores. Entre Abril e Novembro de 1975 foi diretor-adjunto do Diário de Notícias. Com 53 anos Saramago decide tomar a decisão de se dedicar à escrita ficcional, vivendo sem os salários mensais garantidos por um emprego estável. Seu sustento nesse período inicial advém, sobretudo, do seu trabalho como tradutor.¹⁴ Desde 1976 vive exclusivamente do seu trabalho literário.¹⁵ O próprio escritor português descreve como se deu esse processo depois de perder o emprego por motivos políticos no jornal Diário de Notícias:

Aí eu tomei a decisão de definitiva da minha vida, que era a de não procurar trabalho e me dizia: Você tem sete ou oito livros escritos, que são dignos, sérios, honestos, mas por aí você não vai chegar a lugar nenhum (...) A decisão de não procurar trabalho era enfrentar essa ideia de que talvez, eu seria um escritor, mas faltava uma prova, porque aqueles livros

¹² Cf. LOPES, J. *Saramago – Biografia*. p. 31.

¹³ SARAMAGO, J. *O despertar da palavra*. p. 21.

¹⁴ Cf. LOPES, J. op. cit. p. 89.

¹⁵ CALEIDA. *Site oficial de José Saramago*. Disponível em <<http://www.caleida.pt/saramago/biografia.html>> acesso em 03. 08. 2011.

não eram na minha opinião suficientes para tal. Isso foi o que depois levou a toda essa série de livros, romances, obras de teatro, diários que caracterizam esses últimos anos.¹⁶

Apesar de ser reconhecido como romancista também escreveu poemas, os quais, segundo Salma Ferraz, ele relutou em reeditar por considerá-los obras menores.¹⁷ Seu primeiro ensaio literário publicado em 1947 foi *Terra do Pecado*. Após quase duas décadas sem publicar qualquer obra, lançou *Os Poemas Possíveis* e em 1976 publicou o romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, embora tenha escrito nesse período o romance *Claraboia* que por insistência própria só foi publicado depois de sua morte. Desde então ele escreveu mais de trinta livros, classificados entre poesia, crônica, teatro, conto e romance.

Na década de oitenta os romances de Saramago, se caracterizam por tratarem de temas que instigam reflexões sobre a situação de Portugal no continente europeu.¹⁸ Em relação a estas reflexões, Santos Junior caracteriza assim o autor português:

José Saramago, uma espécie de Nietzsche da literatura contemporânea, é um humanista radical com crença exclusiva nos seres humanos, em detrimento dos deuses, com forte consciência do seu compromisso e engajamento sócio-político e que usa a literatura para refletir isso.¹⁹

Saramago é também conhecido pelo estilo diferente de sua escrita que se caracteriza por enormes parágrafos sem travessões e pontos, com falas separadas apenas por vírgulas. Esse estilo se concretizou através da publicação, em 1980, do romance *Levantado do Chão*, que foi elaborado a partir da experiência que o autor teve na vila onde morou com sua família. A sua convivência com o povo do interior, principalmente com o seu avô Jerônimo, como ele mesmo externou em seu discurso de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura²⁰, foi determinante para a criação do seu estilo. Saramago, procurando um tema sobre o qual escrever, voltou ao vilarejo de origem e ali passou algum tempo, até que lhe veio à mente a idéia de escrever sobre sua gente. No entanto, apesar de ter uma história para

¹⁶ SARAMAGO, J. *O despertar da palavra*. p. 19.

¹⁷ FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago*. Juiz de Fora/Blumenau: UFJF/Edifurb, 2003. p. 21.

¹⁸ MORAES JUNIOR, M. *Deus e o problema da existência na modernidade tardia. Reflexões sobre o diálogo teologia e literatura na obra “O Ano da Morte de Ricardo Reis”*. In: COSTA JÚNIOR, J; MORAES JUNIOR, M (Orgs.). *Religião em diálogo: considerações interdisciplinares sobre religião, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Horizontal, 2008. p. 53-54.

¹⁹ SANTOS JUNIOR, R. *A plausibilidade da interpretação da religião pela literatura*. p. 133.

²⁰ SARAMAGO, J. *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz*. Disponível em <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/lecture-p.htm> acesso em 05.08.2011.

contar faltava-lhe um como contar. O que em dado momento lhe causou certo pânico. Como ele mesmo destaca:

Até que, em desespero de causa, pensei: isso não pode ficar assim e tenho de escrever esse romance e comecei a escrevê-lo como um romance normalzinho(...) E comecei a escrevê-lo com cada coisa no seu lugar: roteiro e tal... Mas eu não estava gostando do que estava fazendo. Então, o que aconteceu? Na altura da página 24, 25, estava indo bem e por isso não estava gostando. E sem perceber, sem parar para pensar comecei a escrever como todos os meus leitores hoje sabem que eu escrevo: Sem pontuação. Sem nenhuma, sem essa parafernália de todos os sinais que vamos pondo aí. O que aconteceu? Não sei explicar(...) Então, eu acho que isso aconteceu porque, sem que eu percebesse, é como se, na hora de escrever, eu subitamente me encontrasse no lugar deles, só que agora narrando a eles o que eles me haviam narrado. Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles. A minha maneira tão peculiar de narrar, se tiver uma raiz, penso que está aqui.²¹

Por isso, o escritor português destaca que seu texto é para ser lido em voz alta, é para ser ouvido. Em uma conversa com alguém que não conseguia entender o texto sem a pontuação habitual, Saramago disse-lhe que a condição para entender bem a sua obra era ler o texto escutando dentro da cabeça o que se estava lendo.²² Afinal, sua narrativa reproduz o modo oral de narrar.

Em 1982, Saramago confirma o seu nome no cenário literário com o romance *Memorial do Convento*, que com mais de dez edições e 50 mil exemplares vendidos em dois anos lhe conferiu fama internacional. O romance se destaca por confirmar o estilo de escrita sarmaguiano de transmitir a oralidade, além de trazer à baila uma inesperada versão ao revés da historiografia oficial. A narrativa combina a história de figuras anônimas com a história da construção do convento de Mafra.²³

Dois anos mais tarde apresentou outro projeto sob o título de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, onde a humanidade é problematizada através de um enredo que dá vida ao heterônimo Ricardo Reis do poeta português Fernando Pessoa. Com esse romance, ganha força a tonalidade crítica em relação à realidade política e social, o que se confirma quatro anos mais tarde com os romances *Jangada de Pedra*, e posteriormente com *História do cerco de Lisboa*.²⁴

Já em 1991, publica *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, que teve grande repercussão, não só no mundo da literatura, mas no da religião. Nele o autor

²¹ Id. *O despertar da palavra*. p. 23.

²² Ibid. p. 23.

²³ Cf. LOPES, J. *Saramago – Biografia*. p. 103.

