

LITERATURA E INSURREIÇÃO

Robson Dutra - Unigranrio

RESUMO: Literatura e insurreição são pares constantes na tentativa de construção de uma sociedade mais humanitária. Este texto, a partir de obras de Miguel Torga e José Saramago, procura refletir sobre as estratégias efabulativas usadas pelos seus autores para falar a verdade ao poder. Em épocas distintas e contextos políticos diferentes, ambos representam um ato representativo na construção de novos contornos para Portugal e a discursividade tida a seu respeito.

Palavras-chave: literatura, insurreição, efabulação, poder, igualdade.

ABSTRACT: Literature and revolution are constant partners in trying to build a more humanitarian society. This text, from works by Miguel Torga and José Saramago, reflects upon efabulative strategies used by them to talk to the Power. In distinct times and different political contexts, both represent a step to the building of new images to Portugal and the discourse about herself.

Key words: literature, revolution, efabultaion, power, equality.

Um dos principais traços da produção literária do Neo-realismo português é o compromisso entre seus escritores e as questões sociais então vivenciadas. Esses artistas buscavam por intermédio da literatura denunciar a opressão, as injustiças e as desigualdades sociais baseados na crença de que seria função da arte lutar pelos “perdedores da história”, dando voz aos seus anseios através de textos que elegiam como *loci* de enunciação o não-lugar, ou seja, aqueles distanciados das metrópoles, e que serviam de cenário para tal quadro.

Alicerçada em ideais marxistas, essa produção encontrou diversos obstáculos a sua consolidação, como o próprio regime ditatorial que imperava em Portugal que, conseqüentemente, obstruiu avanços mais significativos da ideologia a ela subjacente. Através da literatura, os diversos autores construíram uma interpretação global da vida, privilegiando, à guisa do romance burguês tradicional, diversos aspectos da realidade, expressos tanto em termos psicológicos quanto sociológicos. Assim, a imagem de realidade retratada é a do mundo das relações humanas, na qual o sujeito orbita entre a intersecção de seu mundo interior com o exterior. É, portanto, num intermitente ir e vir entre estes espaços que a narrativa se constrói, num processo de mútua interferência, síntese e contraste.

Além da censura imposta pelo aparelho estatal às diversas formas de repressão que lhe parecessem subversiva, os escritores neo-realistas se depararam, igualmente, com críticas de setores ligados à arte que questionavam os temas e as formas como a literatura passou a ser desenvolvida. Essas críticas partiram de setores que se opunham integração entre arte e realidade, trazendo consigo elementos até então considerados estranhos a ela. Estes eram veiculados por escritores que acreditavam que a literatura não se deveria se mesclar com questões político-sociais referidas, pois esta não era, para eles, função da arte ou do artista. No entanto, era esse o fator que diferenciava o Neo-realismo de outras correntes estéticas até então conhecidas, visto que era na integração entre eles que estava a proposta vigente, ou seja, a de “revolução social”. Por isso, para Mário Sacramento,

o neo-realismo português foi e é um movimento ideológico e estético que exprimiu e exprime a incidência cultural dum processo histórico econômico-sociopolítico cujas raízes mergulham no século XIX. À chamada “Geração de 40” coube assim (e apenas) o privilégio histórico de dar sentido a um movimento que a antecedia e ultrapassava. Que a antecedia, pois, em 1871, Eça de Queirós se exprimia desse modo, ao definir as bases teóricas do Realismo como nova Expressão da Arte (SACRAMENTO, 1968: 32).

Diferentemente de Sacramento, contudo, outros críticos consideram o Realismo portador de uma visão equivocada do socialismo e, por conseguinte, dissociada da visão Neo-realista, sobretudo, no que se refere às causas sociais. Para Alexandre Pinheiro Torres, o conceito revolucionário trazido pelo “novo humanismo” do século XX se dissociava por completo da versão proposta anteriormente:

Em que é que consistia ao famoso Humanismo oitocentista à Proudhon? Que propunha? Que cada homem se abrisse para a consciência. Que cada homem se abrisse para a consciência de sentir como cometia contra si a injustiça perpetrada contra os outros homens (...) A esta consciência objetiva deu Proudhon o nome de justiça. Todos os componentes da “Geração de 70” se opuseram, assim, à ação revolucionária. Todos foram convictos antimarxistas e anticomunistas (TORRES, 1976: 10-11).

