

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Juliana Sant’Ana Campos

***Levantado do Chão* de José Saramago e *Nenhum Olhar* de José Luís Peixoto:
uma leitura do espaço narrativo.**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2009

JULIANA SANT'ANA CAMPOS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira.

São Paulo

2009

Banca Examinadora:

.....

.....

.....

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, João e Roseli.

Às minhas irmãs, Andréia e Bruna.

Ao meu namorado, Rodrigo.

AGRADECIMENTOS

À Deus, por caminhar sempre comigo.

À Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira, pela dedicação e por acreditar em meu trabalho.

Aos amigos de mestrado, Cilene Rohr, Elizandra Pereira, Celiane Mendes e Leonardo Buzato, pelas trocas de conhecimento.

À minha avó Flor, pelo apoio incondicional.

Às minhas tias Leila e Nancy pelo eterno incentivo à prática da leitura.

Aos meus familiares, pela paciência.

À Profa Dra. Josiane Maria de Souza, por plantar a semente deste estudo.

À Direção da Escola Estadual Pedro de Mello, pelo apoio profissional.

Ao Programa Bolsa Mestrado da Secretaria do Estado de São Paulo, pelo apoio financeiro.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo apresentar uma leitura do espaço narrativo em dois romances portugueses contemporâneos, um deles é *Levantado do Chão* de José Saramago (2005) e o outro, *Nenhum Olhar* de José Luís Peixoto (2005). Em ambos os romances, o espaço analisado é o Alentejo, retratado como um local em que o limite entre vida e morte é tênue. Os escritores também se valem de tal espaço para refletirem sobre questões específicas desta região. Nas duas tramas, a saga das personagens é acompanhada por gerações em que o ciclo de dor e/ou trabalho necessita ser quebrado. Cada ação desencadeada por uma personagem, em um local específico, acarreta mudanças significativas para o espaço da trama como um todo. Para que a análise do espaço pudesse ser desenvolvida, foram utilizadas as propostas teórico-críticas relativas ao espaço pertencentes a Gaston Bachelard e Antonio Dimas, bem como as relativas à utopia e à distopia de Carlos Eduardo Ornelas Berriel, Lyman Tower Sargent, Tomas More, Ildney Cavalcanti, J. M. Sousa Nunes, e ao niilismo de Rossano Pecoraro. As concepções de utopia e distopia, entretanto, foram aplicadas basicamente à análise de *Levantado do Chão* e revelaram que o romance oscila entre os dois gêneros. A princípio, a obra de Saramago se alicerça no gênero distópico para posteriormente pender para o utópico. A concepção de niilismo, por sua vez, foi empregada para o estudo da obra *Nenhum Olhar*, pois esta se alicerça no nada absoluto, não apresentando possibilidade nenhuma de futuro para as personagens. Por fim, ambas foram comparadas e mostraram pontos em comum como a ausência de Deus, a mudança da natureza que acompanha a mudança da trama, e a construção de um espaço chamado Alentejo forjado enquanto crítica e imaginário.

Palavras-chave: José Saramago, José Luís Peixoto, *Levantado do Chão*, *Nenhum Olhar*, Romance, Espaço.

ABSTRACT

The main objective of this study is to present a reading of the narrative space in two contemporary Portuguese novels, one of them is *Levantado do Chão* by José Saramago (2005) and the other, *Nenhum Olhar* by José Luís Peixoto (2005). In both novels, the analyzed space is Alentejo, presented as a place that the limit between life and death is faint. The writers also use such space to reflect about specific questions of this area. In both plots, the store of the characters is develop by generations in which the pain cycle of pain and/or work need to be broken. Each action unleashed by a character, in a specific place, bringing on significant changes for the space of the plot as a whole. To develop the analyze of the space the theoretical criticism proposals belonging to Gaston Bachelard and Antonio Dimas were used, as well as those related to utopia and dystopia from Carlos Eduardo Ornelas Berriel, Lyman Tower Sargent, Tomas More, Ildney Cavalcanti, J. M. Sousa Nunes, and nihilism from Rossano Pecoraro. The conceptions related to utopia and dystopia, however, were used basically to analyze *Levantado do Chão* and reveled that the novel varies between the two genders. At the beginning, Saramago's book was based on the dystopic gender for, latter, change to utopic. The nihilism conception, in turn, was used to study the novel *Nenhum Olhar*, because this is based in the absolutely nothing, not presenting any possibility of future for the characters. Finally, both were compared and common points were reveled, such as the absence of God, the change of nature that follows the change of the plot and the constructions of a space named Alentejo made as criticism and imagination.

Keywords: José Saramago, José Luís Peixoto, *Levantado do Chão*, *Blank Gaze*, Novel, Space.

Sumário

Introdução.....	01
Capítulo I. Recorte crítico sobre os romances de Saramago e de Peixoto.....	05
Capítulo II. Micro-espços: Fragmentos de espaços em <i>Levantado do Chão</i> e em <i>Nenhum Olhar</i>.....	13
2.1 Micro-espços em <i>Levantado do Chão</i>	13
2.1.1 O latifúndio e seus arredores.....	13
2.1.2 A cidade e suas intermitências.....	21
2.2 Micro-espços em <i>Nenhum Olhar</i>	24
2.2.1 A vila: bar do judas e capela.....	25
2.2.2 As casas: quartos e mobílias.....	29
2.2.3 O campo e a estrada.....	36
Capítulo III. Macro-espço em <i>Levantado do Chão</i> e em <i>Nenhum Olhar</i>.....	42
3.1 Espaço utópico e distópico	42
3.2 Espaço niilista.....	60
Capítulo IV. Alentejo: o dessemelhante nas semelhanças.....	71
Considerações Finais.....	85
Bibliografia.....	88

Introdução

O Alentejo é inimigo do barroco em nome da claridade. Mundo cerrado (quase apetecia escrever: encarcerado), sem dúvida; mas dos seus limites tira o alentejano a força. O seu olhar, na impossibilidade de ir mais longe, irá cada vez mais fundo, e o que lhe sai das mãos é fruto de uma paisagem enxuta, quase hirta, de uma magreza reduzida ao osso. Uma paisagem essencial, de que pode orgulhar-se um homem, quando lhe reflecte o rosto ou a alma (ANDRADE, 1997, p. 14).

Em alguns romances, o espaço narrativo é composto a partir das experiências das personagens, é lugar onde gerações sucessivas podem deixar suas marcas ou simplesmente desaparecer, é local onde utopias podem ser projetadas ou desconstruídas, onde universos inteiros podem ser projetados ou esfacelados. O espaço é também condição, meio e produto.

Esse componente literário pode alcançar posição tão importante quanto qualquer outro da narrativa, entretanto, foi, e ainda é, pouco estudado. Por isso, nos interessou como objeto neste trabalho.

Discussões e teorias concernentes ao espaço narrativo se fazem importantes para a progressão deste estudo, sendo relevante apontar a noção de espaço a ser desenvolvida neste trabalho. Acerca da noção de espaço, Antonio Dimas (1997 p.5-6) afirma:

Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. É bem verdade que, reconhecemos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, esta bem mais fascinante!, é a de ir-se descobrindo-lhe a *funcionalidade* e *organicidade* gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade. Em resumo: cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes

desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo.

Em algumas obras, como em *Levantado do Chão* de José Saramago (2005)¹ e *Nenhum Olhar* de José Luís Peixoto (2005)², acreditamos que o espaço atinja estatuto importante. Daí a escolha desse *corpus* para análise, que conta com um estreito afastamento temporal, aproximadamente, vinte anos. José Saramago (1922) é romancista de renome, escritor de inúmeros romances, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1998 e dispensa apresentações. José Luís Peixoto, entretanto, é jovem escritor, nasceu em 1974, em Galveias, Ponte de Sôr, região alentejana. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas (Inglês e Alemão) pela Universidade Nova de Lisboa, foi professor do ensino secundário e colabora regularmente com vários jornais e revistas. Escreve, ainda, tanto para teatro quanto para cinema. Nos anos 97, 98 e 2000, recebeu o prêmio literário português Jovens Criadores, que consiste na publicação de uma antologia dos textos selecionados por um júri. Em 2001, o romance *Nenhum Olhar* foi contemplado com o prêmio literário José Saramago. Peixoto está representado em diversas antologias de prosa e de poesia nacionais e estrangeiras. Seus romances foram publicados em mais de 14 países.

Levantado do Chão e *Nenhum Olhar* são romances que tratam da paisagem alentejana. O mundo criado nesses universos ficcionais, contudo, constroem imagens do Alentejo. Saramago e Peixoto valem-se do sentimento português pelo Alentejo, para refletirem sobre esse local que deixa de ser geográfico para ser interior ao homem. O próprio nome Alentejo, espaço onde se enfeixam as narrativas, designa espaço que está “Além”, longe, distante do “Tejo”. Esse rio, de acordo com Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1972), refere-se a um dos maiores da Península Ibérica. O Tejo atravessa grande parte de Portugal, propicia o desenvolvimento agrário do país e, para muitos portugueses, é a vida a trespassar Portugal.

Propusemo-nos a analisar a construção dos espaços narrativos nesses romances, uma vez que ambos provêm da literatura portuguesa contemporânea e

¹ A primeira edição de *Levantado do Chão* data de 1980, entretanto a edição utilizada neste estudo data de 2005.

² A primeira edição de *Nenhum Olhar* data de 2005, a qual será utilizada neste estudo.

atêm-se em discutir essa região específica de Portugal. A construção desse espaço, que está além do “Tejo”, permite a ambos os escritores tecerem seus próprios Alentejos. Descobrir esses Alentejos, a função do espaço no desenvolvimento dos enredos, as semelhanças e diferenças entre ambas as obras no que diz respeito a esse tópico, assim como verificar como a crítica analisa esse componente narrativo são objetivos deste estudo.

Para tentar alcançar tais objetivos, levantamos o seguinte problema: Como se configura o espaço nos romances *Levantado do Chão* de José Saramago e *Nenhum Olhar* de José Luís Peixoto? Qual a função que o espaço alentejano assume na construção desses romances?

Ressalta-se, então, neste estudo, não o Alentejo de Portugal, realidade concreta, mas o Alentejo de Saramago e o de Peixoto, criados por meio das experiências de suas personagens em contato com os micro-espços dos romances. Cerdeira (2000, p.201) corrobora essa nossa afirmação quando diz:

A ficção ultrapassa a falência [dos registros históricos] por uma exacerbação da falência, daquela impossibilidade de a linguagem dizer de forma idêntica o referente. Tece-se, justamente, deste logro e desta criação, faz explodir as fronteiras do imaginário e afasta-se – consciente e voluntariamente – do objecto, para se construir como imagem dele. Como imagem, a linguagem é a própria ausência do facto, é mais que a consciência ou a denúncia de uma impossibilidade, mas o terreno mais-que-fértil de uma contrapartida da ficção, aquela «trapaça», aquela «esquiva», aquele «logro magnífico» a que Barthes chamava «literatura».

Para se proceder à análise, as duas obras serão isoladas e terão seus espaços fragmentados basicamente em campo e vila, capela e estrada. Os micro-espços em cada obra serão analisados e unificados, formando, em cada romance, o macro-espço do Alentejo, posteriormente, tais Alentejos serão comparados.

Para a fundamentação teórica e crítica deste trabalho, dois estudos sobre o espaço serão basilares: o de Gaston Bachelard e o de Antonio Dimas. Outros autores como Carlos Eduardo Ornelas Berriel, Thomas More, Martin Symington e Rossano Pecoraro também contribuirão com a discussão deste aspecto a partir dos conceitos de utopia, distopia e niilismo. Do ponto de vista crítico, as visões de Vera Bastazin, Teresa Cristina Cerdeira, Beatriz Berrini, Kátia C. F. de Medeiros Suelotto,

entre outras, vão fortalecer e ampliar o desenvolvimento deste estudo, que será dividido em quatro capítulos.

O *Capítulo I*, intitulado *Recorte crítico sobre os romances de Saramago e de Peixoto*, trata da recepção crítica das obras em análise, formando a fortuna crítica. Esse recorte privilegiou alguns autores que tratam do espaço, permitindo criar um diálogo com o presente estudo.

O *Capítulo II*, denominado *Micro-espacos: Fragmentos de espacos em Levantado do Chão* e em *Nenhum Olhar*, analisa o espaço do Alentejo nos dois romances separadamente. Em *Levantado do Chão*, os fragmentos a serem analisados são o latifúndio - juntamente com as grandes plantações e as casas dos donos do latifúndio - e seus arredores, onde se encontram as casas dos mais pobres, a vila, a igreja, a praça e a delegacia. Em *Nenhum Olhar*, os fragmentos são a vila – onde estão situados o bar do judas, a capela e algumas casas – e o campo onde há estradas e outras casas como a do doutor Mateus.

O *Capítulo III*, sob o título *Macro-espaco em Levantado do Chão e em Nenhum Olhar*, delimita o espaço em ambos os romances e analisa-o à luz das concepções de utopia, distopia e niilismo. Tais concepções serão apresentadas e discutidas mediante a análise dos romances.

O *Capítulo IV*, denominado *Alentejo: o dessemelhante nas semelhanças*, compara os dois romances. A comparação, dividida em reflexões da ordem do Alentejo e de outros elementos como a ausência de Deus, a natureza e o poder do sol, objetiva mostrar as ligações espaciais entre os romances.

O estudo do espaço, nessas duas obras, revela-se como um grande desafio. Esperamos com este trabalho poder contribuir com as investigações desse componente narrativo que, nos estudos literários, tem sido deixado em segundo plano.

Capítulo I – Recorte crítico sobre os romances de Saramago e de Peixoto.

Os diversos elementos que compõem a existência comum dos homens inscrevem-se em um espaço; deixam aí suas marcas. Lugar onde se manifesta a vida, o espaço é condição, meio e produto da realização da sociedade humana em toda a sua multiplicidade. Reproduzindo ao longo de um processo histórico ininterrupto de constituição da humanidade do homem, este é também o plano da reprodução. Ao produzir sua existência, a sociedade produz, continuamente, o espaço. (CARLOS, 2001, p.11)

Neste capítulo, será realizado um recorte da fortuna crítica de *Levantado do Chão* e *Nenhum Olhar* com o objetivo de revelar estudos sobre o corpus e, simultaneamente, estabelecer um diálogo deste trabalho com textos da crítica. O espaço será, sobretudo, o ponto de partida e o elo que aproxima e afasta os textos selecionados. Deste modo, averiguar como o espaço vem sendo estudado nos textos críticos e como se dá o diálogo deste componente literário com outros como as personagens e o narrador, são questões relevantes para a continuidade deste texto.