²⁴ A década de oitenta também marca o encontro de Saramago com a jornalista espanhola Pilar Del Río, com quem se casou em 1988 e viveu até o fim de sua vida. Cf. Id. Ibid. p. 115.

assume a tarefa de reescrever os evangelhos canônicos, sob perspectiva literária e não consoante com a ortodoxia cristã. Essa desconstrução e releitura gerou inclusive a negação por parte do governo português da inscrição no Prêmio de Literatura Europeu, o que levou o escritor em protesto a se auto-exilar nas Ilhas Canárias, passando a viver em Lanzarote até a sua morte no dia 18 de junho de 2010, aos oitenta e sete anos de idade.²⁵

Considerando o conjunto da obra de Saramago e essencialmente os seus romances é possível dividi-la em duas fases, ou ciclos, a saber: histórica e universal. Segundo a pesquisadora portuguesa Teresa Cerdeira os livros de temática histórica de José Saramago são aqueles que misturam personalidade e lugares reais do passado com fatos e personagens fictícios.²⁶ Segundo Suely Flory:

José Saramago sobressai-se, entre os mais representativos autores da ficção portuguesa atual, pela sua narrativa densa e complexa em que afloram contínuas e diversas possibilidades de sentido e ação, atraindo o leitor para dentro do texto, participe da co-apropriação de fatos históricos – realidade extratextual – pela própria trama(...) O crivo crítico da ironia, a subversão de valores tradicionais, a valorização do feminino, o resgate de potenciais personagens inferiores da História/história providenciam o processo de construção da verdade, posta a nu e recontada pelo texto ficcional.²⁷

Já os de temática universal segundo Arnaut têm, em comum, três ocorrências: o espaço, ou seja, todos ocorrem numa grande metrópole; os enredos prodigiosos e; principalmente os problemas da contemporaneidade como individualismo e perda da individualidade que cercam os personagens.²⁸

A primeira fase chamada de histórica é composta pelos romances arrolados anteriormente, no entanto, a sua segunda fase, chamada de universal, de acordo com Adriano Schwartz, inclui as seguintes obras: *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), e *As intermitências da morte* (2005).²⁹ Em 2008 publicou *A viagem do elefante* e em 2009, *Caim* que se assemelha à proposta já vista em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, ou seja, reaproxima o autor do seu ciclo histórico.

²⁵ Cf. SANTOS JUNIOR, R. *A plausibilidade da interpretação da religião pela literatura*. p. 139.

²⁶ Cf. CERDEIRA, T. *José Saramago – entre a história e a ficção: Uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989. p. 21-23.

²⁷ FLORY, S. *Apresentação*. In: OLIVEIRA FILHO, O. *Carnaval no convento. Intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: Unesp, 1993. p. 11-12.

²⁸ Cf. ARNAUT, A. *O homem e sua ilha*. São Paulo: Duetto, 2005. p. 28-29.

²⁹ SCHWARTZ, A. *O narrador se agiganta e engole a ficção*. Revista Entre Livros. São Paulo, n. 08, 2005. p. 17.

O escritor português, embora não tenha estudado, por falta de condições financeiras, além do equivalente brasileiro ao ensino médio, é detentor de trinta doutorados honoríficos. Sua obra foi traduzida para mais de trinta idiomas diferentes. Também recebeu mais de vinte prêmios importantes, nacionais e internacionais tais como Camões em 1995, o mais importante prêmio da literatura portuguesa, e o Prêmio Nobel de Literatura em 1998. Em suma, com sua vida e através de suas obras contribuiu substancialmente para a literatura mundial.

3.2

A reescritura de José Saramago

Nesse ponto da pesquisa pretende-se apresentar os conceitos que serão utilizados para a interpretação da obra saramaguiana, a saber: intertextualidade e carnavalização. Evidentemente, há aqui a consciência de que esses conceitos já foram utilizados por outros pesquisadores como ferramentas na interpretação dos textos do escritor português.

Além disso, esse percurso não pode se dar sem a apresentação de Mikhail Bakhtin já que, de certa forma, o conceito de literatura carnavalizada ocupa um lugar importante na sua obra e a concepção de intertextualidade se dá na esteira de seu pensamento. No entanto, não se pode ignorar que há uma penumbra que paira sobre a vida desse crítico russo. A contradição, a incompletude e a pluralidade são as principais características destacadas pelo pensador e que também estão presentes em sua própria vida.

Mikhail Mikhailovich Bakhtin foi um pensador russo que nasceu em 1895 em uma cidade provincial chamada Orel, e que morreu no ano de 1975, na capital da Rússia, Moscou. Sua produção é extremamente vasta, porém várias de suas obras não foram sequer terminadas e outras foram publicadas com as assinaturas de dois participantes do seu círculo de discussões, a saber, V. Volochnov e P. Medvedev.³⁰ De acordo com Santos Junior, “foram essas e outras que fizeram

³⁰Há por parte de alguns o questionamento da autoria de Bakhtin quanto as obras: *Marxismo e Filosofia da linguagem*, *Freudismo*, *O método formal nos estudos literários*, e também com o artigo *Discurso na vida e discurso na arte*. Esse questionamento ocorre também com vários outros artigos, que são atribuídos aos nomes de membros do círculo, mas que com o passar do tempo despertaram a desconfiança de que tivessem sido escritos por Bakhtin que por motivos pragmáticos preferiu deixar que seus colegas assumissem a autoria. Existem argumentos que defendem a autoria bakhtiniana, como os apresentados por Mariana Yaguello e existem também

com que fosse reconhecido somente no fim da sua vida como teórico e crítico literário e como filósofo da linguagem e da cultura.”³¹ No entanto, esse reconhecimento embora tardio, foi extremamente significativo já que a os seus conceitos ganharam capilaridade em diversas áreas do conhecimento, conforme destaca Brait.³²

Desse modo, tendo em vista o recorte dessa dissertação, mas também a crítica de Tezza de que os conceitos foram muitas vezes deslocados do contexto de seu pensamento³³, é que se pretende também abordar com cuidado algumas ideias que servem ao trabalho.

3.2.1 Intertextualidade na obra saramaguiana

Um dos conceitos fundamentais de Bakhtin é o de polifonia. O termo polifonia é originário da teoria musical e indica os muitos sons articulados juntos. Na obra bakhtiniana esse termo é aplicado aos romances de Dostoiévski para indicar que as vozes presentes no texto continuam independentes e como tais compõem uma combinação de ordem superior a da homofonia.³⁴ Essa leitura da obra de Dostoiévski se ancora na concepção de literatura de Bakhtin que como destaca Brait, a concebe “como um tipo especial de linguagem que permite ver as coisas que estão obscurecidas em outros tipos de discursos, acreditando mesmo, por exemplo, que o romance funciona como órgão de percepção.”³⁵ Na própria interpretação de Bakhtin acerca da obra dostoiévskiana fica claro que o

argumentos que refutam essa afirmativa apresentando uma diferença significativa entre os livros de autoria autêntica e inautêntica, como a de Carlos Alberto Faraco. Porém, parece mais interessante entender esse conflito como algo que põe na prática as teorias de Bakhtin. Ou seja, não importa de quem era a caneta que pôs o conteúdo no papel. Afinal suas teorias reivindicam as idéias do círculo. Cf. FARACO, C. *Linguagem & diálogo, as idéias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.; Cf. YAGUELLO, M. *Introdução*. In: BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2010.p.11-19.; Cf. FARACO, C. *Apresentação*. In: TEZZA, C. *Entre prosa e poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 11.

³¹ SANTOS JUNIOR, R. *A plausibilidade da interpretação da religião pela literatura*. p. 97.

³² BRAIT, B (org.). *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.p. 08.

³³ TEZZA, C. op. cit. p.14.

³⁴ BAKHTIN, M. *O problema da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 21.