Todavia, a despeito da opinião desses críticos, vemos que a questão que se torna característica da época é a luta contra um poder instituído e as maneiras de sobrepujá-lo. Para tanto, valemo-nos do pensamento crítico de Roland Barthes, segundo o qual há na literatura um duplo postulado que traz em seu bojo um movimento de ruptura e outro de realização que equivalem ao esboço de qualquer situação revolucionária, cuja ambiguidade exige que a revolução busque no que vai destruir a imagem daquilo que intenta possuir (BARTHES, 1974: 167). Dessa maneira, a escrita literária carrega consigo, simultaneamente, a alienação e o sonho da história, visto que, como necessidade, ela testemunha a divisão das linguagens inseparavelmente da divisão das classes; como liberdade ela é a consciência dessa divisão e o esforço de a superar. Sendo assim, ela vai ao encontro de uma linguagem sonhada que revela, por antecipação, um mundo ideal em que a linguagem deixaria o estado de estagnação refletida pelo discurso hegemónico da história. A polifonia daí resultante institui uma literatura que se renova na medida em que inventa e recria sua linguagem.

Assim, ao deslocar a narrativa do espaço urbano para o rural, notadamente as regiões mais inóspitas de Portugal, a escrita neo-realista se abre a um novo espaço enunciativo por onde circula grande parte de seus “heróis”, sejam eles seres humanos zoomorfizados ou animais antropomorfizados, ambos portadores de qualidades e defeitos expressos em moldes eufóricos e disfóricos.

É esse o caso de *Bichos*, de Miguel Torga, coletânea de contos publicada em 1940, em edição do autor, nos quais se encontram figuras alegóricas do Portugal de então. No prefácio da obra, ao dirigir-se ao portaló de “sua pequena arca de Noé” (TORGA, 1981: 7) para saudar seus leitores, Torga retoma a metáfora recorrente de Portugal como navio-nação para dar conta, todavia, do naufrágio e agrilhoamento do país através das vicissitudes impostas pelo presente, alertando-o do risco de transformação em “pó da história”. As personagens reunidas na arca tornam-se, desse modo, alegorias da nação,

apresentada através de gatos, cães, aves, touros, além de humanos, através dos já citados procedimentos de antrope e zoomorfização.

Assim, através de paradoxos e contradições que misturam o sagrado e o profano, cria-se uma irmandade efabulativa de homens e animais cuja salvação parece residir no regresso às origens da Natureza, a única capaz de devolver ao homem a naturalidade, a grandeza, a verticalidade e o traço instintivo que caracterizam os animais que integram a obra. Nela percebemos, ainda, que a interpenetração entre homem e animal é uma forma de realizar a fraternidade entre os seres, filhos da Mãe-Terra. Essa busca de comunicação com as forças elementares do mundo parece-nos resultar dos anseios do homem moderno por sua essencialidade perdida e por sua sensibilidade embotada.

Ademais, se na fábula clássica as personagens são relevantes enquanto agentes explorados exteriormente, como no caso das de Esopo e Fedro, visto que o que importa são suas atitudes em determinadas circunstâncias, em *Bichos* elas possuem uma consciência diante das agruras que são sujeitadas. Não obstante também sejam apresentadas como agentes, o narrador as mostra seu interior, deixando claro que seu objetivo é propor uma conduta ética em que não cabem julgamentos, já que as ações sofridas e suas conseqüências nem sempre são escolhas desses seres.