É preciso esclarecer que não pretendemos elaborar uma revisão da crítica existente sobre *Levantado do Chão* ou *Nenhum Olhar*. Buscamos um diálogo com a crítica de modo a fundamentar nossos questionamentos sobre os romances em estudo.

O primeiro livro abordado é *Entre a História e a Ficção: uma saga de portugueses* de Teresa Cristina Cerdeira (1989), que investiga três romances de José Saramago: *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Trata de reflexão sobre o diálogo e a interligação desses romances com a realidade histórica.

Cerdeira afirma que esses romances de Saramago reinventam a história, contam-na de forma a apresentar não o que ocorreu de fato, mas o que poderia ter ocorrido, de reescrever a história por meio do discurso ficcional. Revela que, ao término do primeiro capítulo de *Levantado do Chão*, a proposta de escrita é

declarada: contar de outra forma a história dos camponeses alentejanos. O narrador, segundo Cerdeira, desconstrói a ideologia do poder por meio do resgate irônico de sua própria voz.

Na leitura do espaço dessa obra de Saramago, Cerdeira (1989, p.194) faz comentários que sugerem a relevância desse componente literário na trama:

‘Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades’. Mudou-se também o projecto do homem. ‘Cumpriu-se o mar’, falta cumprir-se a terra. Os marinheiros garantiram para Portugal um passado glorioso que ofuscou por séculos a degradação do presente, saudosista e messiânico, vivendo de espetáculos da glória de ontem e da utopia do milagre futuro. Na descoberta de que o hoje era simplesmente escamoteado por essas duas falsas sombras desfigurantes, está toda a aventura do livro. Acordar para o presente foi, enfim, acordar para a terra, para esse ‘mar interior’ do latifúndio onde os homens sofrem e lutam sem os padrões do passado, sem o nevoeiro luminoso do eterno porvir. O movimento novo faz-se do mar para a terra (...). Em *Levantado do Chão* essa terra conquista o seu contorno no tempo, faz-se digna de história, terreno dos sonhos dos homens.

A autora afirma a urgência da literatura portuguesa em deixar de lado o olhar glorioso do passado voltado para os mares e firmá-lo no presente, na terra, como Saramago o fez em *Levantado do Chão*. “Acordar para a terra” e resignificar o presente. Além de reconhecer a importância desse espaço, Alentejo, Cerdeira, nesse estudo, delimita suas características bem como de alguns fragmentos como a terra, o latifúndio, a delegacia e a praça. Analisa ainda as personagens, as injustiças sociais e aborda o conceito de ficção.

Em *O Averso Do Bordado: Ensaios de Literatura*, também de Teresa Cristina Cerdeira (2000), são analisados tanto o espaço quanto o ficcional em *Levantado do Chão*. A autora procura estabelecer o valor da terra, o espaço do poder e o espaço de heróis desconhecidos. Aponta ainda as características da família Mau-Tempo, do latifúndio e de um sistema social fechado e explorador:

Em *Levantado do Chão* o saldo épico se faz na travessia da terra alentejana, na caminhada dos portugueses pelo seu ‘exíguo quintal’ redescoberto e por civilizar, caminhada difícil, perigosa e vitoriosa, de uma nova forma de herói, os barões sem nenhum sinal. Na esteira de uma história que desconfia dos grandes relatos, dos grandes heróis, dos grandes temas, esse texto de dimensões épicas tem, como condiz ao gênero, sua proposição, onde (...) agora, no corpo do romance, será o espaço de heróis desconhecidos (p.264-265).

Sua análise da terra alentejana corrobora a formação de um Alentejo de dominados, espaço onde os opressores reinam, mas que pode ser suscetível a transformações “caminhada difícil, perigosa e vitoriosa, de uma nova forma de herói”.

Em um de seus artigos intitulado “Espaços concentracionários e as crises da utopia: Sartre e Saramago”, Cerdeira (2007) traça uma comparação do espaço de obras saramaguianas com o espaço de obras de Sartre. Delimita o conceito de ficção, reafirma a importância da história para as obras de ambos os escritores, asseverando, contudo, que se aterá no espaço ficcional. Mesmo ao traçar um panorama da falência da utopia nos textos desses escritores, Cerdeira, ao se referir a Saramago, atém-se nas obras denominadas da segunda fase, mais especificamente, em *Ensaio sobre a Cegueira*.

Nessa fase, as obras saramaguianas são locais, no sentido de a trama poder se passar em qualquer região do mundo, e atemporais, no sentido de os fatos poderem ocorrer em uma data não determinada, como acontece, entre outros, nos romances *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), *As intermitências da morte* (2005) e *A caverna* (2000). As obras da intitulada primeira fase são determinadas no tempo e no espaço. A primeira delas é *Terra do Pecado* (1947), a segunda *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e a terceira é *Levantado do Chão* (1980).

A ficção saramaguiana da segunda fase, segundo Cerdeira, é tecida pelo caos e destruição, evidenciando o declínio da sociedade. A análise das crises utópicas que realiza no mencionado ensaio, não alude ao romance em estudo nem aos romances da primeira fase, embora possibilite uma leitura diferenciada do gênero utópico em outras obras saramaguianas.

Outra autora que também tece considerações para o estudo da obra de José Saramago é Vera Bastazin (2006), que publicou *Mito e Poética na Literatura Contemporânea: Um Estudo sobre José Saramago*. Ela estabelece uma reflexão sobre a relação história e ficção, razão e sensibilidade, fantasia e realidade, abordando a transformação do espaço ficcional. Analisa a ficção saramaguiana, em especial o romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, sem ignorar a primeira fase dos romances de Saramago.

Bastazin (2006, p.150-151) aborda o romance *Levantado do Chão*, entre outros aspectos, sob a perspectiva da formação do herói, dos protagonistas saramaguianos e de suas lutas, sem menosprezar o papel do espaço. Afirma:

Essas estratégias de composição narrativa, próprias do romance saramaguiano de maneira geral, despertam para a consciência de que tempo-e-espaço são categorias das mais elementares da nossa percepção, ou mesmo expressões de nossa limitada consciência, isto porque essas categorias não se aplicam ao universo cósmico ou à idéia de absoluto ou de transcendência.

Seu estudo também tece considerações sobre a transformação do espaço ficcional por meio das gerações dos Mau-Tempos, as quais denomina: “gerações de heróis”. Afirma que tal transformação ocorre após o nascimento de João Mau-Tempo, que é o primeiro membro da família a perceber a necessidade de mudanças no latifúndio. A partir de então, as gerações posteriores serão alteradas, modificando consigo o espaço a sua volta.

Beatriz Berrini (1998), em sua obra *Ler Saramago: O Romance*, oferece uma leitura mais histórica das tradições portuguesas e de Portugal para, posteriormente, mostrar uma leitura da ficção saramaguiana. Não deixa de analisar, entretanto, o espaço ficcional alentejano quando diz:

Isso leva-me a reflectir um pouco sobre a questão do espaço na ficção. Nos romances, não se constitui somente numa determinada realidade geográfica, com suas peculiaridades, por vezes minuciosamente descritas, outras mais sugeridas que expressas, com maior ou menor rigor. A tal espaço incorpora-se o ambiente social e intelectual, no qual o(s) protagonista(s) se movem e actuam, assim caracterizando uma época, maneiras de sentir e pensar, e de agir. (...) Em LC o espaço é o Alentejo. Vemo-lo e vemo-nos nele, a viver a saga dos camponeses (BERRINI, 1998, p.79).

Berrini afirma que as particularidades da época retratadas na ficção, bem como as ações das personagens corroboram a construção do Alentejo de Saramago. Da mesma forma que o espaço na ficção não é só a geografia descrita, mas também o ambiente social.

Em *A palavra do Romance: ensaios de genologia e análise*, Maria Alzira Seixo (1986) discute a formação do espaço ficcional, o que é ficção, o que é

paisagem e as possíveis representações do elemento espacial “casa”. Em um de seus ensaios, Seixo atém-se na análise do espaço no romance português contemporâneo. A autora afirma: “Homem ou sociedade, psicologismo ou circunstância epocal, interior anímico ou exterior mundano, o lugar é o centro motor do universo romanesco” (p.71). Na leitura das obras saramaguianas, apresenta o elemento espacial terra como objeto primeiro que cobre a generalidade da ficção.

A obra *O essencial sobre José Saramago*, também de autoria de Seixo (1987), aborda a ficção em Saramago e apresenta o romance *Levantado do Chão*, discutindo o espaço alentejano. A autora mostra um Alentejo tal qual um mar seco de carências, privações, torturas, sangue, enfim, um lugar impossível de se viver.

Há também dissertações³ sobre os romances *LC* e *NO*⁴. Foram encontradas sete concernentes ao romance *LC*. Duas são da USP, de autoria de Camile Carolina Pereira da Silva Tesche (2008) e de Iraci Judite de Lacerda (2007). O primeiro trabalho apresenta uma visão histórica articulada à ficção e analisa o romance *LC* a partir de episódios de grande importância histórica para Portugal. Tesche (2008) retrata esses acontecimentos partindo das experiências dos camponeses alentejanos. O segundo, o de Lacerda (2007), analisa o romance no âmbito político e social, comparando *LC* com *O Tempo e o Vento* de Érico Veríssimo e investiga a relação humana das principais personagens em ambos romances. A autora afirma que em *LC* o modo de vida e as preocupações das personagens estão ligados diretamente aos interesses das personagens trabalhadoras do campo. Estuda os aspectos semelhantes entre as personagens em atividade política e os aspectos diferenciadores como classe social, ideologia, intensidade de atuação política, dentre outros elementos do âmbito social e político.

Na PUC-SP, foi encontrado um único estudo sobre *LC* em que a autora, Mirian Rodrigues Braga (2003), apresenta uma análise lingüística da obra, interpretando o registro descritivo como um elemento estrutural relevante para a compreensão do romance, bem como de outras obras saramaguianas. Braga realiza um levantamento lexical em *LC*, revelando como traços estilísticos fazem parte da

³ Os seguintes bancos de dados foram consultados: Biblioteca Digital da UNICAMP, USP, UNESP, UFRJ, PUC-SP, PUC-CAMP, UNIFESP, bem como os sites do Domínio Público, do Banco de Teses da Capes e da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações.

⁴ Serão empregadas as siglas *LC* para o romance *Levantado do Chão* e *NO* para *Nenhum Olhar*.

construção do registro descritivo, colocando-o em destaque na composição do romance.

O quarto estudo é da UNESP de autoria de Agnes Teresa Colturato Cintra (2008). Ressalta os procedimentos narrativos, analisa o papel do narrador em relação às personagens; não se prende, entretanto, à análise exclusiva de *LC*, promovendo reflexões acerca de outras obras de José Saramago. A autora afirma que Saramago, em seus romances e particularmente em *LC*, expõe seu processo de criação, tanto da óptica de seu projeto quanto da avaliação autocrítica da obra. Vale-se dessa afirmação para analisar os procedimentos narrativos no romance.

Na Universidade Federal Fluminense, encontramos a dissertação de Alcindo Miguel Martins Filho (2004). Analisa *LC* sob o prisma da subjetividade dos personagens e de seus vínculos com lugares de identidade, ressaltando relações sociais, culturais e políticas. O autor também aponta para algumas relações intertextuais presentes no romance. Divide-o em Inferno, Purgatório e Paraíso, propondo-se a desvendar alguns dos enigmas presentes na obra, tais como: o sofrimento, a solidão e o nascimento do herói.

Outros dois estudos são da UFRJ, de autoria de João Roberto Maia da Cruz (2002) e Michele Dull Sampaio Beraldo Matter (2003). O primeiro analisa algumas obras da literatura portuguesa, dentre elas *LC*, sob à luz do fazer poético. Cruz (2002) propõe-se a estudar o romance saramaguiano a partir da constituição de um painel histórico-literário. O ponto central de seu trabalho é o antagonismo das classes sociais presentes na obra. O segundo estudo propõe-se a investigar o Alentejo sob a perspectiva da natureza e do levantar dos corpos, do sonho e da vida. Matter (2003) analisa o espaço regional alentejano, partindo da dualidade História e Ficção. Afirma que a fronteira entre ambas é tênue e assegura a necessidade do resgate, por meio da literatura, da história dos vencidos, daqueles que nunca figuraram no palco da história oficial.

Entre os periódicos consultados⁵, alguns autores se sobressaem, ou pela crítica tecida acerca de *LC*, ou pela qualidade da entrevista feita com Saramago. Dentre os autores, destacam-se Horácio Costa, Tina Vieira e Vitor Viçoso. Horácio

⁵ Foram consultados, entre outros, os periódicos: Revista Entre livros: edição especial sobre Saramago (2007), Revista Entre livros: Panorama da Literatura Portuguesa (2007), Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas (1998), Revista Cult: edição especial sobre Saramago (1998), Revista Unicamp (2007).

Costa (1998) ressalta não somente pela crítica, mas também pela qualidade da entrevista, realizada com o escritor português, intitulada: “José Saramago: o despertar da palavra”. Nela, Costa apresenta os estudos das obras saramaguianas realizados em sua trajetória acadêmica bem como descreve algumas das características dos textos de Saramago, tais como: o lirismo, que escapa dos padrões de alegorização mais óbvios, as características barrocas e o cunho neo-realista.

Nessa entrevista, Saramago (1998, p.22-23) revela o seu processo de produção e seu apeço pelo romance *LC*:

Eu tinha uma história para contar, a história dessa gente, de três gerações de uma família de camponeses do Alentejo, com tudo: a fome, o desemprego, o latifúndio, a polícia, a igreja, tudo. Mas me faltava alguma coisa, me faltava saber como contar isso. Então eu descobri que o *como* tem tanta importância como o *quê*. (...) O tema que eu tinha estava claríssimo, era um romance neo-realista, bastavam camponeses, fome, desemprego, luta, tudo isso. (...) Mas, não, algo dentro de mim dizia: não, não e não; enquanto você não encontrar a sua própria forma, não poderá escrever. (...) E sem perceber, sem parar para pensar, comecei a escrever como todos os meus leitores hoje sabem que eu escrevo: sem pontuação. (...) Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles [camponeses alentejanos].