³⁵ BRAIT, B. *As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso*. In: BARROS, D.; FIORIN, J.L. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 22.

romancista retratou em seu texto através das relações contraditórias de seus personagens um estado social.³⁶

Nesse sentido, como afirma Santos Junior, para Bakhtin o romance polifônico é fruto de um momento histórico e do gênio de Dostoiévski.³⁷ Ou seja, na obra dostoiévskiana é possível ver que autor e personagens estão num dialogismo que respeita a alteridade.

No entanto, embora Bakhtin tenha afirmado que somente Dostoiévski tenha criado o romance polifônico³⁸ Santos Junior ressalta que:

Há um sentido lato envolvido na palavra correlata dialogismo que enriquece e expande a própria teoria de Mikhail Bakhtin. Por isso todo discurso poderia ser considerado dialógico, pois ainda que se apresente unilateralmente, ele é construído a partir de outros discursos. Assim o dialogismo representa o diálogo entre as muitas vozes sociais e entre os muitos textos da cultura. É o fenômeno da interdiscursividade e da intertextualidade, identificadas pelas vozes que se cruzam e no texto reproduzem o diálogo de outras vozes e de outros textos.³⁹

Ou seja, todo texto existe, necessariamente, em relação, ou para relação de outros enunciados. Dessa maneira, todo discurso traz algo do discurso de outrem e ao mesmo tempo é realizado e absorvido para outros e por outros. Com isso, afirma-se que o dialógico extrapola o polifônico. No dizer de Santos Junior, o “dialogismo relaciona-se ao funcionamento geral da linguagem, do discurso; o polifônico por sua vez tem que ver com o funcionamento polêmico desse discurso.”⁴⁰ Se uma voz domina a outra há dialogismo, mas não há polifonia. Como ressalta Barros, “reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso.”⁴¹

Ao se debruçar sobre o conceito bakhtiniano de polifonia, Julia Kristeva articula o conceito de intertextualidade sob a idéia de que todo texto constrói-se a partir da absorção e transformação de outro texto.⁴² Essa relação direta entre polifonia e intertextualidade recebeu críticas porque a concepção da intertextualidade tem um sentido mais gramatical enquanto que a polifonia possui

³⁶BAKHTIN, M. *O problema da poética de Dostoiévsvi*. p. 27.

³⁷ Cf. SANTOS JUNIOR, R. *A plausibilidade da interpretação da religião pela literatura*. p. 100.

³⁸BAKHTIN, M. loc. cit.

³⁹SANTOS JUNIOR, R. op. cit. p. 101.

⁴⁰ Ibid. p. 101.

⁴¹BARROS, D. *Dialogismo, polifonia e enunciação*. In: BARROS, D; FIORIN, J. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 5-6.

⁴²REIS, C. *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 184.

um alcance filosófico maior.⁴³ Contudo, essa definição de Kristeva de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”⁴⁴ alavancou outras pesquisas que procuraram perceber a relação existente entre diversos textos. Como salienta Santos Junior,

Parece importante destacar essa transposição operada por Kristeva, pois com seus estudos outros seguiram aperfeiçoando o instrumental oferecido por Bakhtin e ficou nítida a relação existente entre qualquer texto produzido. Apareceu de um modo muito claro a impossibilidade de um texto ser construído senão em relação a outro texto, quer seja apoiando, opondo-se, citando-o direta ou indiretamente.⁴⁵

Ainda sobre as relações intertextuais, Antoine Compagnon destaca que toda escrita é, na verdade, uma reescrita, e desse modo se caracteriza como uma citação.⁴⁶ Nesse sentido, ao se utilizar do recurso da citação, ou seja, ao buscar elementos outros que estão fora de seu próprio texto, o autor extrai o sentido inicial desse elemento, que se transforma em um texto à parte e que servirá ao escritor em sua busca de sentidos.⁴⁷

Ou seja, quando uma referência ou um intertexto é citado, ocorre a extração do sentido do objeto primeiro, para que, posteriormente, ao ser transposto para um segundo texto, o objeto citado venha a incorporar sentidos outros, ganhando assim certa autonomia.

No caso dos escritos de Saramago a intertextualidade se faz presente em diversas vezes. Em suas narrativas abundam referências diretas e indiretas sobre outras obras. Suely Flory destaca que Saramago “recria o mundo ficcional pela revitalização de sentidos e construção textual fundada na produtividade de intertextos, onde o velho aparece com um novo sentido.”⁴⁸ O uso repetido de vários grandes nomes da literatura portuguesa cria “um discurso polifônico” que pode passar despercebido não apenas aos leitores, como aos tradutores de sua obra que pode ser encontrada em mais de vinte idiomas mundo afora. Em seu Roteiro para os romances, Calbucci usa uma reflexão de Saramago sobre tema: “O ideal

⁴³ Cf. TEZZA, C. *Entre prosa e poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. p. 245.

⁴⁴ KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.p. 68.

⁴⁵ SANTOS JUNIOR, R. *A plausibilidade da interpretação da religião pela literatura*. p. 102-103. Esse é o caso do conceito de palimpsesto desenvolvido por Gerard Genette que foi explicitado no capítulo anterior dessa dissertação a partir de sua aplicação na tese de Eli Brandão com a finalidade de encontrar a influência dos evangelhos de Mateus e Lucas na obra *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Malo Neto.

⁴⁶ Cf. COMPAGNON, A. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 30.

⁴⁷ Cf. *Ibid.* p. 31.

⁴⁸ FLORY, S. *Apresentação*. In: OLIVEIRA FILHO, O. *Carnaval no convento*. p. 11-12.

seria que os tradutores pudessem dispor também das passagens citadas, não isoladamente, mas no seu contexto próprio.”⁴⁹ O que ratifica a presença de outros textos na obra do escritor português que segundo Maria Soarez parece ser uma característica central na obra de Saramago:

O poder dos textos saramaguianos parece estar centrado em um projeto intertextual – característica marcante nas narrativas contemporâneas – no modo de fabular claramente direto, com mensagens fortemente significativas, mas permeado por certa leveza e encanto. Parece que Saramago lê, relê, reescreve com ajuda de algum fluxo cognitivo espontâneo decorrente de práticas simbólicas marcadas pela linguagem oral.⁵⁰

O ano da morte de Ricardo Reis apresenta uso constante de intertextualidade, em especial com textos da literatura portuguesa. Já no título da obra em que o ganhador do Nobel dá vida ao heterônimo do poeta Fernando Pessoa é possível vislumbrar o recurso que se estende por todo o percurso. Na frase de abertura do romance: “Aqui o mar acaba e a terra principia”⁵¹, e também na última: “Aqui onde o mar se acabou e a terra espera”⁵², ambas as paráfrases de um verso de Camões, verifica-se a intertextualidade.⁵³

Outro exemplo está no barco que chega nas primeiras linhas do romance: ele é *escuro* e sobe o *fluxo soturno do rio*, o que evoca as Odes 317 e 322 de Ricardo Reis, em que o barco escuro que sobe o rio soturno é o barco da morte, onde o poeta terá seu encontro fatal. Que a mencionada viagem de regresso à terra conhecida seja feita no barco da morte, é uma descoberta que se faz por meio da intertextualidade e que abre o sentido do discurso, dando pistas ao leitor sobre a história que lhe será narrada a partir de tais conjunções de sentido. A multiplicidade de intertextos no que diz respeito especificamente ao rio daria por si só motivo para todo um ensaio.⁵⁴

Contudo, a intertextualidade também marca *Memorial do Convento*. Na análise de Oliveira Filho o escritor português “organiza seu texto com base numa meditação silenciosa e traiçoeira sobre um texto primeiro, igualmente transformando-se de leitor em autor e de maneira semelhante invertendo a direção ideológica do texto parodiado.”⁵⁵ A intertextualidade operada por Saramago nesse

⁴⁹ CALBUCCI, E. *Saramago: Um roteiro para os romances*. Cotia: Atelie, 1999. p. 106.