Assim, através dessa pequena e alegórica arca, habitada por bichos e gente, Torga aponta imprime sua crítica, trazendo novos modos de olhar através do uso de novas perspectivas. Uma delas é a do touro, personagem de “Miura” que reflete a ótica de uma tourada na “lezíria ribatejana” (TORGA, 1941: 109). Através do uso do “flashback”, o animal recorda o outrora no “descampado infinito, loiro de sol e trigo” (p. 110), comparando-o com as privações e dores do presente numa arena. Através de um crescendo contínuo, a enunciação perpassa os trágicos estágios da tourada, as investidas contra o toureiro e os contra ataques, até o momento em que, cansado e sem forças, o animal oferece-se à lâmina fatal em que a luta cede lugar à submissão da derrota.

De todos, no entanto, o conto que destacamos é “Vicente”, que encerra a narrativa e que recupera o mito da destruição da terra pelas águas, segundo a narrativa bíblica da arca de Noé. Assim, podemos ler tanto a coletânea quanto esse em especial através de uma visão alegórica de Portugal que Torga explicita no prefácio de *Bichos* ao postar-se no “portaló” de uma outra arca, como observamos anteriormente.

A narrativa é construída em torno de um incansável combate entre criador e criatura, que terá fim apenas quando uma dessas forças for eliminada pela outra. Esse conflito, que figura em outros textos da obra de Torga e da estética Neo-realista, adquire especial relevância. Deus, em sua força tirânica opõe-se ao corvo, animal alegorizado por Vicente e que, de certo modo, contrasta, por sua vez, com as demais personagens da coletânea, em sua grande maioria, domesticada. Tal se deve ao fato de este animal, na [mitologia](#) e na literatura, em geral, ser considerado portador de maus presságios devido a sua plumagem negra e hábitos necrófagos, como, por exemplo, na obra homônima de Edgard Allan Poe. É, assim, devido a traços desse seu caráter que o conflito entre Bem e Mal se aguça, convocando, ainda, outras personagens da arca, como Noé. Este surge como personificação da capacidade castradora do Pai, ou, segundo a diegese, paralisado em uma “passividade vegetativa” (p. 129) que o faz temer e tremer diante da divindade, apesar de seus seiscentos anos de idade (p. 130).

Como observa Teresa Rita Lopes, Deus, como representante do poder máximo, aparece sempre no alto, falando a partir dos céus com sua voz tonitruante e agredindo de cima para baixo, ao passo que Vicente está sempre localizado em baixo, “ao rés da terra” (p. 35), querendo alçar voo para ocupar seu verdadeiro campo de combate. Desse modo, o binômio alto/baixo, sagrado/profano tornam-se recorrentes, visto que o corvo alegoriza a rebeldia na dialética submissão/rebeldia, apontando, conseqüentemente, para o homem corajoso, que não se deixa intimidar.

Traços desse entrave surgem já no início da narrativa quando o “céu negro e sinistro” que caracteriza que serve de pano de fundo à narrativa ao longo dos quarenta dias decorridos desde o início das chuvas contrapõe-se às asas abertas da ave, cuja cor assinala resistência e protesto. Ademais, como assinala Lopes, sua indignação deixa a esfera da individualidade para tornar-se um protesto de toda a criação ultrajada pela vaidade do Pai e em sua decisão de pôr fim, literalmente, à terra.

Tal ultraje é vingado pelo corvo que, como um Ícaro às avessas, desaparece da arca e do controle divino ao pousar, obstinadamente, no topo da embarcação, em meio à chuva torrencial. Na contramão, portanto, da pomba branca descrita pelo discurso bíblico, símbolo da paz e alegoria de uma positividade inexistente no conto, Vicente desafia a

criação. Dessa maneira, a força tirânica de Deus é vencida pela vontade obstinada do corvo em desafiá-lo e sobreviver às investidas:

“Três vezes uma onda alta, um arranco de fim, lambeu as garras do corvo, mas três vezes recuou. A cada vaga, o coração frágil da Arca, dependente do coração resoluto de Vicente, estremeceu de terror. A morte temia a morte. Mas em breve se tornou evidente que o Senhor ia ceder. Que nada podia contra aquela vontade inabalável de viver” (p. 134).