Tal processo de produção também é discutido por Tina Vieira em seus dois artigos *O fabuloso destino do herói modesto* (2007a) e *Todas as aldeias de Portugal* (2007b). Vieira nomeia esse processo como o estilo saramaguiano, além de afirmar que o olhar peculiar em direção ao passado, como presente em *LC*, é uma das principais características de Saramago. No primeiro artigo, Vieira (2007a, p.38) analisa o narrador saramaguiano e assevera que sua fala se mistura à fala das personagens e também que a prosa do escritor português combina a diversidade de tons: do irônico ao lírico, resultando “um ritmo particular, uma oralidade construída e de acabamento perfeito, que revela o escritor com absoluto domínio técnico”. O segundo se detém na análise histórica e geográfica das regiões descritas em alguns romances de José Saramago, como, por exemplo, em *LC*, apresentando especificidades do Alentejo real e do Alentejo ficcional.

Vitor Viçoso (1998), em seu artigo “Levantado do Chão e o romance neo-realista”, como o próprio título revela, apresenta a relação do romance em análise

com a ideologia neo-realista. Afirma que de todos os romances saramaguianos *LC* é o que mais se aproxima dos ideais neo-realistas. O autor também realiza uma análise sócio-política na ficção saramaguiana e reconhece que em *LC* foi originada a marcante escrita de Saramago.

Muitos são os artigos, periódicos ou publicações concernentes ao escritor José Saramago. Todavia, quando se trata de seu romance *LC*, a quantidade de material, comparado a outros romances como *Ensaio sobre a Cegueira*, é bem reduzida.

A dificuldade maior, entretanto, para o levantamento da fortuna crítica deste trabalho, não reside em publicações sobre o romance *LC*, mas em publicações relacionadas com a produção de José Luís Peixoto e, mais especificamente, com a obra *Nenhum Olhar*. No acervo on-line pesquisado, não foi encontrado nenhum livro que comentasse a obra do escritor. Foi localizada uma dissertação de mestrado sob o título: “Cronotopia e Tragicidade em Nenhum Olhar, de José Luís Peixoto”, de Kátia Cristina Franco de Medeiros Suelotto (2007), na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Essa dissertação trata do tempo. Entretanto, ao tecer considerações sobre a cronotopia, revela visadas em torno do espaço alentejano. Suelotto divide o espaço ficcional em *NO* em seis subdivisões “O bar do judas e o encontro”, “A soleira da porta e o moto-perpétuo”, “A vila e o tempo cíclico”, “A capela e o sagrado”, “A estrada e o destino” e, por fim, “O quarto e o profano”. Abarca, ainda, questões sobre o trágico e a subversão do rebaixamento das personagens. Suelotto divide o Alentejo em micro-espacos, tais como o bar, o campo, a vila, a capela, definindo-os enquanto espacos abertos e fechados. Posteriormente, ela os une, formando o macro-espaco do Alentejo, para analisá-lo sob a teoria da tragicidade.

Outros textos encontrados sobre José Luís Peixoto fazem alusões a sua biografia ou abordam de modo superficial e mercadológico as suas obras. Registramos ainda que, apesar de encontrarmos diversas publicações sobre Saramago concernentes a *LC*, nenhuma teve por objetivo a comparação desse romance com o romance *NO* de José Luís Peixoto. Também, nenhuma analisa as crises utópicas do espaco alentejano, nem o conceito de niilismo.

Capítulo II – Micro-espços: Fragmentos de espaços em *Levantado do Chão* e em *Nenhum Olhar*.

O viajante demorou-se por aqui mais do que exigiu a beleza do recheio, porque não queria ofender os brios da corporação porteira. (...) A estrada passalhes ao lado, mas nem isso torna o lugar menos rude, tal como os campos cultivados em redor. (...) O viajante estranha. Bem sabe que o alentejano não tem riso fácil, mas entre uma gravidade aprendida com o primeiro passo dado fora do berço e estes rostos fechados a distância é muita e não se percorre todos os dias. Grandes hão-de ser os males. (SARAMAGO, 1997, p. 385-386).

Neste capítulo, a análise será dividida em dois subtítulos: “Micro-espços em *Levantado do Chão*” e “Micro-espços em *Nenhum Olhar*”, para que cada fragmento espacial, em cada romance, possa ser estudado separadamente.

2.1 Micro-espços em *Levantado do Chão*

O espaço alentejano saramaguiano encontra-se dividido em latifúndio, onde estão situadas as grandes plantações, e a casa dos donos do latifúndio. Em seus arredores, encontram-se os micro-espços, as casas dos mais pobres; afastando-se um pouco, há outros micro-espços: uma vila - o princípio de formação de uma cidade -, que contava com uma igreja, uma delegacia e uma praça.

2.1.1 O latifúndio e seus arredores

O latifúndio em Saramago apresenta o contraste social riqueza/pobreza. É espaço detentor das injustiças e explorações históricas de todo tipo, onde o sangue do trabalhador faz-se elemento integrante e colore o solo da região. O narrador declara:

O que mais há nessa terra, é paisagem. Por muito que do resto lhe falte, a paisagem sempre sobrou, abundância que só por milagre infatigável se explica, porquanto a paisagem é sem dúvida anterior ao homem, e apesar disso, de tanto existir, não se acabou ainda. Será porque constantemente muda: tem épocas no ano em que o chão é verde, outras amarelo, e depois castanho, ou negro. E também vermelho, em lugares que é cor de barro ou sangue-sagrado. Mas isso depende do que no chão se plantou e cultivava, ou ainda não, ou não já, ou do que por simples natureza nasceu, sem mão de gente, e só vem a morrer porque chegou seu último fim (SARAMAGO, 2005, p.11).⁶

O trecho refere-se ao início do romance, em que o autor revela ao leitor de que espaço se trata nesta trama, e de como o chão dessa paisagem alentejana pode ser tão sofrido. O pesar é representado pelas diversificações das cores e pela ironia presente no verbo “plantar”. A terra alentejana está diretamente atrelada à sobrevivência dos trabalhadores rurais de LC. Sobre a importância da terra para a narrativa, Seixo (1986, p.73) revela:

Escrever a terra é fazer sentir que entre a história que o romance conta e a personagem que a vive há uma entidade-suporte (essa mesma terra) que dá o sentido da pulsação da personagem na história. Assim, a terra funciona como uma marca no curso da escrita, que é ela também inscrição de um tempo que encontra no seu espaço material a medida tangível da sua apreensão.

Seixo afirma a importância da terra como uma entidade-suporte, mediadora entre as personagens e suas histórias, que forma o sentido da narrativa. Para Berrini (1998, p. 195), a terra é um dos elementos de composição da paisagem alentejana e do latifúndio:

Reveste-se ela [paisagem alentejana] também de uma espécie de eternidade, ao lado de sua universalidade espacial. Há, portanto, a terra, que constantemente muda e por isso vai alterando a sua cor; há a terra pura com os vegetais que a revestem «por simples natureza»; e há a posterior mão do homem, que planta e cultivava, e que também pode agredir, como é o caso do trigo que «com alguma vida é cortado», ou do sobreiro que, vivíssimo, vê a sua pele arrancada. (...) O caminho percorrido vai do mais amplo e mais lato, que chega a

⁶ *Levantado do Chão*, 12ª Ed., São Paulo: Bertrand Brasil, 2005. Todas as outras citações, quando não devidamente indicadas, foram extraídas desta edição e vêm acompanhadas somente da indicação de páginas.

abranger toda a paisagem da terra e, nela, o homem, para reduzir-se, através de um progressivo estreitamento, a *este* chão, *este latifúndio*.

Berrini descreve o Alentejo, primeiramente, por meio das mudanças na terra, sob a ótica da natureza; posteriormente, a autora introduz o homem nesse meio e comenta sua atuação junto à paisagem, que nem sempre é harmoniosa e voltada para o cultivo. Ela afirma que tal atuação pode se dar por meio de agressões, as quais reduzem o homem ao chão ou ao latifúndio. Tanto Berrini quanto Seixo não desarticulam a importância da terra ou da paisagem com as personagens e suas histórias, como, por exemplo, com o latifúndio, os camponeses e seus sofrimentos.

O latifúndio representa um espaço em que as esperanças de muitos se esvaem, assim como suas forças para lutarem por uma vida mais digna. É lugar em que as leis são ditadas pela cobiça, pelo poder e pelo dinheiro de poucos.

O dinheiro sobe, só para subir tem asas, não para descer. O lugar do dinheiro é um céu, um alto lugar onde os santos mudam de nome quando vem a ter de ser, mas o latifúndio não.

Madre de tetas grossas, para grandes e ávidas bocas, matriz, terra dividida do maior para o grande, ou mais de gosto ajuntada do grande para o maior, por compra dizemos ou aliança, ou de roubo esperto, ou crime estreme, herança dos avós e meu bom pai, em glória estejam. Levou séculos para chegar a isto, quem duvidará de que assim vai ficar até à consumação dos séculos?

E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há-de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isso pode ser contado de outra maneira (p. 13-14).

Percebe-se a construção espacial do latifúndio por meio da ironia, pois logo no início há a construção da imagem de um dinheiro voador, detentor de asas: “O dinheiro sobe, só para subir tem asas, não para descer”. Entretanto, estas são empregadas somente para o dinheiro subir, nunca para descer, pois quanto mais alto chegar, mais poderosa ficará a minoria e maiores serão as discrepâncias sociais. A crítica social à constituição do espaço do latifúndio também pode ser percebida pela definição do narrador sobre o lugar do dinheiro: “O lugar do dinheiro é um céu, um alto lugar onde os santos mudam de nome quando vem a ter de ser, mas o latifúndio não.”. Em relação aos “santos mudarem de nome” é revelado que esses supostos santos pertencem todos a uma mesma família, a qual está no poder

há séculos, datando do estupro de uma rapariga alentejana por um forasteiro que resolveu tomar posse do local e de tudo o que havia por ali.

O termo “santos” é empregado de maneira irônica para designar exatamente o oposto do que “os bertos” são. A expressão, de acordo com o dicionário Aurélio (2000), denota algo ou alguém sagrado, inocente, puro, bondoso, virtuoso, atributos estes que “os bertos”, em definitivo, não detém. O termo refere-se também a poder, como se “os bertos” estivessem num pedestal, fora do alcance de qualquer punição, e que, de tempos em tempos, a imagem exposta nesse pedestal fosse substituída pela de outro berto (Dagoberto, Alberto, Floriberto, Norberto, Berto, Sigisberto etc):

Que admiração é essa terem tão parecidos nomes, é o mesmo que dizer latifúndio e dono dele, os outros baptismos pouco contam, por isso o feitor não diz nomes, diz os outros, e ninguém vai perguntar que outros esses são, só gente da cidade cairia na inocência (p.196).

Na citação anterior, o trecho: “terra dividida do maior para o grande, ou mais de gosto ajuntada do grande para o maior”, o menor, que é constituído pelo povo e que representa a maioria, não entra nessa divisão. Nesse espaço não há lugar para ele, para os outros. Em seguida, o narrador justifica a posse dessas terras: “por compra dizemos ou aliança, ou de roubo esperto, ou crime estreme, herança dos avós e meu bom pai, em glória estejam”. A esse respeito Cerdeira (1989, p.201) afirma:

No romance, esse latifúndio está representado pela descendência de Lamberto Horques Alemão, (...). Esse estrangeiro «de falar desentendido» vem de fora, com os privilégios que lhe concede o poder e inaugura uma linhagem de grandes latifundiários, donos da terra e dos que nela habitam numa relação feudal com os homens e com a terra. Esse poder da terra parece, ao homem, inalienável, como se o uso se tivesse tornado lei e o que era apenas um dado cultural ganhasse foro de verdade natural.

Cerdeira aponta para a exploração secular do latifúndio pela família dos bertos, que também pode ser percebida na retomada da citação anterior, pois após a apresentação da justificativa, o narrador nos lança a seguinte pergunta: “Levou séculos para chegar até isto, quem duvidará de que assim vai ficar até a consumação dos séculos?”, pergunta que revela a exploração secular e que prepara

o leitor para o aparecimento do elemento “outros” ou daquela “gente solta e miúda”: “E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas?”. São quase objetos, que se ganham na compra da terra, onde há um único inconveniente: a posse desses *suvenires* não está registrada em escritura. Em seguida, o narrador tece outra pergunta: “almas mortas, ou ainda vivas?”, percebe-se que o emprego da expressão “ainda” aponta para características desses trabalhadores: seres quase mortos, que se encontram mais mortos do que vivos.

Ao entrar no campo da vida e da morte, o narrador produz uma sentença carregada de ironia, citando Deus e parodiando o discurso bíblico: “A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há-de trabalhar, cresci e multiplicai-vos”. Parodia a passagem bíblica para introduzir uma fala do “latifúndio”: “Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio”, revelando o grande jogo de interesses.

Após dar voz ao latifúndio, o narrador propõe-se a relatar os fatos de outra forma: “Mas tudo isso pode ser contado de outra maneira”, pelos olhos da família Mau-Tempo. Literalmente pelos olhos, pois o antigo forasteiro, o qual subjugara havia alguns séculos uma moça no poço, tinha olhos azuis, os quais irão aparecer na família Mau-Tempo, espaçadamente, entre as gerações:

Minha querida filha, e é então que João Mau-Tempo vê que os seus olhos são imortais, estão ali depois de uma longa peregrinação, nem ele conhece o mais distante dela, donde vem, como foi, basta-lhe que em Monte Lavre outros assim não houvesse, tanto na sua família como fora dela, os filhos da minha filha meus netos são, os do meu filho serão ou não, ninguém se livra de malícias populares, mas destes ninguém pode duvidar, olhem bem para mim, para estes meus olhos azuis, e agora vejam os desta minha neta, que vai chamar-se Maria Adelaide e é retrato daquela sua avó com mais de quinhentos anos, mais os olhos que são do seu avô salteador estrangeiro de donzelas. Todas as famílias tem as suas fábulas, algumas nem isso sabem, como esta dos Mau-Tempos, que bem a podem agradecer ao narrador (p. 297-298).

A permanência secular desses olhos azuis, mesmo em intervalos, na família Mau-Tempo, representa a exploração histórica sofrida, e que não deve ser esquecida ou apagada, porque foi a primeira e a mais antiga das explorações a que foi submetido o povo alentejano o qual não deixou de ser subjugado, dia após dia, por seus “donos”. Essa marca, assim como as outras que os camponeses apresentam em seus corpos, posteriormente, servirá para a grande tomada de

consciência: saber quem realmente são, e, ao se levantarem do chão, lutar por seus direitos e por um espaço que lhes pertença.