⁵⁰ SOARES, M. *Saramago: leitor de Pessoa, autor de Ricardo Reis*. Assis: Tese de doutorado defendida na Universidade Estadual Paulista, 2004. p. 11.

⁵¹ SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984. p. 11.

⁵² *Ibid.* p. 415.

⁵³ Cf. VENTURA, S. *A intertextualidade como elemento de base construtiva em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. In: *Dossiê: Saramago*. Nau Literária. V. 02. n. 02. Porto Alegre : UFRGS, jul/dez 2006.p. 1. Acesso em 28.10.2012.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ OLIVEIRA FILHO, O. *Carnaval no convento*. p. 90.

caso se dá através do romance português *Obras do diabinho da mão furada* de Antonio José da Silva⁵⁶. Segundo Oliveira Filho:

O trabalho intertextual é evidente; dele nasce o personagem protagonista do *Memorial do convento*, Baltasar Mateus, o Sete-Sóis(...) Sendo Baltasar um personagem construído a partir do soldado Peralta pode-se admitir que de certo modo o texto de Saramago atualiza o de Antonio José da Silva, ou mesmo que reconstrói a própria figura do escritor curiosamente não só citado de forma indireta(...) mas também nomeado no final do romance quando se rememora sua morte na fogueira do Santo Ofício.⁵⁷

Além desses romances, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* a saga da intertextualidade continua presente. Nesta obra o escritor lusófono parte dos evangelhos canônicos e os insere num novo contexto, o contexto de sua narrativa. No entanto, com intuito de preencher o “vazio” da narrativa bíblica como, por exemplo, no caso da infância de Jesus, Saramago lança mão de alguns evangelhos deuterocanônicos.⁵⁸ Ocorre também o diálogo com os textos de autores portugueses como Camões e com Fernando Pessoa. Isto é de vital importância, porque é precisamente da relação entre estes intertextos e o contexto outro apresentado na narrativa que irá ocorrer sua criação literária. Segundo Salma Ferraz, “os intertextos mapeados no *Evangelho segundo Jesus Cristo* têm uma funcionalidade definida: corroem o texto primeiro, proporcionam o nascimento de um segundo texto cuja finalidade é reforçar o posicionamento do autor implícito em relação às suas criaturas.”⁵⁹

Dentre todos os intertextos utilizados por Saramago na construção de seus textos, principalmente em *O evangelho segundo Jesus Cristo* a Bíblia ganha lugar de destaque. Evidentemente, as demarcações caracterizadas por uma linguagem que toma da tradição judaico-cristã as expressões servem de base para a construção do mundo fictício de seus romances. Ademais, a partir da utilização da linguagem herdada de uma sociedade portuguesa notadamente cristã, já seria possível afirmar que em Saramago predomina o diálogo com a Bíblia. Beatriz Berrini, discorrendo sobre as ressonâncias bíblicas na obra saramaguiana afirma que “numa cultura tão marcada pelo cristianismo como a peninsular e igualmente

⁵⁶ António José da Silva, mais conhecido pelo cognome foi um dos mais importantes autores do século XVIII portugueses.

⁵⁷ OLIVEIRA FILHO, O. op. cit. p. 38.

⁵⁸ Saramago utiliza os seguintes textos: *Proto-Evangelho de Tiago, Evangelho Pseudo-Tomé, Evangelho Árabe da Infância, Evangelho Segundo Felipe, Evangelho de Nicodemus*. Cf. FERRAZ, S. *O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago*. Brasília: UNB, 1998. p. 32.

⁵⁹ Ibid. p. 33-34.

nas que dela derivaram é natural que a todo o momento aflorem palavras nos mais diferentes textos.”⁶⁰No entanto, essa escolha dos textos bíblicos é feita pelo autor de maneira cuidadosa. Ou seja, em Saramago, são oriundos da Bíblia alguns do intertextos que intencionalmente dialogam com a narrativa, a fim de formar a tessitura literária.

Nesse sentido, o texto bíblico serve também de apoio para pousar a narrativa sobre um alicerce cultural determinado que no caso saramaguiano é a herança cristã.⁶¹ No entanto, o prototexto bíblico, assim como já foi visto em relação a outros textos é descontextualizado. Dito de outra maneira, o texto é deslocado de seu contexto próximo para agregar-se ao contexto da nova narrativa. Dessa forma, a intertextualidade com a Bíblia obedece a um processo de desconstrução textual que permite ao narrador subverter o sentido original dos textos, possibilitando uma extensa multiplicidade de interpretação e aplicação, como é possível verificar constantemente em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Outros exemplos da presença de intertextos poderiam ser citados, inclusive o próprio *Caim* que será analisado mais à frente. Contudo, é importante ressaltar que é notória a influência de prototextos na obra de José Saramago. Como ele mesmo afirma: “Os seres humanos são intertextuais e sempre o foram: a cultura, em sentido mais amplo, é a intertextualidade por excelência. O que me surpreende é que ela se tenha convertido numa moda, quando deveria dar-se-lhe uma atenção permanente em todos os ramos do saber, e não apenas nos estudos literários.”⁶²

3.2.2 Literatura carnalizada em Saramago

Além disso, essa descrição da polifonia e da intertextualidade se torna importante porque além de ser aplicada à obra de Saramago ajuda a compreender o conceito que será trabalhado a seguir, a saber, o de carnalização. Nesse sentido, as relações entre os conceitos anteriores e o de carnalização se dão na medida em que no carnaval o sujeito perde seu papel principal e é substituído por

⁶⁰BERRINI, B. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Caminho editorial, 1998. p. 39.

⁶¹ Cf. SANT’ANNA, J. *Em que crêem os que não crêem: o sagrado em José Saramago*. São Paulo: Fonte editorial, 2009. p. 66.

⁶² SARAMAGO, J. In: CALBUCCI, E. *Saramago: Um roteiro para os romances*. p. 106.

duas vozes sociais que fazem dele um sujeito histórico e ideológico. Esse dialogismo como princípio constitutivo da linguagem é a condição de sentido do discurso.