Ao fincar suas asas na madeira da arca, ou seja, naquilo que remete a uma relação intrínseca com a terra e à natureza, como referido anteriormente, lê-se o principal traço subjacente entre esse e os demais contos da obra. Através dele, Torga recria histórias, revive mitos ampliando suas leituras, apontando sempre para outras possibilidades de sobrevivência, nas quais os vencidos passam a ter vez por intermédio de uma atemporalidade que aponta sempre para um recomeço. Essas personagens, ora apresentadas como homens, ora como bichos, são representações do humano, sem, todavia, “desumanizá-lo” como ocorre na fábula tradicional. São personagens que se colocam entre a individualidade e a tipificação para mostrar a relativa liberdade dos seres e uma nova capacidade discursiva do homem e da história.

Provando que os tempos mudam, mas as verdades permanecem, por vezes as mesmas, José Saramago escreve, algumas décadas depois, obras que podem ser lidas como forças de contestação a um poder hegemônico. Centrando seu olhar no discurso bíblico, o escritor publica o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, em 1985, para retornar ao tema, centrando sua narrativa em Caim, protagonista do romance homônimo, publicado em 2009.

Nele, uma nova trindade é estabelecida, tendo como componentes Caim, Deus e a humanidade, ou seja, a trama descrita a partir de eventos narrados no Novo Testamento, no *Evangelho*, cede espaço à do Antigo, a partir da criação do homem, do pecado original, da expulsão do paraíso e do estabelecimento de uma nova ordem decorrente do entendimento advindo do fruto proibido.

Tal qual ocorrera por ocasião do lançamento do *Evangelho*, Saramago afirmou em entrevistas que o romance não é um acerto com Deus, visto que as contas com ele não são definitivas, mas sim com os homens que o inventaram. Diz também que Deus, o demônio, o Bem, o Mal, tudo isso está em nossa cabeça, não no céu ou no inferno, que

também inventamos. Não nos damos conta de que, tendo inventado Deus, imediatamente nos tornamos seus escravos.

Com efeito, Deus figura, em *Caim*, à imagem e semelhança de sua criatura, ampliando, ironicamente, características a ele imputadas no *Evangelho*, como as de dominador, beligerante, temperamental, vaidoso e irônico, como se pode ler no fragmento acerca das relações entre o Senhor e Abraão:

Isso começou para comprovar uma vez mais que o senhor não é pessoa em quem se possa confiar [...] o lógico, o natural, o simplesmente humano seria que abraão tivesse mandado o senhor à merda, mas não foi assim. [...] Quer dizer, além de tão filho da puta como o senhor, abraão era um refinado mentiroso, pronto a enganar qualquer um com sua língua bífida, que, neste caso, segundo o dicionário privado do narrador desta história, significa traiçoeira, pérfida, aleivosa, desleal e outras lindezas semelhantes. (SARAMAGO, 2009: 37)

É também de modo jocoso que a narrativa descreve as diversas aparições do Senhor na terra, sempre de cetro em punho “como um cacete”, ou “em fato de trabalho”, sendo precedido, mormente “de um trovão ensurdecador e dos correspondentes relâmpagos pirotécnicos” (SARAMAGO, 2009: 148).

Apesar de ser o autor da criação, Deus se afasta de sua obra, delegando poderes a subalternos na hierarquia celestial que encobrem suas falhas, escorados na alienação e no descaso do Pai. Ademais Deus também não cumpre as promessas feitas e não hesita em pôr seus filhos em xeque quando o que está em jogo é a glória e o poder. Ou seja, a divindade, em *Caim*, é também uma alegoria da contemporaneidade através da violência, do terrorismo, da manipulação e de outros desmandos que ainda acometem a humanidade. Sendo assim, as interrogações suscitadas no *Evangelho* são retomadas através de Caim, que traz em si as mesmas inquietações de Cristo.