O lugar que habitam é precário, bem distinto da casa povoada pelos bertos, donos do latifúndio. As casas da população em geral são constituídas de parques cômodos, os quais têm de ser divididos por grandes famílias, isso quando não são divididos entre mais de uma. Algumas casas encontram-se desprovidas de partes do telhado, de modo a deixar seus habitantes expostos às condições climáticas de toda sorte. Sendo constituinte da classe operária, a família Mau-Tempo não foge à regra:

A terra era de mato, com algumas azinheiras perdidas e sufocadas até meio tronco, ao abandono ou acaso ali nascidas. (...) Ao fundo, ia juntar-se uma estrada larga, maneira ambiciosa de dizer em terras de tão má serventia. (...) A planície era imensa, como já foi dito, lisa, arrasada, raras azinheiras isoladas, ou ao pares, e pouco mais. (...) A carroça corre lá adiante, é um barco a dar de bordo no dilúvio (...). Já lá chegaram, homem, carroça e burro, e ainda a mulher aqui vai, patinhando na lama, não pode correr, acordaria a criança, assim é o mundo feito que não se apercebem uns do mal dos outros, mesmo quando tão perto estão como mãe e filho (p. 16-17).

O narrador revela que o lugar escolhido pelos Mau-Tempos para se estabelecerem localiza-se no lado de fora do latifúndio, porém só está fora porque, como indicado anteriormente, estas são “terras de má serventia”, onde quase nada nasce. Por isso é espaço deixado para os trabalhadores se instalarem.

A construção poética do fragmento revela a organização do espaço em que os Mau-Tempos estão inseridos: “Já lá chegaram, homem, carroça e burro, e ainda a mulher aqui vai, patinhando na lama, não pode correr, acordaria a criança”. Ao mesmo tempo, traça reflexões acerca da individualidade e sofrimentos humanos: “assim é o mundo feito que não se apercebem uns do mal dos outros, mesmo quando tão perto estão como mãe e filho”.

A seguir, o narrador apresenta a habitação dos Mau-Tempos dentro dessa terra:

Com a grande chave, Domingos Mau-Tempo abriu a porta. Para entrar, tiveram de curvar-se, isto não é nenhum palácio de altos portões. A casa não tinha janela. À esquerda era a chaminé, de lareira rente ao chão. Domingos Mau-Tempo petiscou lume (...) para que a mulher visse a nova habitação. Havia lenha ao canto da chaminé.

Isso bastava. Em poucos minutos, a mulher deitou o filho a um canto, juntou gravetos e achas, e o lume estalou, abriu-se sobre a parede de cal. A casa então ficou habitada.

Pela cancela do quintal, Domingos Mau-Tempo fez entrar o burro e a carroça e começou a descarregar a mobília, a metê-la para dentro de casa, sem arrumar, até que a mulher pôde ir ajudá-lo. O enxergão estava molhado de um lado. A arca entrara na arca da roupa, a mesa da cozinha tinha uma perna partida. Mas havia uma panela ao lume com umas folhas de couve e uns bagos de arroz, o menino tornara a mamar e adormecera no lado seco do enxergão. Domingos Mau-Tempo foi ao quintal para uma necessidade. E no meio da casa, Sara da Conceição, mulher de Domingos, mãe de João, ficou atenta, olhando o lume, como quem espera que um recado mal entendido se repita. No seu ventre houve um pequeno movimento. E outro ainda. Mas quando o marido entrou, não lhe disse nada. Tinham mais em que pensar (p. 22).

Trata-se da chegada de uma das gerações dos Mau-Tempos em sua “nova” residência. A casa, em uma de suas primeiras descrições, é apresentada como um espaço muito pequeno e humilde, desprovido de janela e que somente após o estabelecimento da família Mau-Tempo é que pode ser chamado de casa.

A casa representa o local onde o ser encontra-se supostamente seguro, protegido de toda sorte de intempéries, é também local de intimidades e abrigo. Sobre a representação espacial da casa, Bachelard (2005, p.24-25) declara:

A casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso, é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade (...). Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. (...) Aqui, com efeito, abordamos uma recíproca cujas imagens deveremos explorar: todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. (...) Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.

Esse é o “canto no mundo” da família Mau-Tempo, é seu universo, espaço onde se reúnem e dividem sua fome e sua sina. Também representa o espaço de proteção da família, de abrigo e de esconderijo, pois a casa não tinha janelas. Juntamente com a descrição da casa há a descrição da mobília; pouca, velha e molhada. Algumas peças estavam quebradas, como a mesa da cozinha.

Para agravar a situação de miséria, a comida era parca. O único objeto que se assemelhava a uma cama, o enxergão, estava parcialmente molhado. Todos esses objetos constituem o pequeno universo habitado por pessoas muito pobres. O trabalho, a pobreza e o sofrimento estão à frente de tudo, até mesmo de Sara Mau-Tempo e de seu bebê que ainda está por vir. Como relatado pelo narrador, mesmo após a descoberta de sua gravidez, não há espaço em seu pensamento para o bebê, pois “Tinham mais em que pensar”.

Ademais da situação de miséria na qual se encontrava a família, o narrador também cria um vasto jogo de palavras para intensificar a carga de sofrimento dela como, por exemplo, no episódio em que Sara, Domingos e seu filho João estavam em meio a uma terrível tempestade, procurando sua “nova” morada. Nesse trecho, é construída uma cena em que Domingos entra em um estabelecimento e se apresenta a um grupo de homens do vilarejo. Eles fazem um gracejo com o nome de Domingos Mau-Tempo, e com o grande temporal que está a cair. Além do nome e do temporal, há também a negatividade da terra: “de tão má serventia”. A soma desses elementos constrói um espaço propício para a negatividade, para tudo o que não pode dar certo. Acerca do nome Mau-Tempo, Cerdeira (2000, p.265-266) esclarece:

Actos heróicos de homens exemplares não faltariam nesse relato de setenta anos que acompanha a caminhada do Mau-Tempo até a Espada, que corta o destino de um nome, assegurando que aos fados já se escapa.

A autora aponta para a transformação do nome Mau-Tempo, que soa como uma sina para tal família, ao ser cortada pelo nome Espada, após o casamento de Manuel Espada com Gracinha Mau-Tempo. A inauguração desse novo período refletido nos nomes confirma-se com o nascimento de Maria Adelaide Espada, filha do casal. Entretanto, tal transformação só acontecerá ao término do romance. Até lá, miséria e sofrimento transbordam da família Mau-Tempo e também se apresentam como elementos comuns e atemporais em outras famílias da região. Para se alcançar tal sina, basta viver no ou do latifúndio, pois, mesmo com o passar do tempo e com as mudanças trazidas pela modernidade, o trabalho pesado e as precárias condições humanas dos camponeses até a chegada dos Espadas, em nada mudaram. Como afirma o narrador:

O latifúndio tem às vezes pausas, os dias são indiferentes ou assim parecem, que dia é hoje. É verdade que se morre e nasce como em épocas mais assinaladas, que a fome não se distingue na necessidade do estômago e o trabalho pesado em quase nada se aligeirou. As maiores mudanças dão-se pelo lado de fora, mais estradas e mais automóveis nelas, mais rádios e mais tempo a ouvi-los, entendê-los é outra habilidade, mais cervejas e mais gasosas, porém quando o homem se deita à noite, ou na sua própria cama, ou na palha do campo, a dor do corpo é a mesma, e muita sorte sua se não está sem trabalho. De mulheres nem vale a pena falar, tão constante é o seu fado de parideiras e animais de carga (p.125).

2.1.2 A cidade e suas intermitências

O espaço urbano em Saramago confirma e dá respaldo às injustiças e atrocidades cometidas pelos donos dos latifúndios contra os camponeses. Tanto o clero quanto o Estado eram beneficiados diretamente com as leis dos maiores. Desse modo, eles as endossavam.

A cidade, delineada no romance, está situada próxima ao latifúndio. Ela reforça em si o poder deste com o auxílio direto do clero e do Estado. Além do espaço da igreja e da delegacia, há também a praça, que carregará em si outra rede signífica de representações.

Na passagem abaixo, o espaço da praça é ocupado pelos detentores do poder, políticos e latifundiários, formando um palanque a céu aberto para manter o rebanho, os trabalhadores, sob controle:

E o remédio contra o comunismo encontra-se no regresso à moral cristã cujo símbolo vivo é Salazar, caramba, temos um símbolo vivo, não pode haver contemplações com os inimigos, tanta palavra, e passa-se a falar do bom povo da região, ali presente para dar testemunho de gratidão ao imortal estadista e grande português que consagrou a vida inteira ao serviço da pátria. (...) temos a felicidade de um governo que põe acima dos interesses de qualquer classe os superiores interesses da nação, porque os homens passam e a nação fica, morra o comunismo (...) lembremo-nos de que a vida alentejana, ao contrário do que muita gente pensa, não é propícia ao desenvolvimento de ideias subversivas, porque os trabalhadores são verdadeiros sócios dos proprietários, partilhando com estes os lucros e danos da lavoura, ah, ah, ah, Onde é que eu posso mijar, ó Requinta, isto são brincadeiras (...) a pátria, ela que não mija nunca, está a ser assim invocada por aquele bem posto senhor no palanque, que abre os braços como se nos quisesse abraçar a todos, e como

não chega cá tão longe abraçam-se ali todos uns aos outros, o comandante da legião, o major que veio de Setúbal, os deputados, o da união nacional deles, o capitão da cavalaria cinco (p. 94-95).

O narrador descreve uma situação tipicamente política, em que um palanque foi montado em praça pública, contando com um famoso orador: o ditador Salazar. Revela grande ironia política ao enaltecer o ditador e o latifundiário. Primeiro, porque o comunismo é posto como uma doença e como uma ideia subversiva e Salazar como um remédio para esse “mal”. Em seguida, pelo tom de galhofa: “caramba, temos um símbolo vivo”. Posteriormente, o assunto é o povo, e há outra ironia: “tanta palavra, e passa-se a falar do bom povo”. Esse assunto deveria ter sido abordado há muito tempo. Novamente a sentença é empregada em sentido contrário. Outra ironia se percebe quando o narrador de *LC* “enaltece” o estadista por sempre ter pensado na pátria e nunca nos interesses de qualquer classe. Essa afirmação revelar-se-á uma grande falácia.

O ditador dá sequência a seu discurso na tentativa de apaziguar o conflito entre os senhores do latifúndio e os camponeses, de modo a regular o comportamento desses e a convencê-los a serem submissos ao seu patrão: “A vida alentejana (...) não é própria ao desenvolvimento de ideias subversivas, porque os trabalhadores são verdadeiros sócios dos proprietários, partilhando com estes os lucros e danos da lavoura”.

Novamente o tom de galhofa reaparece: “ah, ah, ah, Onde é que eu posso mijar, ó Requinta, isto são brincadeiras e a pátria, ela que não mija nunca”. O narrador, mais uma vez, se insere no espaço do povo, pois ele descreve o “bem posto senhor no palanque, que abre os braços como se quisesse abraçar a todos”. Entretanto, algo acontece “e como não chega cá tão longe”, nota-se que o narrador se aproxima espacialmente dos camponeses pelo uso do advérbio de lugar “cá” e pelo seu posicionamento frente ao estadista Salazar “tão longe”. Tão longe onde? Junto ao povo.

O abraço salazariano só alcança os seus e nunca o povo, que está sempre longe. Além disso, o apoio de Salazar ao sistema latifundiário é nítido, quando este afirma que os trabalhadores não devem ter ideias subversivas, pois se encontram na mesma situação de lucro e prejuízo que seu patrão. Porém, o povo está no prejuízo,

na fome, em situação desumana e os patrões estão na fartura, esbanjando em jantares suntuosos. Logo, a aproximação realizada por Salazar revela-se irreal.

Na seqüência desta passagem, o narrador aproxima os camponeses a um grupo de carneiros que seguem seus donos e papagaios que repetem o que os donos dizem sem ao menos refletir sobre o que está sendo proferido:

Parecem gralhas empoleiradas numa azinheira, mas este é o teu grande engano, gralhas somos nós todos, aqui alinhados nas bancadas, a bater as asas, a dar ao bico, e agora vem a música, é o hino, toda a gente de pé, uns por saberem que é de etiqueta, a maioria por imitação, o Requinta passa em revista a sua gente, Cantem todos (...) Então não te distraístes, João, Nem um bocadinho, Faustina, fomos como carneiros, como carneiros viemos. Na camioneta, vai a tarde no fim e ajuda a melancolia, ainda há quem experimente a voz para cantar e dois acompanham, mas quando a tristeza é demasiada, até a voz triste se cala, então só se ouve o barulho do motor da camioneta, e todos, em silêncio, vão sendo sacudidos de um lado para o outro, carga mal atada, carga a granel, isto não foi trabalho de homens, João Mau-Tempo. Despeja a camioneta no pé de Monte Lavre, é um bando de pássaros escuros que se derrama sem jeito de saber andar (p. 95-96).

O narrador aproxima a imagem dos trabalhadores com pássaros negros e com carneiros. Tais comparações possibilitam ao leitor perceber o quanto os camponeses alentejanos eram submissos ao sistema no qual estavam inseridos, pois ao escolher a imagem de pássaros negros para os camponeses, o narrador atribui outras características a esses pássaros, tais como: “Parecem gralhas empoleiradas numa azinheira, mas este é o teu grande engano, gralhas somos nós todos, aqui alinhados nas bancadas, a bater as asas, a dar ao bico”. Além de pássaros negros são gralhas, empoleiradas, a bater as asas e dar ao bico providos de outra característica reveladora de seu grau de submissão: a imitação.