Ao iniciar a leitura de Bakhtin pelo seu trabalho sobre a cultura cômica popular da Idade Média e Renascimento⁶³, pode-se imaginar que os conceitos ali contidos são desconexos em relação ao conjunto da obra. Porém, como salienta Castro, há de fato profusão temática em Bakhtin, mas mesmo na obra sobre Rabelais é perceptível a preocupação com a linguagem que a integra com os outros textos bakhtinianos.⁶⁴

O teórico russo desenvolve sua concepção da carnavalização a partir de uma análise histórica sobre o riso. Segundo destaca Odil de Oliveira Filho,

Para definir o que seja literatura carnavalizada, Bakhtin vai em busca de suas raízes na antiguidade clássica, à época do helenismo, na qual diz ele se formaram diversos gêneros, diferente exteriormente, mas semelhantes por guardarem uma mesma relação com o folclore carnavalesco. Tais gêneros constituiriam um campo especial da literatura, denominado pelos próprios antigos, de campo cômico-sério e colocado em oposição aos gêneros sérios como a epopeia, a tragédia, a história e a retórica clássica.⁶⁵

Além disso, esse campo cômico-sério teria algumas características importantes como: a valorização da atualidade viva, sendo os heróis míticos e personalidades históricas do passado atualizados e dessacralizados; exploração consciente da experiência e da fantasia livre, recebendo a lenda um tratamento crítico e mesmo cínico desmascarador; pluralidade de estilos e variedade de vozes caracterizadas pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico.⁶⁶

A carnavalização, por exemplo, está diretamente associada à aproximação de aspectos distantes e à ruptura de hierarquias. Dessa forma, pode-se dizer que a eliminação provisória das relações hierárquicas nas festividades associadas às comemorações sagradas produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica. As obscenidades, injúrias, louvores, grosserias, falas ousadas permeadas de liberdade e inovações rompiam com a estratificação social, reelaborando noções de convivência.⁶⁷

⁶³Cf. BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

⁶⁴ CASTRO, G. *Os apontamentos de Bakhtin: uma profusão temática*. In: FARACO, C; TEZZA, C; CASTRO, G. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 2001.p. 97.

⁶⁵ OLIVEIRA FILHO, O. *Carnaval no convento*. p. 42.

⁶⁶ Ibid. p. 42.

⁶⁷ Ibid. p. 235.

No entanto, outra consideração importante a fazer é que nessa análise Bakhtin está ciente de que o carnaval não é primeiramente um fenômeno literário, mas antes social. Ou seja, mesmo sabendo que não se pode esperar uma adequação total de uma linguagem gestual que acontece em praça pública Bakhtin destaca que é possível vislumbrar uma transmutação parcial e é a essa transmutação parcial que ele chama de carnavalização da literatura.⁶⁸

Desse modo é possível afirmar que a literatura carnavalesca seria aquela que interiorizasse esse espírito que levava a comportamentos excêntricos permitindo a revelação de aspectos ocultos da natureza humana em alianças que uniriam indiscriminadamente o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o sábio e o tolo.⁶⁹

Como destaca Edward Lopes, Bakhtin defende a tese de que ao interiorizar os procedimentos de carnavalização a literatura torna-se paródica, ambígua. Ela pode ser “desdobrada numa clave séria e numa contra clave cômica construir-se feito um diálogo entre os dois textos do mesmo discurso.”⁷⁰ Ou seja, ao relativizar o discurso anterior traz à baila a possibilidade de novas descobertas.

Segundo o próprio Bakhtin,

A carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e o inédito. Ao tornar relativo todo o exteriormente estável, constituído e acabado, a carnavalização com sua ênfase das sucessões e da renovação permite penetrar nas camadas mais profundas do homem e das relações humanas.⁷¹

A carnavalização está presente de maneira contundente nos romances saramaguianos, mas é possível destacar dois em que ela ocorre de maneira explícita, a saber, *Memorial do convento* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Oliveira Filho faz uma análise em que procura destacar como ocorre a carnavalização em *Memorial do convento*. Na sua perspectiva Saramago se infiltra na tradição literária portuguesa notadamente séria e executa uma síntese carnavalesca não vista antes nos períodos de formação do romance português.⁷² Dessa forma, busca os índices de carnavalização na obra do escritor português e

⁶⁸BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. p. 122.

⁶⁹OLIVEIRA FILHO, O. *Carnaval no convento*. p. 43.

⁷⁰LOPES, E. *Discurso literário e dialogismo em Bakhtin*. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 76.

⁷¹BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. p. 144-145.

⁷² Cf. OLIVEIRA FILHO, O. *Carnaval no convento*. p. 47.

chega à conclusão, primeiro ao analisar o narrador, de que o discurso de Saramago corrompe e desmistifica a linguagem séria. A voz narradora que simula a contemporaneidade dos fatos ocorridos na história opera a dessacralização de heróis míticos e de personagens históricos como no caso do rei D. João V e da rainha D. Maria Ana Josefa.⁷³ Ou seja, revelando o que há de essencialmente humano, através do narrador, nos dois personagens representantes do poder ocorre um destronamento carnavalesco que derruba a costumeira máscara que enfeita os nobres.

Já quanto aos personagens, nas palavras de Oliveira Filho:

Opostos, portanto, ao sagrado os personagens de *Memorial do convento* parecem tocados pela profunda irreverência de um fazer carnavalesco que subverte tudo que é estranho ao homem para captá-lo em sua inteireza. Ante o projeto oficial e interesseiro da elevação do convento, fabricam eles uma utopia, a passarola voadora e a colocam no ar para atingir o céu pela força das vontades humanas.⁷⁴

Saramago investe na humanidade de seus personagens de tal forma que hesita retirar qualquer compromisso que transcenda o plano humano, fazendo mesmo com que apareçam em constante choque com as obsessões místicas e como intenso clamor da fé religiosa. Nesse sentido a carnavalização se manifesta através da dessacralização e profanação do sagrado dogmático oficial.⁷⁵ Em suma, cabe afirmar que *Memorial do convento* tanto no discurso do narrador quanto na feitura dos seus personagens está marcado por profunda carnavalização.

Contudo, há ainda, de acordo com a tese de Santos Junior⁷⁶, e o trabalho de Salma Ferraz⁷⁷ explícita carnavalização em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. No dizer da própria pesquisadora: “Este evangelho humanista é construído por evangelista que relê episódios bíblicos dificilmente questionados, pelo lado demoníaco, instaurando assim um mundo às avessas, um (des)evangelho marcado pela cosmovisão carnavalesca segundo os estudos de Mikhail Bakhtin.”⁷⁸

Por isso, esse romance teve grande repercussão no mundo da literatura e da religião. No caso do evangelho saramaguiano o intertexto bíblico é invocado para a construção narrativa sem a sua função imperativa. Ou seja, o uso de referências

⁷³ Cf. Ibid. p. 50.

⁷⁴ Ibid. p. 53.

⁷⁵ Ibid. p. 52.

⁷⁶ SANTOS JUNIOR, R. *A plausibilidade da interpretação da religião pela literatura*. p. 132-134.

⁷⁷ Cf. FERRAZ, S. *O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago*. Brasília: UNB, 1998.

⁷⁸ Ibid. p. 15.

bíblicas não tem compromisso com a interpretação normativa, mas antes com uma espécie de dessacralização que ocupa um espaço ideológico na intenção do autor.

Nessa busca de ressignificar os evangelhos pelo viés humanista, o escritor português despoja o texto sagrado de sua interpretação dogmática e autoritativa. O sarcasmo mistura-se à elaboração simbólica das personagens religiosas numa carnavalização constante. Ao assumir a tarefa de reescrever os dados dos evangelhos canônicos, Saramago reinterpreta personagens, inclusive concedendo destaque àqueles marginais. Assim, nos escombros do prototexto a teologia do ateu é construída. No ato da nova escrita não há a abolição total da antiga. Contudo, isso não implica a aceitação da perspectiva pregressa, mas, antes a preservação de traços do antigo no novo que toma outra direção narrativa.⁷⁹ Essa direção é a da negação e não a do aniquilamento. Ou seja, há uma ruptura com o primeiro texto e não um apagamento. Desse modo, ao apresentar uma nova interpretação, a antiga necessita ser levada em conta e inevitavelmente suas marcas aparecerão.⁸⁰ Dito de outra maneira, não existe interpretação e reescrita no vácuo. Em suma, pode-se dizer que há uma espécie de a-teologia cuja narrativa carnalizada inverte a polaridade entre Deus e o Diabo atribuindo crueldade ao primeiro e bondade ao segundo.