É, aliás, um delito o elemento desencadeador da narrativa, construída a partir do assassinato de Abel, como narrado pela Bíblia, ou, segundo a diegese, o “catálogo de crueldade e do pior da natureza humana” (SARAMAGO, 2009: 135). O homicídio é resultado da inveja tida por Caim contra Abel, seu irmão, ao ver que, ao contrário do seu, o sacrifício pelo irmão enviado agradara a divindade:

O fumo da carne oferecida por Abel subiu a direito até desaparecer no espaço infinito, sinal de que o senhor aceitava o sacrifício e nele se comprazia, mas o fumo dos vegetais de Caim, cultivados com amor pelo menos igual, não foi

longe, dispersou-se logo ali, a pouca altura do solo, o que significava que o senhor o rejeitava sem qualquer contemplação (SARAMAGO, 2009: 33).

O fato de Caim ser preterido por Abel coloca Deus, de acordo com a enunciação, como autor intelectual do crime ao desprezar sua oferta, o que, segundo o narrador onisciente, demonstra que “deus não é de se fiar”, ao mesmo tempo em que interroga: “que diabo de Deus é esse que, para enaltecer Abel, despreza Caim?” (SARAMAGO, 2009: 35).

Do mesmo modo, a predileção divina por um em detrimento do outro contraria as próprias Escrituras ao afirmar, em Lucas 11:19:

Por isso, vos digo: Pedi, e dar-se-vos-á; buscai, e achareis; batei, e abrir-se-vos-á. Pois todo o que pede recebe; o que busca encontra; e a quem bate abrir-se-lhe-á. Qual dentre vós é o pai que, se o filho lhe pedir pão, lhe dará uma pedra? Ou se pedir um peixe, lhe dará em lugar de peixe uma cobra? Ou, se lhe pedir um ovo lhe dará um escorpião? Ora, se vós, que sois maus, sabeis dar boas dádivas aos vossos filhos, quanto mais o Pai celestial dará o Espírito Santo àqueles que lho pedirem?

Diante dessa cena, a morte de Abel resulta, para Caim, no desdobrar da punição do homem que, como seus pais, ousaram desobedecer a vontade divina, expressa na maldição retratada no acordo feito entre Deus e ele:

Andarás errante e perdido pelo mundo, Sendo assim, qualquer pessoa me poderá matar, Não, porque porei um sinal na tua testa, ninguém te fará mal, mas, em pago da minha benevolência, procura tu não fazer mal a ninguém, disse o senhor, tocando com o dedo indicador a testa de Caim, onde apareceu uma pequena mancha negra, Este é o sinal da tua condenação, acrescentou o senhor (SARAMAGO, 2009: 37).

Desse modo, Caim é expulso de sua terra, abandona sua casa e sua parentela para deambular pelo mundo, purgando seu pecado sob o signo da ira e da desobediência.

Através do insólito e de “súbitas mudanças de presente que o faziam viajar no tempo” (SARAMAGO, 2009: 89), a personagem é conduzida a várias épocas e passagens do Antigo Testamento, testemunhando situações em que o caráter castrador e narcisista de Deus se revela e faz com que seus questionamentos tornem-se cada vez mais intensos.

Entre esses eventos estão a provação de Abraão ao sacrificar seu filho a deus; nos fatos que envolvem a condenação e destruição de Sodoma e Gomorra, episódio em que crianças inocentes foram sacrificadas e são constantemente referidas ao longo do texto. Expressam-se também nas circunstâncias acerca da construção da torre de Babel e na

confusão de muitas línguas, “mesmo, quem imaginaria, o português” (SARAMAGO, 2009: 85); na confecção e adoração do bezerro de ouro pelo povo judeu; na destruição da casa de Jó e nas muitas privações que essa personagem sofreu.