A aproximação de homens com carneiros acentua a construção irônica acerca da submissão do trabalhador braçal. Ser carneiro no Alentejo de Saramago era ser submisso, fazer parte de um rebanho que obedecia às ordens do pastor, o qual poderia variar de acordo com os interesses do latifúndio. Poderiam ser os donos do latifúndio, o padre Agamedes, ou a polícia, ou um político representando o Estado, como no exemplo do excerto anterior. Acerca de tal passagem, Cerdeira (1989, p.238) elucida:

O comício de Évora pretende arrebatá-los, como ovelhas apascentadas, os trabalhadores rurais que para lá são levados, ignorantes ou não das intenções do convite. (...) a reação sugerida pelo narrador é, ainda uma vez, orgânica: o riso e o mijo seriam as suas formas de recusa, de colocar em ridículo, de desmistificar o discurso ouvido, reações meramente imaginárias pois ainda é tempo de retrucar com actos ou com voz. Afinal, «se diz tão pouco é por não saber dizer o que sente» (LC, 96) e, enquanto pensamento e palavra não se formularem reciprocamente, fica a implacável falência de uma vontade que não chega a exprimir-se.

Tal transformação, mencionada por Cerdeira, ainda está distante dos camponeses, e o narrador consegue promover outra aproximação mais degradante que compará-los com animais. Ele os compara com objetos, com uma carga mal atada: “e todos, em silêncio, vão sendo sacudidos de um lado para o outro, carga mal atada, carga a granel, isto não foi trabalho de homens”. Carga que é despejada da camioneta ao pé de Monte Lavre: “Despeja a camioneta no pé de Monte Lavre, é um bando de pássaros escuros que se derrama sem jeito de saber andar”. A contraposição proposital também é elemento presente. Se, como disse Salazar, esses trabalhadores fossem donos das terras alentejanas tal qual os latifundiários, esses homens não estariam na condição em que se encontram: bicho/gente ou mortos/vivos.

As situações degradantes, às quais os trabalhadores rurais estavam expostos, como em um regime de semi-escravidão, fazem do latifúndio, da praça, da vila e da igreja espaços de poder e de dominação dos latifundiários, do clero e do Estado. O campo, por ser uma área vasta, cheia de possíveis esconderijos, representa o único espaço em que os trabalhadores rurais poderiam se encontrar às escondidas para a organização de um levante.

2.2 Micro-espaços em *Nenhum Olhar*

O espaço alentejano de Peixoto encontra-se basicamente dividido nos seguintes micro-espaços: a vila, onde estão situados o bar do Judas, a capela e algumas casas, o campo, onde há estradas e outras casas, dentre as quais, a do doutor Mateus.

2.2.1. A vila: bar do judas e capela.

A vila caracterizada no romance de Peixoto é constituída por uma comunidade cujo meio de sobrevivência é basicamente o cultivo de azeitonas e o pastoreio. As personagens principais habitam o monte das oliveiras e encontram-se, frequentemente, em oficinas que processam azeitonas. Outras personagens, como José, no Livro I, e seu filho também chamado José, no Livro II, exercem a profissão de pastor de ovelhas. Trata-se de uma comunidade basicamente agrícola-pastoril. Outras profissões também são citadas: a de ferreiro, marceneiro, oleiro, dentre outras, que também realizam trabalho braçal:

Quando voltámos, o almoço estava a sair. Sentámo-nos. O que comemos era uma reprodução fiel da vila, em ponto pequeno e vista do céu: o terreiro no centro, as ruas e as casas brancas. Tudo ao mínimo detalhe, a terra e as pedras das ruas moldadas em febras de porco, e o pó da terra era pimenta, e as casas eram batata esmagada, e os telhados eram pimentões vermelhos, e saía mesmo fumo ou vapor pelas chaminés das casas (PEIXOTO, 2005, p. 62).⁷

A reconstrução do vilarejo é feita por uma cozinheira que mistura a arte de cozer e a de enfeitar os alimentos. Ela representa em seus pratos seus sentimentos e, por vezes, o espaço que a circunda, como se pudesse se encerrar dentro de seus arranjos, em um universo só seu.

Além das casas caiadas, das ruas peculiares da vila, também o bar do judas, cuja denominação no romance oscila entre bar e venda do judas, e a capela constituem espaço social de interação entre os habitantes do vilarejo. O que diferencia os espaços bar e capela é que a capela é um local onde a interação ocorre somente quando há um evento social como casamentos e batismos, enquanto o bar é espaço de interação diária entre as personagens do sexo masculino, pois a venda do judas era freqüentada, predominantemente, por homens e pelo diabo:

⁷ *Nenhum Olhar*, 1ª Ed., Rio de Janeiro: Agir, 2005. Todas as outras citações, quando não devidamente indicadas, foram extraídas desta edição e vêm acompanhadas somente da indicação de páginas.

A venda do judas seria fresca se aquela fosse uma manhã normal. A venda do judas seria fresca como a sombra. A venda do judas era o calor da rua. Era o sol. Era a luz. Os homens olhavam-me. Bebi um copo de tinto. O demónio sorria. O demónio sorria e disse a tua mulher está com o José, estão os dois juntos (p. 184).

A construção poética desse excerto sobre o bar do judas evidencia uma cadência forte, marcada pelo ponto entre as sentenças, conferindo musicalidade ao trecho. Essa cadência avulta a tensão sobre aquele espaço - “A venda do judas seria fresca se aquela fosse uma manhã normal. A venda do judas seria fresca como a sombra. A venda do judas era o calor da rua. Era o sol. Era a luz” - até que o narrador revela o porquê de a venda do judas, em um momento específico do romance, estar tão quente e ensolarada: “Os homens olhavam-me. Bebi um copo de tinto. O demónio sorria. O demónio sorria e disse a tua mulher está com o José, estão os dois juntos”.

O nome “bar do judas” é peculiar, pois toma a referência bíblica, até mesmo porque o local é freqüentado pelo próprio diabo em pessoa. Não por acaso, José pai, no Livro I, descobre, por intermédio do diabo, no bar do judas, que sua mulher está traindo-o com um gigante. Samuel, na citação acima, também é inflamado pelo demônio a procurar por sua mulher e José, Livro II. É por intermédio do demônio que os dois maridos, José e Samuel, passam a desconfiar das traições de suas respectivas esposas.

O nome “judas” é grafado em minúscula, enquanto o nome José em maiúscula. Peixoto coloca ambos em desproporção em uma balança: de um lado, judas, como dono do bar, permite a presença do diabo e não parece se importar com as provocações feitas pelo ser lendário aos frequentadores do seu estabelecimento; de outro, José, em sua simplicidade, se aborrece com os comentários tecidos pelo demo.

A venda do judas representa um espaço de contato entre os homens do vilarejo, que ali se reúnem para beber, jogar cartas, conversar e observar a vida alheia, mas representa, sobretudo para o demônio, um grande espaço de diversão, onde a figura mitológica poderia encontrar alguém para despertar os mais diversos sentimentos por meio de suas provocações:

No balcão, tirou o saco que trazia preso por um braço ao ombro, encostou-o, encostou-se. Um copo de tinto. Os poucos homens que o cumprimentaram arrastaram uma sílaba indecifrável, a esmorecer. Os outros, sem parar de falar ou beber ou jogar às cartas, olharam a querer vê-lo. (...)

No momento em que José levantou o copo e fez o vinho escorrer de uma vez para dentro de si, vistos do outro lado do largo, vistos da noite e do silêncio, os homens na venda do judas eram o espaço aberto de uma porta; eram um caminho fraco de luz que tentavam avançar pelo terceiro deserto e pela noite negra e negra; eram o lugar de palavras que não se distinguiam e que tentavam entrar pelo terceiro deserto e pelo silêncio negro e negro. E José pousou o copo vazio no balcão, e junto à sua pele, sob a luz, sob as palavras, instantâneo, materializou-se o sorriso vadio do demônio (p. 8).

Eis o primeiro encontro entre o demônio e José, Livro I. Esse local também marca o início de sua perdição, pois é a partir do encontro com o demônio que José será incitado, despertado para outros caminhos a seguir. O próprio José é quem toma a atitude de entrar num local cujo nome é “bar do judas” e que tem como freqüentadores homens que eram “o espaço aberto de uma porta; eram um caminho fraco de luz que tentavam avançar pelo terceiro deserto e pela noite negra e negra”. Em seguida, o narrador prossegue: “eram o lugar de palavras que não se distinguiam e que tentavam entrar pelo terceiro deserto e pelo silêncio negro e negro”.

É um lugar composto por homens misteriosos, que por serem “espaço aberto de uma porta” e “caminho fraco de luz”, permitem deduzir que são, no mínimo, homens em quem José não poderia depositar sua confiança e com os quais não poderia cultivar grandes laços de amizade, como se cada um deles fosse um caminho vazio, escuro e deserto. A definição do bar do judas é proposta por Suelloto (2007, p.20):

O bar é, portanto, o lugar cuja função social permanece inalterada. E é ali que o demônio ressurgiu, no Livro II, para envenenar Salomão. Ora, o cenário fechado, a presença de vários homens bebendo e jogando e, principalmente, a presença do demônio, tornam esse espaço bastante concentrado. A partir do momento em que o demônio provoca José e Salomão, o ambiente parece tornar-se cada vez mais claustrofóbico.

Os homens do vilarejo parecem não ter escolha e se dirigem ao mesmo bar, tanto no Livro I quanto no II, para repetirem as mesmas conversas de trinta anos antes, mas é o demônio um dos maiores freqüentadores e provocador dos homens

do bar. Ademais, esse é o lugar onde ele, pelos trejeitos, sorriso no rosto e posicionamento, sente-se à vontade para suas investidas:

Sorria. Era o único que não trazia a pele escura do sol, trazia camisa e calças passadas e vincadas, cabelo penteado entre a boina e as saliências dos cornos. Era o único que sorria. Dois copos de tinto, pediu sorrindo. José não precisou de o olhar. Em silêncio, esperou os copos cheios até à gota que lhe faltou para que transbordassem. Enquanto beberam, o demônio não largou José com o olhar e, mesmo bebendo, parecia sorrir um sorriso miúdo que se dividia e multiplicava por mil sorrisos e mil sorrisos miúdos. Os homens continuavam ou pareciam continuar as suas conversas infinitas, os seus jogos infinitos de cartas, interrompendo apenas para espreitar as mudanças no rosto de José e o sorriso escarninho do tentador ou para cuspir restos húmidos de cigarros enrolados. E o rosto de José transformava-se. Copos sucessivos enchiam-no, aos poucos, de uma alegria sem razão, uma alegria de carnaval e ensaiados. O demônio sorria. Sorrindo, perguntou como estás, onde está a tua mulher que não a tenho visto? Por um momento, brilharam os olhos de José e parou de murmurar risos para responder está onde deve estar, donde nunca saiu (p. 8-9).

Novamente é revelado o papel tentador do demônio que, no entanto, vai além e manipula as personagens com jogos psicológicos. É a partir de suas insinuações que José, Livro I, perceberá a existência daquela que será sua futura esposa. O demônio, por sua vez, chegará a ponto de, com seu livro negro, realizar o casamento de José e sua mulher em uma capela.

O espaço da capela representa o encontro do sagrado e do profano, cujas forças transitam em meio às ações do demônio e em meio à valoração que a comunidade atribui a este ambiente e às cerimônias que lá acontecem, como, por exemplo, os casamentos de José com sua mulher, de Moisés com a cozinheira, de Salomão com a filha da cozinheira, do mestre Rafael com a prostituta cega. Esse espaço recebe o valor de sagrado, pois a comunidade assim o considerava, tal como considerava as imagens do lugar, estátuas de santos:

As paredes da capela eram toscas, ainda que as camadas sobrepostas de cal lhe alisassem o rugoso. Tinha um santo de cada lado, que apenas eram considerados santos por ali estarem, e não por serem realmente santos, pois ninguém sabia quem eram realmente. Sorrindo, o demônio lia frases entoadas como um cântico (p. 38).

A comunidade ignorava se as imagens presentes na igreja eram realmente de santos. O valor das imagens e da cerimônia era atribuído por essa comunidade, mesmo sendo a cerimônia de casamento celebrada pelo demônio.

2.2.2. As casas: quartos e mobílias.

As casas alentejanas são caracterizadas por sua branca cobertura de cal, recebendo o nome de casas caiadas. O branco da cal também pode ser encontrado na capela, formando uma vila clara e bem iluminada pelo sol.

As casas do Alentejo de Peixoto são divididas entre as casas dos ricos e as do “resto”, que são os pobres. A classe dos ricos é representada pela família do doutor Mateus, enquanto o restante da população situa-se na pobreza. Entretanto, ao contrário do romance *Levantado do Chão*, em *Nenhum Olhar* não há denúncias sociais ou contestações. O que de fato há é a constatação das desigualdades sociais e a resignação das classes inferiores, às quais são enquadradas todas as personagens da trama, em oposição à família do doutor Mateus, que raramente aparece no romance e que representa a classe dominante.

A casa da família do doutor Mateus é a mais suntuosa e bem mobiliada da região. Lá trabalham, basicamente, a mulher de José, Livro I, e a cozinheira. Só no Livro II, a mulher de José será substituída pela mulher de Salomão. A seguir, a mulher de José narra sua entrada na casa:

Após a estafa dos caminhos que levam ao monte das oliveiras, pedi para preencher a vaga e fui logo admitida, pois o doutor mateus ainda não tinha tomado o pequeno almoço. (...) José aparecia às vezes a tocar as ovelhas ou a acartar braçadas de lenha com o pai para a lareira enorme da casa dos ricos. (...) Eu passava os dias fechada em casa. À noite, dormia no sótão com as outras criadas em camas de ferro. (...). Nunca mais vi o doutor Mateus (...). E foi nessa altura que, estando eu a limpar o pó, comecei a escutar a voz que estava fechada numa arca. Uma arca como as outras, antiga e encerada, como tudo o que é antigo e encerado na casa dos ricos; uma arca no corredor maior, sob um quadro de bigodes retorcidos; e, de dentro da arca, uma voz (p. 22-23).

Nota-se, pela descrição da mulher de José, que há uma grande lareira, um sótão, onde ela dormia com as outras empregadas, e camas de ferro. A mulher de José menciona ainda a existência de corredores, quadros e, sobretudo, de uma arca: “Uma arca como as outras, antiga e encerada, como tudo o que é antigo e encerado na casa dos ricos”. A arca era aparentemente como as outras, porém esta tinha algo que a diferenciava das demais: continha uma voz masculina que, de acordo com a mulher de José, “dizia frases que pareciam muito verdadeiras”.

A mulher de José é a única personagem que descreve a casa, que entra em contato com a voz e que se surpreende com as reflexões proferidas pela arca. Como exemplo, há o dia em que foi, a mando da cozinheira, até a vila para lhe buscar uma porção de coisas, debaixo de sol forte. Quando voltou carregada, a arca disse: “talvez o sofrimento seja lançado às multidões em punhados e talvez o grosso caia em cima de uns e pouco ou nada em cima de outros.” (p. 24).