A partir daqui pode-se afirmar que Saramago é também um reescritor não porque lhe falta originalidade, mas porque escreve muitos de seus textos a partir de prototextos de maneira carnalizada. Esse percurso sobre intertextualidade e carnavalização na literatura saramaguiana serve de pano de fundo para a última estação do trajeto, a saber, *Caim* que será analisada em outro ponto deste trabalho.

3.3

O sagrado na obra de um ateu

Ao tratar da presença do sagrado na obra de José Saramago é preciso destacar que diversos críticos de sua literatura o acusam de possuir uma obsessão pelas questões religiosas, uma vez que parte considerável de sua produção elege o

⁷⁹ Cf. SANTOS JUNIOR, R. op. cit. p. 138.

⁸⁰ Cf. Ibid. p. 139.

assunto como tema central.⁸¹ Sua visão crítica acerca do cristianismo transparece não só em suas declarações, mas também no seu *corpus* literário.

3.3.1

A paixão saramaguiana pelas questões religiosas

Saramago é herdeiro do ateísmo iniciado com o Iluminismo, que marca de maneira profunda boa parte da cultura ocidental.⁸² No entanto, é preciso destacar também que os temas religiosos em Saramago são fruto de uma época na história recente em que se constata o retorno ao pensamento religioso na sociedade ocidental e seus influxos na arte produzida na segunda metade do século XX.⁸³ Nas palavras de Jaime Sant’anna: “Uma espécie de *zeitgeist*, que predomina nas duas últimas décadas do século, quando o homem que parecia estar tomado e dirigido pela ciência – fenômeno que caracterizou o pensamento até a Segunda Grande Guerra – retorna a uma religiosidade que se apresenta pujante e sob novas formas.”⁸⁴

Assim, pode-se afirmar que durante boa parte do século XX a sociedade ocidental continuou tentando alienar o sagrado da construção e, sobretudo da interpretação do mundo. Segundo Rubem Alves, “a ciência e a tecnologia avançaram triunfalmente, construindo um mundo em que Deus não era necessário como hipótese de trabalho.”⁸⁵ A ciência passou a possuir a palavra não mais o discurso religioso. O sagrado foi relegado. Tornou-se coisa de ingênuos e ignorantes segundo a perspectiva de muitos.

Contudo, o fenômeno social que se constituiu depois desse exílio do sagrado foi exatamente o do retorno da espiritualidade por meio do resgate de antigas tradições religiosas e o estabelecimento de tantas outras novas formas de percepção.⁸⁶ Isso se deu principalmente ao término da Segunda Guerra que provocou um aumento da “náusea da existência humana ao constatar-se a falta de sentido para a vida em face das atrocidades bélicas aprimoradas pela

⁸¹ SANT’ANNA, J. *Em que crêem os que não crêem: o sagrado em José Saramago*. p. 16.

⁸² QUEIRUGA, A. *Creio em Deus Pai*. p. 11.

⁸³ SANT’ANNA, J. *op. cit.* p. 19.

⁸⁴ *Ibid.* p. 19.

⁸⁵ ALVES, R. *O que é religião?* São Paulo: Abril Cultural\ Brasiliense, 1984. p.8.

⁸⁶ SANT’ANNA, J. *Em que crêem os que não crêem: o sagrado em José Saramago*. p. 35.

tecnologia.”⁸⁷ Ou seja, conforme observa João Décio Passos, o desencantamento do mundo que favoreceu a dispensa da religião como referencial interpretativo da realidade, parece ter provocado, a longo prazo, justamente o seu contrário.⁸⁸

Vattimo, ao perguntar-se sobre as causas do retorno do religioso num mundo técnico e sem fundamento absoluto, se posiciona afirmando que esse retorno se dá em duas esferas: na cultura comum e na filosofia. Na primeira o religioso retorna gerado, principalmente, pelo medo diante dos riscos de catástrofes nunca antes imaginadas, como o risco de uma guerra nuclear e a crise ecológica; na segunda pela queda das metanarrativas, que enfraqueceu inclusive as filosofias que se opunham à religião.⁸⁹

Segundo Sant’anna,

Em meio ao recrudescimento deste tipo de sentimento religioso que marca o período, conscientemente ou não, mas certamente refletindo esse espírito de época, José Saramago lança *Levantado do chão*, em 1980, obra que revela fortes elementos do sagrado e que determina uma nova etapa na produção literária do escritor português. Outras obras que se seguiram como *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *In nomine dei(...)* seriam a revelação do zeitgeist, o espírito da nova religiosidade de sua época ; ou se preferirem a reação literária de autor que reflete seu tempo. O sagrado que nunca foi uma moda que vai e volta, como destacou Eco, paradoxalmente “retorna” neste último quartel do século XX, fortalece-se e manifesta-se através de formas alternativas e, muitas vezes secularizadas como é o caso do escritor português.⁹⁰

Assim, ao ressaltar que embora declaradamente ateu, o escritor português está inserido nesse contexto do processo que se pode chamar de retorno do pensamento religioso, não se pretende cooptá-lo como mero produto de um pensamento religioso. Mas, segundo a concepção tillichiana de que “nenhuma criação cultural consegue esconder seu fundamento religioso”⁹¹, afirmar que, mesmo a partir do seu ateísmo, deixa jorrar de sua pena uma preocupação com o sagrado, não aquela *ad intra* instituição, mas outra, fruto de um amálgama entre a herança cultural do cristianismo e a postura ateísta como há de se confirmar através de suas próprias palavras.

Declaradamente ateu, José Saramago parece ter uma explícita intenção de adotar a temática Deus como destaque em suas obras literárias. Em entrevista

⁸⁷ Ibid. p. 35.

⁸⁸ Cf. PASSOS, J. *Como a religião se organiza: tipos e processos*. São Paulo: Paulinas, 2006. p. 51.

⁸⁹ Cf. VATTIMO, G. *O vestígio do vestígio*. In: VATTIMO, G.; DERRIDA, J. (Orgs). *A religião: O seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.p. 92-93.

⁹⁰ SANT’ANNA, J. *Em que crêem os que não crêem: o sagrado em José Saramago*. p. 40.