Contudo, a atmosfera de seriedade decorrente dessa releitura do Antigo Testamento é subvertida e aliviada pela ironia e o sarcasmo que rompem com a sacralidade do texto bíblico, livrando-o do peso do servilismo que concorre para a dor e o sofrimento do homem. É, assim, pela via do humor que vemos um Caim assustado evitar a punhalada de Abraão em seu filho, porque o anjo encarregado do resgate do menino chega tarde ao local de sacrifício devido a uma desregulagem em suas asas. Um outro fato relevante é o desinteresse de Caim por Raab e de “gente traiçoeira” (SARAMAGO, 2009: 111), em Jericó, ao saber dos favores prestados pela prostitua aos enviados do senhor. É, por fim, com curiosidade que a personagem observa as disputas entre Deus e o diabo para unir sua voz à da mulher de Jó ao afirmar que “o mais certo é que satã não seja mais que um instrumento do senhor, o encarregado de levar a cabo os trabalhos sujos que deus não pode assinar com seu nome” (SARAMAGO, 2009: 139) ou, um pouco antes, quando a diegese afirma que

o senhor não ouve, o senhor é surdo, por toda a parte se lhe levantam súplicas, são pobre, infelizes, desgraçados, todos a implorar o remédio que o mundo lhes negou, e o senhor vira-lhes as costas, começou por fazer uma aliança com os hebreus e agora fez um pacto com o diabo, para isso não valia e pena haver deus (SARAMAGO, 2009: 136).

Na etapa final da viagem, ponto de conexão entre as narrativas que servem de *corpus* a esse texto, Caim participa e altera significativamente a saga de Noé e a arca. Sua primeira intervenção ocorre no momento de construção da nave, quando, usando princípios de Arquimedes, aponta erros de cálculo que fariam com que a embarcação não flutuasse. Posteriormente, diante do pasmo de Noé e de sua família ao perceber a intimidade suposta na conversa com Deus, Caim é admitido na arca, presenciando e participando ativamente de sua ação.

No fim da viagem ao longo de uma história que se confunde com o fim dos tempos, Caim faz sua revanche. Como tripulante da arca, a personagem, incapacitada de matar Deus, vingá-se no que seria o futuro da humanidade ao, novamente, cometer homicídios. Suas vítimas são Noé e seus descendentes, responsáveis pelo futuro repovoamento da terra após o dilúvio, que, paulatinamente, são lançados nas águas que

destruíram o mundo. Através dessas mortes, Caim aniquila por completo a hipótese de perpetuação da humanidade e, conseqüentemente, de novos povos e novos súditos da vontade divina. Assim, o antigo senhor é condenado ao ostracismo ao ver-se privado de quem lhe obedeça e glorifique, ou seja, vê-se destituído da violência com que fazia que sua vontade fosse sempre cumprida.

Desse modo, através de um texto cuja voz dissidente confronta o poder, Miguel Torga se une a José Saramago para ambos cumprirem seu papel no âmbito da sociedade em que vivem, pondo-se ao lado dos que não possuem representação social significativa. Em prol de seus ideais, assumem cada vez mais os atributos que são relevantes ao escritor, seja no Neo-realismo ou na contemporaneidade, como falar a verdade ao poder, denunciando a perseguição, testemunhando a experiência de uma região ou de um país, dando a esse ato uma identidade pública para sempre gravada nas discursividades acerca de Portugal e do mundo.

Referências Bibliográficas:

BARCELLOS, José Carlos. “Entre pai e filho: o cristianismo dilacerado em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago”. In: *O Marrare*. Revista da pós-graduação em literatura portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, vol. 8.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios seguidos de “O grau zero da escritura”*. São Paulo: Cultrix, 1974.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo: EdUSP, 1993.

LOPES, Teresa Rita. “Além, aqui e aquém em Miguel Torga: análise de ‘Vicente’”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 25, Maio 1975, p. 34-49.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética Neo-realista?* Lisboa: Dom Quixote, 1968.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Caminho, 1985.

_____. Entrevista de José Saramago a José Carlos Vasconcelos. *In: Revista Visão*. Lisboa, 16 de janeiro de 2003.

_____. “História e ficção”. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa, ano X, n. 400, p. 19.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: INCM, 1999.

TORGA, Miguel. *Bichos*. Coimbra, Edição do autor, 1941.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-Realismo literário português*. Lisboa: Moraes, 1976.