Os encontros entre a mulher de José e a voz na arca são sempre isolados, pois a arca fica situada no corredor maior e, para que a mulher de José a ouvisse, tinha que se dirigir até esse restrito espaço no andar superior da casa. Todos os outros empregados sabiam da existência da voz presa dentro da arca e ninguém se importava. A cozinheira chegou mesmo a dizer: “não faças caso, é só uma voz”.

O espaço do corredor representa o lugar de contato com a consciência, pois lá está a voz presa na arca e, como a mulher de José mesmo ressaltou: “Dizia frases que me pareciam muito verdadeiras”. O corredor onde está a arca, no andar superior da casa, é o espaço procurado pela mulher de José, entretanto, esse espaço é abandonado pelo doutor e por sua família e renegado pelos funcionários da casa, os quais ignoravam tanto a arca quanto o corredor onde ela estava inserida. Apesar de o corredor ser tradicionalmente um lugar de passagem, este, em específico, é um local isolado, o qual propicia, para a mulher de José, um espaço de intimidade consigo mesma e de solidão, ambiente adequado para se promover o contato com a consciência. Por isso, a arca é propositadamente inserida neste espaço.

A voz presa na arca representa mais do que a consciência da mulher de José, representa a consciência de cada ser humano, a voz que cada ser tem dentro de si. Entretanto, somente a mulher de José a ouve e se interessa pelos dizeres da arca. Isto se deve ao fato de que cada um dos funcionários da casa não estava disposto a ouvir a voz presa na arca, pois se eles quisessem entrar em contato com suas

consciências, a voz não precisaria estar presa em uma arca em um corredor isolado. O encontro poderia ocorrer em qualquer lugar e a voz estaria solta, a falar com qualquer um deles.

Quando as reflexões da voz são proferidas, percebe-se também que este é um dos momentos mais propícios para a discussão de questões de âmbito universal, como o sofrimento das massas e a ideia de destino: “o sofrimento é lançado às multidões aos punhados”. O sofrimento é lançado a todos: “talvez o grosso caia em cima de uns”, como no caso da mulher de José, ou até mesmo de José: “e pouco ou nada em cima de outros”, como no caso da família do doutor Mateus.

As casas do restante da população, onde escassez e pobreza se manifestam, são muito simples. Dentro dessas casas, um dos espaços que se destaca dos demais é o quarto, pois é o lugar onde várias ações transcorrem, tais como os atos sexuais, os nascimentos e as mortes: “o quarto é palco dos acontecimentos que determinam historicamente o destino das personagens” (SUELOTTO, 2007, p. 55). São exemplos disso o quarto da prostituta cega, o quarto dos gêmeos siameses ou até mesmo o quarto sem janelas de um escritor que trabalhava em uma casa da vila. A presença dele é notada a partir do Livro I e permanece ao longo do romance:

Vesti-a e levei-a para o quarto. Enquanto fiz a cama, entre o zumbido dos lábios da minha mãe, reparei que os barulhos pequenos do homem que está fechado num quarto sem janelas a escrever eram menores ainda e mais vagarosos, a tinta prendia-se levemente ao papel num gemido de flor, como se as palavras tivessem subitamente ganho novos significados. E tomei, de novo, as mãos da minha mãe dentro das minhas. Os olhares eram o silêncio. O silêncio era a morte (p. 181).

Nota-se que, de um quarto, no Livro II, a mulher de Salomão ouve o escritor dar um rumo diferente a seu texto. Entretanto, as sensações que perpassam as paredes são tantas que, sem se falarem, a mulher de Salomão e o escritor entram em sintonia. Por exemplo, em face da morte da mãe da mulher de Salomão, a história dá uma nova guinada, tanto a do escritor do quarto ao lado, quanto a daquela jovem senhora.

A proximidade física entre os quartos permite ao escritor mimetizar a cena da morte, que ocorre entre a mulher de Salomão e sua mãe. Tal estreitamento dos quartos permite também o estreitamento das histórias, nas quais até o silêncio é

visto e apreendido em sua essência, a morte. Nessa passagem, o espaço do quarto representa o encontro das narrativas e o encontro com a morte. Nesse encontro, contudo, não há angústias, nem desesperos: o quarto, enquanto espaço de intimidades, transborda de silêncio. A esse respeito, Bachelard (2005, p.228) afirma:

A intimidade do quarto torna-se a nossa intimidade. E, correlativamente, o espaço íntimo se fez tão tranqüilo, tão simples que nele se localiza, se centraliza toda a tranqüilidade do quarto. O quarto é, em profundidade, o nosso quarto, o quarto está em nós. Já não o vemos. Ele já não nos *limita*, pois estamos no próprio fundo de seu repouso, no repouso que ele nos conferiu.

Nem todos os quartos do romance de Peixoto apresentam tal tranqüilidade, pois, como exposto por Bachelard, “O quarto é, em profundidade, o nosso quarto, o quarto está em nós”, ou seja, cada personagem, por meio de suas ações realizadas no quarto e de seu comportamento, determina o tipo de quarto em que está inserido. Como o quarto da prostituta cega, lugar onde não havia janelas e estava marcado por gerações pelo “cheiro” da vergonha que recaía sobre as mulheres daquela família.

No quarto do escritor também não havia janelas, pois ele estava fechado em si e em sua história, como se fosse um ser encerrado em si, que não fizesse parte da narrativa. Talvez pelo fato de ele ser o próprio produtor da narrativa, como percebido na passagem em que mimetiza a morte da cozinheira no quarto ao lado, como se as batidas nas teclas de sua máquina de escrever determinassem o destino das personagens. O quarto da prostituta cega não contém janelas por outros motivos. Primeiro, porque sendo cega não sentia necessidade de janelas para a entrada da claridade; segundo, porque se enclausurava para receber seus clientes e para se fechar em sua vergonha. O trecho a seguir é exemplo do uso do quarto pelo mestre Rafael e a prostituta cega em encontro amoroso:

O mestre Rafael fechou a porta da rua e seguiu-a para o quarto. Havia dez anos, a mãe da prostituta cega tinha morrido naquela cama, fria, branca, sem um resto de sangue no corpo. Primeiro ela, depois ele, sentaram-se na cama. A única luz era a que chegava da cozinha. O mestre Rafael não precisou de vê-la para perceber que havia novidades. Ela apontava o rosto numa direção de cega, para um lugar onde não estava nada nem ninguém. O quarto cheirava a fechado, a vergonha (p. 126).

O quarto não representa somente a união sexual dos dois, mas também a morte, já que naquela mesma cama morreu a mãe da prostituta cega. Ao saber que a prostituta estava grávida, o mestre Rafael logo se animou e a pediu em casamento. Um dos primeiros passos para a união do casal foi a transformação da casa e do quarto, que perdem, não de todo, a triste característica de lugar onde residiu a morte e a vergonha para receber os ares de um lar.

A mudança física da casa, a abertura das janelas, tanto do quarto quanto da cozinha, trazendo luz natural e renovando seu ar, promovem a mudança do espaço. Trazem também ao casal uma possibilidade de felicidade, o que antes não havia, pois os dois são marcados por suas heranças genéticas: ela é cega e ele, aleijado. A inauguração da nova casa é a representação da inauguração de uma nova possibilidade de recomeço para os dois. Recomeço que não acontece, pois a morte e a herança trágica de ambos já estavam escritas no destino do casal:

Por uma vergonha mútua, que não precisavam de dizer para saber que partilhavam, não chamou ninguém. A luz esmorecia na janela e o mestre Rafael ascendeu o candeeiro de petróleo. A prostituta cega sentia um corpo como uma lâmina, que a rasgava, que a dividia, que a esgarnava, como se o seu tronco e o seu pescoço e a sua cabeça se fossem abrir ao meio e assim permanecessem: feridos, em carne viva. E fazia força com toda a força que tinha, como se quisesse arrancar uma árvore pela raiz ou mover o mundo um palmo. A sua pele era roxa e enrugada. O seu rosto era o sofrimento. Romperam-se as águas sobre o lençol enrodilhado da cama, pois o mestre Rafael não teve tempo de estender o aliquidar. E a criança começou a nascer exactamente no instante em que o dia desceu sobre a terra e em que a noite era ainda o céu. Saiu a cabeça. O mestre Rafael, porque sabia que era assim, com dois dedos, puxou-a pelo céu da boca. Nasceu. A agitação passou como algo que já ninguém se lembra. Com a criança na mão, ainda suja de sangue, o mestre Rafael olhava-a. Era uma menina. A sua filha. Era cega dos dois olhos. Não tinha braço direito. Não tinha as duas pernas. Não chorava. Não se mexia. Estava morta (p. 162-163).

A criança nascida da união do casal recebe duplamente a sua sina: traz a cegueira da mãe, a ausência das pernas e do braço direito do pai e, ainda, nasce morta. A morte da menina é o prelúdio de que não há esperanças para o casal, o que lhes resta é a destruição e um afunilamento aniquilador, pois, após a morte da menina, a prostituta cega morre. A luz, assim como a esperança, se esvai e o mestre

Rafael, numa tentativa desesperada de se igualar à filha morta, serra a única perna, e logo após se suicida.

O espaço ao redor torna-se escuro, mimetizando a dor e a luto pelas mortes. Da mulher amada, nada restou. Como se a vila, as casas, a rua e a noite acompanhassem o luto e a dor do mestre Rafael:

A dor: um silêncio de sentido sobre todos os gestos, um abismo a calar o significado de todas as palavras, um véu a tornar o tempo inútil. A mulher que amara mesmo, que amara mesmo, e que não era mais nada no mundo. E a solidão era um céu maior que a noite e onde não havia mais que noite e frio, era um lugar negro que o olhar via. (...) A noite. Era uma noite depois do silêncio porque era de um silêncio mais profundo e total. Os passos do mestre Rafael, indistintos do negro, não se ouviam. As casas, de janelas e portas fechadas, sem luz, desertas, eram figuras mudas de pedra que o acompanhavam por um instante e que, depois, ficavam para trás, como perdidas, como abandonadas (p. 164).

O espaço do quarto enquanto lugar de sexo, nascimento e morte também pode ser percebido em outras passagens do romance, como no trecho em que a mulher de José, em face da morte do pai, recebe o gigante na mesma cama, em que na noite anterior havia velado o corpo de seu ente querido. É o que se nota no fragmento a seguir, em que a mulher de José, ao olhar para o quarto de ambos, lembra-se do quarto de seu pai:

Este quarto faz me lembrar do quarto do meu pai a morrer e, com a sugestão, até o vulto do gigante já me pareceu passar pela janela. Para cá, para lá. Como no dia seguinte ao meu pai morrer, ainda o seu corpo estava fresco e intacto sob a terra, (...) e já não ter essa pessoa; no dia seguinte, ao fim da minha infância, o gigante bateu-me à porta (...) olhou o meu corpo magro e abraçou-me. (...) E sobre os lençóis, o meu corpo rasgado, dilacerado pelos dentes caninos de lobos, o meu corpo rasgado a abrir-se num jorro de sangue que não brotou. Sobre os lençóis frios da cama do meu pai, os lençóis como mármore, sobre o frio, a ausência dos meus sangues. E o gigante, em cima de mim, a dizer-me puta. Ao ouvido, puta. E o tecto do quarto a liquefazer-se em lágrimas, a ser um céu de noite na noite (p. 20-21).

O quarto remete à cena de estupro da menina que, ao perder o pai, coloca, momentaneamente, o gigante em seu lugar, mesmo contra sua vontade. Traça, posteriormente, a imagem da boneca de pano dilacerada, pois a boneca é elemento do universo da menina. Para a mulher de José, aquele quarto do pai é o seu espaço

de ritual de passagem para a vida adulta, no qual se encontra desprotegida e à mercê das vontades do gigante. Ao mesmo tempo em que o quarto representa para a menina a perda do pai, também representa sua atual situação de desamparo: “E o gigante, em cima de mim, a dizer-me puta. Ao ouvido, puta. E o tecto do quarto a liquefazer-se em lágrimas, a ser um céu de noite na noite”.

É exatamente o quarto em que está que a faz lembrar-se do quarto de seu pai, espaço em que foi estuprada pelo gigante. Essa recordação será um indício de transformação de seu quarto atual, lugar em que deu à luz a seu filho, para o espaço onde será estuprada novamente pelo gigante. Porém, neste estupro, José é espectador.

Incitado pelo demônio no bar do judas, José resolve ir até sua casa para verificar se o demônio falara a verdade quando lhe dissera que sua mulher estava traindo-o com o gigante:

Inclinou-se, e as portadas estavam abertas, e havia uma nesga por entre as cortinas. E a mulher estava debaixo do gigante. José sentiu-se morrer estando morto, e sentiu-se morrer e morrer, e a mulher estava debaixo do gigante. O menino dormia no berço. E havia uma noite muito escura, que era uma caixa ou um saco, onde José estava fechado, e onde lhe faltava o ar, onde já tinha morrido e só esperava perder o último sopro frágil de vontade. (...) Olhou a mulher, e a mulher olhava-o agora de frente. (...) E era o olhar de José. Luto. Negro. Morrer (p. 94).

Ao se deparar com a cena, a sensação de José é de morte. De espaço de nascimento e de ato sexual, o quarto transforma-se em túmulo para José; novamente a ideia de escuridão e esperança de uma vida melhor se esvai, restando a noite, o luto e a morte. Observa-se que o espaço do quarto também é representado nestas três possibilidades - nascimento, morte e ato sexual - pelas personagens dos gêmeos siameses, da cozinheira e da filha da cozinheira. Primeiro pelos gêmeos siameses, pois o quarto onde nasceram também é palco de uma tragédia - a morte de sua mãe:

Já tinham passado muito mais de setenta anos da manhã de puro agosto em que, ao mesmo tempo, nasceram, rasgando a mãe por dentro à sua passagem. Contavam os mais velhos, que tinham ouvido dos seus pais, que, assim que lhes cortaram os cordões umbilicais, a mãe os olhou e viu ainda que eram siameses. Morreu alguns minutos

depois, sem dizer uma palavra. O seu enterro foi seguido por toda a vila e sentido como uma tragédia entre as maiores. Todas as pessoas da vila davam os pêsames ao pai dos irmãos, pela esposa e pelos filhos, pois todos cuidaram que crianças assim não medravam. Mas, no momento em que a mãe era enterrada, os meninos dormiam sobre três cobertores dobrados, no quarto do pai, ao lado da cama onde a mãe se esvaíra em sangue. De pele muito enrugada, os meninos dormiam, com as mãos que tinham unidas levantadas sobre o lençol que os cobria, como num orgulho inocente de serem irmãos (p. 15).