⁹¹ TILLICH, P. *A era protestante*. São Paulo: Traço a Traço, 1992. p. 85.

concedida a Carlos Reis que inicia o diálogo inquirindo-o acerca dos filões temáticos de sua obra, em especial Deus, Saramago expõe o seguinte:

Alguém pode dizer: 'Bom, afinal você se preocupa muito com Deus; lá no fundo da sua mente ou do que quer seja, você é um crente'. Não, sinceramente não penso que o seja. Não vou agora dizer redondamente que esta guerra é uma guerra de mim com algo que nego, mas que, no fundo, uma vez que é assim, nego uma existência que está presente em mim, mas que quero expulsar de mim. Não creio que seja assim. Vivi sempre fora de qualquer educação religiosa, nunca tive, em nenhum momento de minha vida, uma crise religiosa, portanto tenho levado isto pacificamente, sem sofrer as torturas da dúvida. Para mim sempre foi muito claro: Deus não existe.⁹²

No entanto, em outra entrevista, o escritor declara:

Todos nós não temos mais remédio do que ter Deus. Acho que não existe ninguém que não tenha Deus. O único ser que não teria Deus seria aquele que tivesse nascido numa sociedade onde, desde sempre, qualquer sentido de transcendência fosse desconhecido... Por isso, eu, às vezes, digo que, no plano da mentalidade, sou um cristão, e não posso ser outra coisa. Quando Pessoa diz 'não ter Deus já é ter Deus' ele está a pôr a questão ao contrário porque ninguém começou por não ter Deus. Todos começamos por ter Deus e conservamo-nos assim.⁹³

Assim, Saramago confessa ter uma postura diferente daquela que é comum aos ateus. Para ele, independente do seu ateísmo, a religião continua sendo uma realidade presente que influencia a vida das pessoas e a cultura. Ou seja, o autor mesmo sendo ateu, reconhece que está imerso numa cultura que foi moldada pela idéia de Deus.

Nesse sentido, pode-se dizer que Saramago, embora sendo ateu, está consciente de que a idéia de Deus moldou a sua existência histórica. Aqui ele parece se aproximar da concepção de Vattimo quando destaca que é razoável pensar que nossa existência depende de Deus porque aqui e agora não conseguiríamos falar a nossa língua e viver nossa historicidade sem a herança da mensagem transmitida pelo cristianismo.⁹⁴ De acordo com o filósofo italiano, o exemplo dos clássicos de uma literatura pertencente a uma cultura ajuda a pensar a questão. Afinal, “assim como a literatura ocidental não seria pensável sem os poemas homéricos, sem Shakespeare, sem Dante, assim também a nossa cultura em seu conjunto mais amplo não teria sentido se quiséssemos amputar-lhe o cristianismo.”⁹⁵

⁹² REIS, C; LOPES, A. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.p. 145.

⁹³ BASTOS, B. *José Saramago - aproximação a um retrato*. Lisboa: Dom Quixote, 1996. p. 52.

⁹⁴ Cf. VATTIMO, G. *A idade da interpretação*. In: ZABALA, S. (org). *O futuro da religião. Solidariedade, caridade e ironia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006. p. 74-75.

⁹⁵ *Ibid.* p. 74.

Isso parece se verificar nas palavras do escritor lusófono quando da apresentação da justificativa de Deus ser um dos seus temas preferidos: “Então, quando digo que sou ateu é com esta grande ressalva e dizendo sempre que tenho, evidentemente, uma mentalidade cristã, que não posso ter outra mentalidade senão essa, não posso ser nem muçulmano, nem budista, nem confucionista, nem taoísta.”⁹⁶

Ainda em outra declaração aparece novamente a mesma idéia:

Há uma coisa clara a levar em conta: Eu não posso dizer em consciência que sou ateu, ninguém pode dizer, porque o ateu autêntico seria alguém que viveria numa sociedade onde nunca teria existido uma idéia de Deus, uma idéia de transcendência e, portanto, nem mesmo a palavra “ateu” existiria nesse idioma. Sem Deus não poderia existir a palavra “ateu” nem a palavra “ateísmo”.⁹⁷

Essa preocupação religiosa em Saramago que nasce pelo menos como herança cultural, se manifesta de várias formas. Quando o músico catalão Jordi Savall resolveu reinterpretar o musical do compositor austríaco Franz Joseph Haydn de 1787, chamado de *As Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz* e gravá-lo em DVD, escolheu para fazer os comentários de cada uma das palavras o teólogo catalão Raimon Panikkar e surpreendentemente o ateu José Saramago que no fim do comentário da quarta palavra declara: "Razão tinha aquele que disse que Deus é o silêncio do universo e o homem o grito que dá sentido a esse silêncio. Acabe-se o homem e tudo se acabará."⁹⁸ Nessa declaração se ratifica a idéia de que apesar de seu ateísmo há em sua reflexão uma presença de Deus, pelo menos como ausência.

Contudo, esse pensamento religioso não se dá apenas nas declarações e entrevistas de Saramago, mas perpassa toda a sua obra. Na verdade as entrevistas acontecem na esteira de seus escritos. Waldecy Tenório ao analisar *O evangelho saramaguiano* em *A confissão da nostalgia*⁹⁹ constata que, de fato, apesar do ateísmo, há uma paixão pelo tema religioso que perpassa a sua obra.¹⁰⁰ Nesse sentido, afirma que mesmo sendo Deus uma espécie de anti-herói em *O evangelho*

⁹⁶ SARAMAGO, J. In: REIS, C; LOPES, A. *Dicionário de teoria da narrativa*. p. 142.

⁹⁷ Id. In: AGUILERA, F. (org). *As palavras de Saramago*. p. 125.

⁹⁸ Id. In: COELHO, J. M. *Um ateu diante das palavras de Cristo*. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresoum-ateu-diante-de-palavras-decristo,569004,0.htm>> Acesso em 05.08. 2012.

⁹⁹ Cf. TENÓRIO, W. *A confissão da nostalgia*. In: LOPONDO, L. (Org). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: FFLCH/USP, 1998. p. 131.

¹⁰⁰ Cf. Ibid. p. 131-132.

segundo Jesus Cristo, não é somente nele que o tema aparece.¹⁰¹ Basta fazer uma incursão em textos como *História do cerco de Lisboa*, *Memorial do convento*, *Levantado do chão*, *Todos os nomes*, *Ensaio sobre a cegueira*, entre outros, de uma forma ou de outra, direta ou indiretamente para verificar que o tema “Deus” costura os romances saramaguianos. Ou seja, como também percebe Salma Ferraz, Deus é um tema estruturador de boa parte das obras do autor português.¹⁰²

3.3.2 O rosto do Deus saramaguiano

Mas, a essa altura a pergunta necessária é: como se mostra esse Deus, ou que Deus é esse para Saramago? A pesquisadora supracitada que fez considerações importantes sobre o diálogo entre teologia e literatura no que diz respeito à abertura de caminhos para a aproximação da obra saramaguiana, olhando para as obras do escritor responde:

Ao longo de sua obra, ele vai apontando perfis de Deus que o incomodam. Em *Terra do Pecado*, seu primeiro romance, critica um Deus que não gosta de prazer e de sexo; em *Memorial do Convento*, critica aqueles que edificam grandes catedrais para Deus; na peça de teatro *In Nomine Dei*, critica as guerras que se fazem em nome de Deus. Finalmente em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Saramago questiona o Deus de Amor que deixa que seu único filho seja crucificado e que não concede o perdão a Lúcifer.¹⁰³

Desse modo fica claro que o Deus pintado por Saramago é cruel. Em *O evangelho segundo Jesus Cristo* logo depois do longo relato feito por Deus a respeito de todo o derramamento de sangue que aconteceria no futuro após a morte de Jesus, o Diabo declara: “É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue.”¹⁰⁴ Está aí o rosto do Deus Saramaguiano. Para Saramago, “por causa e em nome de Deus é que se tem permitido e justificado tudo, principalmente o pior, o mais horrendo e cruel.”¹⁰⁵ Referindo-se especificamente a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Ferraz ratifica que a face Deus vista nesse romance é a de um deus dominador, machista, patriarcal, capaz de planos maquiavélicos,

¹⁰¹ Cf. *Ibid.* p. 132.