Nesse excerto, vida e morte se encontram em um mesmo espaço, bem como a tristeza, pela morte da esposa, e a felicidade, pelo nascimento dos meninos, mesmo em face da descrença da população em razão da saúde deles.

A cama, como espaço propício para o desenvolvimento desses três atos, também pode ser observada nas personagens dos gêmeos, da cozinheira e da filha da cozinheira, posto que a mesma cama, onde os gêmeos dormiam com a cozinheira foi também espaço de nascimento de sua filha e de velório para os gêmeos:

Era um quarto singelo. Sem um retrato nas paredes, sem um calendário, um espelho. Era um quarto de paredes brancas. Antes de os irmãos terem sido trazidos do lagar, mulheres, a serpentearem entre a dor da cozinheira viúva, tiraram o berço do quarto, fizeram a cama de lavado e dispuseram todas as cadeiras que se conseguiram juntar, e que couberam no quarto, de roda da cama. Ficaram as mulheres admiradas com o tamanho da cama e foram precisas três delas para conseguirem esticar a colcha e os lençóis (p.86).

Os quartos do romance *NC* estão conectados diretamente com a carga negativa que contêm, pois, por mais que tenha havido momentos de felicidade nesses espaços, como o nascimento da filha de um dos gêmeos ou a relação amorosa entre o mestre Rafael e a prostituta cega, o trágico determina o destino das personagens - a morte – sem lugar para a felicidade.

2.2.3. O campo e a estrada.

O campo e a estrada são espaços que realizam representações opostas à da vila, pois, enquanto esta é lugar de contado da comunidade, aqueles são espaços

de intimidade. Diferentemente da intimidade representada pelo quarto, o campo e a estrada, além de serem espaços abertos, propiciam o contato íntimo, interior do homem consigo mesmo e com a natureza. O campo representa a terra vasta, espaço em que o olhar pode se perder na imensidão do eu, percorrendo caminhos nunca antes trilhados.

Por ser a comunidade descrita em *NC* basicamente mantida pela agricultura e pela pecuária, o campo desempenha papel fundamental na trama e é composto pelas searas, pela casa do doutor Mateus, pela casa do velho Gabriel, pelo pastoreio, pela plantação de azeitonas e por uma estrada, sem contar a presença da natureza:

A terra era seu silêncio a arder. O sol era o calor de um lume a iluminar o ar, ar da cor de chamas: a aura de um fogo a ser a aura da terra, a ser a luz e o sol. Dispostas sobre a pele da planície, pequenas pedras e calhaus imateriais eram brasas fechadas na mão. José e as ovelhas, a cadela, os sobreiros e o sobreiro grande eram figuras delineadas na exaustão de uma asfixia, congeladas na combustão de um instante que era muito tempo e que não era mais do que um instante. E o vento suão avançava sobre uma seara e, à sua passagem, as espigas de trigo mirravam, subitamente secas, subitamente velhas, por ser aquela brisa lenta um inferno espesso que era toda a atmosfera e que todas as coisas que respiram eram forçadas a respirar, porque aquela brisa sólida e tórrida era a única coisa que as envolvia (p. 101).

A natureza campestre e sua força são descritas. O calor, o vento, a sensação infernal e principalmente o sol são elementos característicos desse campo. Uma personagem, contudo, estabelece íntima relação com esse espaço, é José do Livro I:

A cadela reúne o rebanho. Caminhamos para o monte. O rebanho é um rio custoso de correr, a tropeçar em todas as pedras, amortecido por uma corrente maior do que a sua. O campo é uma pessoa da minha família. Já conversámos muitas vezes. Ele disse-me coisas. Eu confessei-lhe coisas que nunca disse a ninguém. Ele protegeu-me e embalou-me e deu-me conforto. A tarde entra aos poucos dentro do campo. O sol cada vez mais fraco. Fecho os arames que fecham as ovelhas (p. 73).

A relação estreita de José com o campo faz-se perceptível quando o camponês personifica o elemento da natureza, atribuindo-lhe características humanas, tornando-o um membro de sua família com quem se sente confortável e com quem pode dialogar abertamente. José ainda afirma lhe confessar intimidades: “Eu confessei-lhe coisas que nunca disse a ninguém”. Não somente o campo, mas a natureza e o tempo adquirem vida própria, que escapam do controle do presente narrador - José.

Em vários momentos da narrativa, o movimento de vida da natureza campestre mimetiza as ações das personagens:

Depois do monte, quando viu o último cabeço e soube que José e as ovelhas estavam do outro lado, apressou o passo, correndo desajeitado, como um coxo, como uma criança coxa. Penso: talvez o céu seja um mar grande de água doce e talvez a gente não ande debaixo do céu mas em cima dele; talvez a gente veja as coisas ao contrário e a terra seja como um céu e quando a gente morre, quando a gente morre, talvez a gente caia e se afunde no céu. Parou o crepúsculo. Suspende-se o que era ainda a tarde ou o cântico sereno. A claridade permaneceu no seu tom mais luminescente. O canto dos pássaros permaneceu num silêncio que era uma melodia cruel. A aragem parou numa frescura. Salomão surgiu aos poucos no cabeço. (...) Salomão disse é verdade, José? Passou um momento, e José não o olhou. (...) Salomão perguntou não é verdade, pois não? Sei que não. Salomão olhou-o e foi isso um abraço de homens. Afastou-se. (...) José olhava o céu. O canto dos pássaros retomou a sua misteriosa simetria. A aragem retomou o seu corpo seco e fervente. A tarde resistiu o tempo de ser atravessada por uma andorinha. Anoiteceu (p. 106-107).

Há um aparente conflito entre Salomão e José. Salomão, após ser incitado pelo demônio a averiguar o suposto caso de traição entre sua mulher e seu melhor amigo José, vai atrás de José na busca por uma resposta que negue a afirmação do demônio. Salomão encontra José no campo com suas ovelhas. A sintonia da natureza com as ações dos homens é tamanha que esta mimetiza a tensão que presencia. Porém, a reflexão sobre o que de fato seria o céu e o que de fato seria o mar, na verdade, é um questionamento sobre outra questão universal - a morte. Após tal reflexão, a natureza entra em cena antecipando a ação de Salomão: “Parou o crepúsculo. Suspende-se o que era ainda a tarde ou o cântico sereno. A claridade permaneceu no seu tom mais luminescente”. As luzes e a tarde, o crepúsculo, param: “O canto dos pássaros permaneceu num silêncio que era uma melodia cruel.

A aragem parou numa frescura. Salomão surgiu aos poucos no cabeço”. Quando o narrador afirma que a melodia dos pássaros passou a ser cruel, ele, em seguida, apresenta o motivo dessa mudança da melodia - a chegada de Salomão.

É uma chegada carregada de tensão, pois Salomão se enche de coragem para perguntar ao amigo José se os dizeres do demônio, acerca de uma suposta traição, correspondiam à verdade. O diálogo, entretanto, pode ser considerado mais como um monólogo, pois somente Salomão tem a palavra. Com medo de ouvir a verdade, considera o silêncio de José como a negação que queria ouvir referente à traição. Posteriormente ao abraço dos dois amigos, a natureza volta a seu estado de paz, mimetizando a ação dos amigos novamente pelo canto dos pássaros e pela volta do ar quente na aragem.

Da vila até o campo, havia uma estrada que ligava ambos os espaços. Contudo, a principal função desse espaço não era a de simplesmente conectar vila e campo, mas a de propiciar ao viajante, àquele que se submetia à travessia, o contato com o seu interior. A estrada representa a via de reflexão do indivíduo e se situa no universo rural, pois é feita de areia e vai da vila até o monte das oliveiras, região campestre: “Sob o céu, quando José deixou a vila e entrou na estrada de areia do monte das oliveiras, a noite ficou mais escura, negra” (p. 10).

Deve-se ressaltar que tanto o espaço da estrada quanto o corredor equivalem a locais propícios para o contato das personagens com suas consciências, isso porque ambos encontram-se afastados e ao mesmo tempo são de passagem. Contudo, ambos precisam de um elemento a mais que permita que as personagens consigam tal interiorização. No caso do corredor, esse elemento é a voz presa na arca e no caso da estrada, é a natureza. Corredor e estrada são locais que, sozinhos, não conseguem promover esse processo; ambos precisam respectivamente da voz e da natureza para, juntos, possibilitarem às personagens tal interação consigo mesmas.

A distinção entre esses espaços se dá pelo modo como esse contato é realizado. No caso do corredor, o contato da mulher de José com a voz na arca é tranqüilo e até prazeroso, porque o corredor onde se situa a arca é um dos espaços da casa do doutor Mateus que, para a mulher de José, representa um ambiente seguro, no qual se encontra a salvo de qualquer infortúnio. No caso do espaço da estrada, o contato com a consciência não é algo tão tranqüilo para a personagem da

mulher do José, pois ela se encontra em um espaço aberto, exposta às intempéries da natureza, podendo, a qualquer momento, se deparar com o demônio, como no trecho em que ela vai da casa do doutor Mateus até a vila:

A cozinheira punha-me as alcofas de vime nas mãos e mandava-me aviar um mandado à vila. E, entre as searas, sob os sobreiros, fazia o caminho de areia e de sol até à vila e, quando chegava, encostava-me ao rés da parede e os grupos de mulheres e de homens olhavam-me a procurar sob o meu vulto (...). Ia a dar uma grande volta para não passar no terreiro, mas nunca conseguia fugir ao demônio, que numa esquina, sob uma sombra, me esperava, a sorrir. (...) Era como se aquele olhar me despisse de tudo, de todas as muralhas que tenho a esconder-me dos outros e, mesmo, a esconder-me de mim própria. Quando chegava ao começo da estrada, já ia cansada. Carregada como uma mula de cigarros, com o sol a pique, suave e, em silêncio, amaldiçoava a cozinheira. No fresco da cozinha, sentia-me como se tivesse atravessado muitos desertos; eram-me então dados cinco minutos para me recompor. (...) Na cadeira torta, afastava as pernas e sentia o alívio de uma aragem nas coxas em carne viva. Nesses dias, sempre diferente, a voz que está fechada dentro de uma arca, dizia: talvez o sofrimento seja lançado às multidões em punhados e talvez o grosso caia em cima de uns e pouco ou nada em cima de outros (p. 23-24).

A mulher de José revela o que o espaço da estrada representa para ela: sofrimento. O caminho é penoso, pois fisicamente é de areia, sem grandes sombras, em uma região castigada pelo sol. É um espaço que geograficamente se situa: “entre as searas e os sobreiros” e que, de acordo com a personagem, era longo: “sentia-me como se tivesse atravessado muitos desertos”. Para ela, esse percurso era extenso, pois sua relação com tal espaço específico era de angústia e sofrimento.

Esse caminho, para a personagem, confere-lhe mais que sofrimento físico, posto que sabe que, ao chegar na vila, será discriminada pela comunidade que lá se estabeleceu. Além disso, mesmo tentando fugir do demônio, nunca conseguia escapar do seu olhar: “Era como se aquele olhar me despisse de tudo, de todas as muralhas que tenho a esconder-me dos outros e, mesmo, a esconder-me de mim própria”.

Ao voltar pelo caminho dos montes das oliveiras e alcançar a casa do doutor Mateus, sabia que a voz tinha algo a lhe dizer. A voz lançava reflexões acerca do sofrimento humano, claramente aplicável à personagem da mulher de José,

enquanto que para José essa concepção de caminho e de estrada adquiria dimensão universal:

Não escolhi este destino. Escolhi estradas desconfiando que todas eram a mesma. (...) Não escolhi estradas, como não escolhi esta. Não escolhi esta noite que me fez voltar à vila, que me fez voltar à venda do judas e procurar o sorriso postíço do demônio. (...) É verdade que vou. Caminho e quem me veja imagina-me a vontade. A minha maneira de andar é exactamente a minha maneira de andar. Não escolhi, não quero, mas vou contrariado. Sei que é impossível não ir. É impossível não ir. Impossível não ir. (...) Na escuridão, as cigarras desenham a lonjura das planícies com o seu canto. Penso: um castigo é a vida, um castigo sem falta ou pecado, um castigo sem salvação; a vida é um castigo que não se impede e que não se consente. Imagino-te a ver esta noite da varanda dos meus olhos, a entrares nesta floresta de mil estrelas por contar, estas estrelas que não chegam para iluminar a terra, mas que iluminam pequenas circunferências de céu à sua volta (p.55).

A ideia de estrada se entrelaça com a de destino, cada estrada correspondendo a uma via diferente do destino. Mas José disse ter escolhido determinada estrada: “Escolhi estradas desconfiando que todas eram a mesma”, acreditando que independentemente da via escolhida, o resultado seria o mesmo. A reflexão de José diz respeito às escolhas efetuadas ao longo de sua vida, escolhas as quais considerou que o levariam ao mesmo futuro. José descobre, entretanto, que em cada uma delas há uma possibilidade de destino diferente, mas considera a opção de se tomar outro rumo demasiado tarde.

Ao refletir sobre o destino, sobre a vida e sobre o sofrimento, José aborda questões da ordem do geral e expõe seu entendimento destes elementos afirmando ser a própria vida um castigo “sem salvação”. Tanto a José quanto às outras personagens da trama, tudo o que lhes resta é o nada.

As representações espaciais em *Nenhum Olhar* e em *Levantado do Chão* concorrem para a criação de mundos peculiares, onde as personagens se deixam revelar por meio do olhar e por meio das ações que desempenham em cada Alentejo.

Capítulo III – Macro-espaço em *Levantado do Chão* e em *Nenhum Olhar*.

Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referências da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro, até o momento em que o herói começa a desenhar círculos quadrados, o que rompe o contrato de leitura, a famosa “suspensão voluntária da incredulidade” (COMPAGNON, 2006, p. 136-137).