¹⁰² FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago*. p. 16.

¹⁰³ Id. *Quais são as faces de Deus?* IHU-Online. 06. julho. 2009. Disponível em <<http://www.ihuonline.unisinos.br/uploads/edicoes/1246967292.6778pdf.pdf>> acesso em 08.08.2011.

¹⁰⁴ SARAMAGO, J. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 391.

¹⁰⁵ Id. *O fator Deus*. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u29519.shtml>> acesso em 10. 08.2011.

impiedoso e perverso que não se importa com os seres humanos.¹⁰⁶ Nesse sentido, o discurso literário de Saramago ao possuir Deus como tema estruturador e ao desenhá-lo com traços sanguinários, constrói uma antiteodicéia, termo cunhado por Salma Ferraz para designar a tentativa crítico-literária de José Saramago para explicar a presença do mal e do sofrimento no mundo através de um Deus cruel.¹⁰⁷

Mas, esse Deus medonho que é puro desamor e que está egoisticamente preocupado com seus projetos e por isso oprime o ser humano é o Deus que Saramago não somente ao desenhar questiona, mas recusa como ressalta Tenório fazendo surgir um estreitamento de laços entre sua literatura e a teologia.¹⁰⁸ “Essa teologia (não outra, evidentemente) que se concebe como crítica e resistência e que recusa as caricaturas de Deus, principalmente a sua instrumentalização ideológica a serviço das burocracias eclesiásticas ou não. Mas não é exatamente isso que Saramago também recusa?”¹⁰⁹

Dessa forma, segundo Tenório, Saramago se aproxima de alguns personagens bíblicos, sobretudo, dos profetas. Sua indignação diante da injustiça, mesmo quando ela parece vir de Deus, parece ser a mesma do emblemático Jó: Gostaria de saber com que palavras irias responder-me e ouvir o que terias para me dizer (Jó 23,5).¹¹⁰ Ademais, parece nítido o estreito laço entre o pessimismo saramaguiano e o do autor do Eclesiastes diante das contradições da vida.¹¹¹ E, por fim, pode-se dizer que a denúncia contra a violência e a opressão feita pela pena arguta do escritor lusófono guarda semelhança com a crítica profética.¹¹² Esse último laço pode-se verificar principalmente através da indignação presente em *Levantado do chão* no que concerne a injustiça causada pelos salários retidos aos trabalhadores rurais jornaleiros, isto é, os diaristas que precisavam do pagamento a cada final de dia para as necessidades básicas e imediatas de suas famílias.

¹⁰⁶ Cf. FERRAZ, S. *As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago*. p. 204.

¹⁰⁷ Cf. *Ibid.* p. 204.

¹⁰⁸ Cf. TENÓRIO, W. *A confissão da nostalgia*. p.133.

¹⁰⁹ *Ibid.* p.139.

¹¹⁰ Cf. *Ibid.* p. 139.

¹¹¹ Cf. *Ibid.* p. 139.

¹¹² Cf. *Ibid.* p. 140.

Aqui vale ressaltar a tentativa de Tenório na linha do que diz Sant'anna ao destacar que é imprescindível no estudo do sagrado em Saramago um tratamento despojado de preconceitos apriorísticos de oposição ao seu ateísmo. Afinal, só assim será possível perceber quão valiosa é a crítica aparentemente anticristã que salta das páginas do Nobel português, ou quão positiva é a afirmação do homem e a negação do Deus cruel que sustenta um mundo de atrocidades.¹¹³

Ou seja, conclui-se que o escritor lusófono, de certa maneira, procura desenvolver em suas obras uma espécie de Deus particular, concebido não a partir das fórmulas dogmáticas pré-estabelecidas. Suas ironias e sarcasmos estão muitas vezes ligados diretamente às confissões formais da religião cristã. Assim, é possível dizer que, através de suas obras, Saramago constrói uma espécie de anti-teologia. De maneira irônica e sem preocupação com os dogmas ele faz com que, através de sua literatura, seja possível um pertinente questionamento acerca de imagens de Deus forjadas pelo poder institucional, e que ao longo dos séculos serviram como ponto de apoio para atrocidades sem fim.¹¹⁴ Isto se deflagra de maneira contundente em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, mas também em *Caim* como será exposto em outro ponto do trabalho.

Vale ressaltar que, o fato da não crença em Deus não o atrapalhou na construção de uma excelente literatura. Saramago sempre deixou clara sua posição quanto à fé num Deus e isso não o impediu de manter-se fiel à arte. Pode até ser que Deus não esteja presente na vida da pessoa José Saramago, mas com certeza é latente sua presença na obra do escritor. Em todo o caso, o que está em jogo aqui não é a profissão de fé do autor, tampouco seu ateísmo confesso, e sim a relevância da figura divina como fio norteador de seus romances.

Para caminhar em direção ao próximo capítulo é necessário remontar resumidamente o pano de fundo costurado acima. Em suma, destacou-se a importância de José Saramago no cenário da literatura universal. Ressaltou-se que a intertextualidade e carnavalização que marcam a obra saramaguiana permitem dizer que o autor não só escreve como reescreve de maneira original sem copiar seus prototextos. Além disso, foi afirmado que a recorrência das questões religiosas na produção literária de Saramago reflete, antes de tudo, uma das

¹¹³SANT'ANNA, J. *Em que crêem os que não crêem: o sagrado em José Saramago*. p. 44.

¹¹⁴Cf. FERRAZ, S. *As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago*. p. 199.

marcas do pensamento ocidental que também se faz perceptível em outras manifestações da arte, a saber, a retomada do sagrado a partir do último quartel do século XX. O fato de um escritor declarar-se ateu, como no caso específico de Saramago, uma vez que seu ateísmo se tornou, de certa maneira, um emblema e alvo constante de seus entrevistadores, é extremamente notável, já que em sua obra permanece uma espécie de paixão paradoxal pelo tema da religião. Contudo, a visão religiosa apresentada por Saramago não é aquela que se assenta sobre os cânones judaico-cristãos, mas outra que nasce em primeiro lugar do abandono do Deus atroz pintado pelo cristianismo ao longo de muitos séculos. Nesse sentido, o que se pode chamar de anti-teologia de Saramago se encontra com a teologia, na medida em que, esta se preocupa em fazer desmoronar as imagens equivocadas de Deus.

Sant'anna ao término de sua pesquisa em meados dos anos noventa afirmou que se tornava cada vez mais inevitável considerar que a preeminência do sagrado na obra de Saramago inaugurou um ciclo que já se desenhava na produção dos anos setenta, mas que se solidificou de vez em 1980 com a publicação de *Levantado do chão* e que se completou com a peça de teatro *In nomine dei* em 1993.¹¹⁵ No entanto, fez uma ressalva de que era temerária qualquer afirmação acerca de um autor que ainda estava vivo e produzindo, posto que ele a qualquer momento poderia apresentar uma retomada do tema.¹¹⁶ De fato, foi o que aconteceu com *Caim* em 2009. Já ao fim de sua vida o escritor português faz irromper de sua pena o mesmo tema.

¹¹⁵ Cf. SANT'ANNA, J. *Em que crêem os que não crêem: o sagrado em José Saramago*. p. 303.

¹¹⁶ Cf. *Ibid.* p. 303