3.1 Espaço utópico e distópico.

O conceito de Utopia tem sido discutido por diversos teóricos, os quais apresentam visões e definições diversas sobre o referido assunto. O primeiro escritor a empregar o termo foi Tomas More (s/d), em sua obra *Utopia*. Nela, a ilha Utopia é um lugar supostamente irreal, um lugar de felicidade devido à criação de um Estado modelo, onde o que vigora é um plano de governo “perfeito”. A partir da publicação dessa obra, More inaugura o conceito de Utopia e dá margem para que outros teóricos apresentem visões distintas sobre o conceito: viagem imaginária, lugar imaginário, espaço não só para a felicidade mas também local onde vigora uma política perfeita, uma quimera absurda (século XIX), dentre outras.

Posteriormente, a definição de utopia perfeita foi contestada por J. Max Patrick, como relata seu adepto, o teórico Lyman Tower Sargent (2005, p. 156):

Patrick está certo, e Hertzler está simplesmente errado. O próprio trabalho de More não descreve uma sociedade perfeita por qualquer definição de perfeito que eu possa encontrar. Em inglês “perfeito” se refere a alguma coisa acabada, completa, imutável, e Utopia, certamente não se encaixa nessa definição. Eu também acredito que

More, (...) não poderia imaginar uma sociedade “perfeita”; a natureza pecaminosa da raça humana a excluiria.⁸

Esse “sonho” de uma sociedade perfeita, ou que se aproxime disto, é o que Sargent define como “utopianism” ou “social dream”. O “utopianism” ou utopismo, como nomeado no Brasil, e a Utopia se assemelham, pois ambos aspiram a outro espaço com um modo de vida melhor. Ambos diferem em relação a suas estruturas. Sargent afirma que a utopia descreve um mundo de felicidade, de governo modelo, já o utopismo expõe o simples anseio por tal lugar.

A utopia revela-se um gênero literário que muitas vezes pode enveredar para o seu lado negativo: a distopia, uma utopia negativa, o pesadelo social. Como elucidada novamente Sargent (2005, p.154):

Distopia ou utopia negativa: uma sociedade não-existente descrita em detalhes consideráveis e normalmente situada no tempo e espaço cujo autor pressupõe um leitor contemporâneo para visualizar uma sociedade muito pior do que aquela em que o leitor vive.⁹

O conceito de distopia pode ser aplicado nos micro-espços que compõem o macro-espço do Alentejo em *LC*, como no micro-espço do latifúndio, que compõe grande parte do Alentejo:

O latifúndio é um mar interior. (...) há quanto tempo isso dura. (...) se esta água agitarmos, toda a outra em redor se move, às vezes de tão longe que os olhos o negam, por isso chamaríamos enganadamente pântano a este mar, e que o fosse, muito enganado vive quem de aparências se fia, sejam elas de morte (p. 319).

O latifúndio é caracterizado pelo sol escaldante e comparado a um mar, não a um mar repleto de vida, onde novos seres e novas possibilidades de existência são descobertos a todo instante, mas a um mar que traz a morte para sua população. É

⁸ Essa citação é tradução nossa. Refere-se ao seguinte trecho: Patrick is right, and Hertzler is quite simply wrong. More’s own work does not describe a perfect society by any definition of perfect that I can find. In English “perfect” refers to something finished, complete, unchanging, and Utopia certainly does not fit that definition. I also believe that More, (...) could not imagine a “perfect” society; the sinful nature of the human race would preclude that.

⁹ Tradução nossa e se refere ao trecho: Dystopia or negative utopia: a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerable worse than the society in which that reader lived.

um mar a se perder de vista, provavelmente pela sua imensidão, mas que pode ser confundido com um pântano, ideia de escuridão, elemento impregnado por uma carga semântica negativa.

Há, nesse fragmento, referência à movência da água deste “mar interior”, pois se “esta água agitarmos, toda a outra em redor se move, às vezes de tão longe que os olhos o negam”. Qualquer mudança no latifúndio move as águas ao redor. E se o mar é o latifúndio, as águas são os camponeses, que se encontram à mercê dos desejos dos controladores dessas águas - os donos do latifúndio. Imagem tosca, dura e rude, que os olhos tentam negar. Esta situação do espaço alentejano é percebida desde o início do romance *LC* até suas páginas finais, em que as águas percebem que juntas podem controlar o mar, porque elas são o latifúndio.

Do início do romance até aproximadamente o momento em que António Mau-Tempo conhece Manuel Espada, há a presença predominante do gênero distópico, pois a distopia é um recurso histórico, político e ideológico que se utiliza do romance para fazer reflexões sobre o mundo em que vivemos. É também característico da literatura engajada. Acerca da distopia, Berriel (2007, p.08) declara:

A distopia (...) utiliza-se do romance para refletir sobre um mundo (...). A distopia é atual porque reflete o pesadelo em que vivemos (...). As sociedades distópicas são essencialmente aquelas nas quais o Estado absoluto (...), controla a vida e as mentes de seus cidadãos. Numa fórmula, as distopias mostram sociedades nas quais o Estado suprimiu a História e as individualidades. A História, porque o Estado dispõe de soluções para problemas ainda não manifestados, impedindo a população de usufruir o desconhecido e do não-administrado. É um mundo de regras, não de experiências humanas – daí a supressão das individualidades. O Estado distópico se concebe como perfeito, pois não pode ser alterado para melhor ou para pior. É perfeito em si, em sua monstruosidade. Tudo observa e administra, e pode reescrever o passado ou impedir o futuro.

A afirmação de Berriel aplica-se ao espaço do romance *LC*, entretanto, nessa obra, as individualidades não são suprimidas somente pelo Estado, mas também pelo clero e pelos latifundiários. Por essa razão, faz-se relevante a leitura da definição do termo distopia, do *E-Dicionário de Termos Literários*, de autoria de J. M. Sousa Nunes (2005):

Termo geralmente interpretável como sinónimo de ‘anti-utopia’ e aplicado a uma obra que põe em causa ou satiriza alguma utopia ou que desmitifica tentativas de apropriação totalitária de um cenário utópico. (...) Um dos alvos principais da crítica distópica (...) é a constrição do não-conformismo por via da referida apropriação totalitária (...) A tradição distópica (...) sublinha não só a insuficiência dessas condições para a realização de ideais de felicidade, mas também a ameaça do colectivismo sobre as liberdades individuais, sociais e de participação política. Ao exercerem a sua crítica, os distopistas situam-se, pois, numa base agostiniana e adoptam um ponto de vista realista perante a persistência do mal e de usuais carências ou insuficiências que comprometem a realização humana.¹⁰

Nunes apresenta os principais alvos da crítica distópica e, dentre eles, ressalta “a constrição do não-conformismo”, que seria a pressão em torno do ato de não se conformar com a realidade imposta. No caso de *LC*, a imposição vem do sistema autoritário formado pelo clero, pelos latifundiários e pela guarda, que, juntos, formam um sistema opressor e conduzem a vida da população, formando a santíssima trindade do poder, na qual somente ela é beneficiada:

O latifúndio é um campo de estrepes e em cada um deles está um coelho a espernear, com a orelha furada, não por obra de tiro mas por nascença, ficam ali toda a vida, lavram o chão com as unhas, com os excrementos adubam-no, e se alguma erva há, comê-la é só aonde o dente puder chegar, com o focinho bem rasteiro ao chão, enquanto ao redor andam passos de caçadores, morro, não morro (p. 287).

Nota-se uma correlação ente o homem e o animal, mais especificamente o coelho. Novamente o latifúndio é comparado a um lugar de dor: “campo de estrepes”, onde não se sabe se as “criaturas” que cuidam da terra são homens ou coelhos. A aproximação com o coelho não é aleatória, pois são animais do chão: “lavram o chão com as unhas, com os excrementos adubam-no, e se alguma erva há, comê-la é só aonde o dente puder chegar com o focinho bem rasteiro ao chão”, só fazem aquilo que podem alcançar - lavar a terra, adubá-la e comer as ervas que estão à sua altura, ou seja, no chão.

Nesse caso, o vocábulo “chão” revela também a condição alegórica de submissão, o que permite ao leitor inferir que, por se tratar de uma analogia de homens com animais, aqueles estariam livres para percorrerem as terras do

¹⁰ Excerto extraído do *E-Dicionário de Termos Literários* on-line, não consta numeração de páginas.

Alentejo. Essa interpretação, entretanto, cai por terra não somente pela descrição do contato que esses trabalhadores rurais têm com a terra, mas também pela afirmação: “enquanto ao redor andam passos de caçadores”. Os caçadores são, de modo geral, os capangas dos latifundiários e, por vezes, os guardas que fazem ronda na região a pedido dos senhores dos latifúndios.

Essa trindade está acima de qualquer contestação por parte da classe operária. Quase todos os micro-espacos do romance *LC* são de domínio absoluto desta trindade: o campo, o latifúndio, a igreja, a delegacia e por vezes a praça.

A história das searas repete-se com variantes. Neste caso de agora, não a é andarem os homens naquele seu obstinado alvoroço e pedirem salário maior. A bem dizer, é a mesma ladainha todos os anos, em todas as estações e propósitos de serviços, Parece que não aprenderam a dizer outra coisa, senhor padre Agamedes, em lugar de se preocuparem com a salvação da sua deles alma imortal, se é que a têm, só cuidam dos confortos do corpo, não aprenderam a lição dos ascetas, apenas no dinheiro pensam, nem perguntam se o há e a mim me convém pagar. É a igreja grande consoladora nestas situações, sorve discreta o licor do cálice, por favor uma gota mais, não o afasteis de mim, e compungida levanta os olhos aos céus onde esperam os prêmios para o latifúndio. (...) a primeira acção é dar um ensino a esses vagabundos, nem um pé de trigo será ceifado este ano, Para aprenderem, senhor Norberto, Para aprenderem, senhor padre Agamedes. (...) Ceifa que esteja a fazer-se, interrompe-se, as outras não se começam. Isto serão decertos calamidades, talvez as searas estejam leprosas e o latifúndio se tenha apiedado de seus filhos ceifeiros e não os queira ver desfigurados, os dedos feitos cotos, as pernas cepos, os narizes ausências, para desgraça já bastou. Este pão está envenenado, ponham-se nas extremas das searas espantalhos com caveiras de pinhão arreganhado para infundir o medo até nas almas resolutas, e se ainda assim teimarem, chama-se aí a guarda, que os mete na ordem (p. 304-305).

Nota-se a união da igreja, da guarda e do latifundiário contra os direitos dos trabalhadores rurais. Suas reivindicações são consideradas injustas por parte do empregador, que se vale da igreja para que assuste o rebanho, fazendo-o temer o pós morte e preocupar-se mais com as “coisas de Deus” do que com as coisas do corpo, as quais, para os trabalhadores, são: melhores condições de vida, de trabalho, de salário e de moradia.

O narrador se vale da ironia para construir a fala de Sigisberto, como na passagem em que o latifundiário dialoga com o padre Agamedes: “senhor padre Agamedes, em lugar de se preocuparem com a salvação da sua deles alma imortal,

se é que a têm, só cuidam dos confortos do corpo”. O termo “confortos do corpo” se refere aos direitos básicos do ser humano.

O trecho demonstra também a intensidade da exploração sofrida pelo povo por parte da igreja: “É a igreja grande consoladora nestas situações, sorve discreta o licor do cálice, por favor uma gota mais, não o afasteis de mim, e compungida levanta os olhos aos céus onde esperam os prêmios para o latifúndio”. A igreja é apresentada como uma entidade que explora o camponês de maneira a se apresentar como a “consoladora”, que se preocupa em cuidar das almas de seu rebanho, mas que também “sorve discreta o licor do cálice”. Cálice a transbordar com o sangue e suor do trabalhador. E nunca se cansa de beber deste cálice: “por favor uma gota mais, não o afasteis de mim”.

A igreja não ignora o seu próprio pecado, ao contrário, o sente: “e compungida levanta os olhos aos céus onde esperam os prêmios para o latifúndio”, pois a palavra “compungida” denota pesar por ter cometido uma má ação, mas sabe que o latifúndio será recompensado e a recompensará também.

Percebendo que os trabalhadores não mais ouviam os conselhos do padre Agamedes, Sigisberto decide “punir” o povo por sua ousadia de se rebelar contra “a mãe que lhe provêm o sustento”. Sabendo da fome do povo, o latifundiário acaba com sua própria colheita e manda colocar pães envenenados por toda seara, para fazer com que o povo trema frente ao seu poder. Ele o faz, pois sabe que não será uma colheita que o fará perder suas riquezas. Percebe, contudo, que, se sua ação não funcionar, pode contar com outro aliado: a guarda, que representa o poder estatal: “e se ainda assim teimarem, chama-se aí a guarda, que os mete na ordem”. Pretende “domesticar” o povo ou pela fome, ou pelo medo, ou pela força. A respeito das instituições do poder, Bastazin (2006, p.76) afirma:

Monárquico ou republicano, o latifúndio em nada modificara a vida do homem e sua relação com a terra. As instituições do poder – Igreja, Estado e Latifúndio – mantêm suas características e, juntas, continuam, como há alguns séculos, seu percurso de engodo e de exploração.

Tal exploração mencionada por Bastazin pode ser percebida na fala de Sigisberto que, mesmo após o dialogar com o feitor, ainda decide impor sua vontade. Agora, porém, os trabalhadores são comparados a cães que ladram:

Eles querem aumento do salário, dizem que a vida está cada vez mais cara e que passam fome. E diz Sigisberto, Com isso não tenho eu nada, salário é o que quisermos pagar, a vida também está cara para nós. E diz o feitor, Eles dizem que se vão juntar para falar ao patrão. E diz Norberto, Não quero cães a ladrar atrás de mim. Em todo o latifúndio só se ouvem ladrarem cães (p. 305).

Novamente a ironia é mantida, pois Sigisberto chega a comparar sua vida à dos trabalhadores rurais: “a vida também está cara para nós”, mas em momento algum se põe no lugar de um deles. As reivindicações dos trabalhadores são confundidas com o ladrar de cães, pois, para os detentores do poder, tudo o que os camponeses estão a produzir é um barulho indistinto dos animais, como um som que é ouvido, mas que não é merecedor de atenções.

Outro exemplo do poder opressor do latifúndio reside em uma das passagens do romance em que a mulher é apresentada como uma escrava, presa em um universo hermético:

Então chegou a república. Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos da metade, como de costume. Comiam ambos o mesmo pão de bagaço, os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos. (...) O trono caíra, o altar dizia que por ora não era este reino o seu mundo, o latifúndio percebeu tudo e deixou-se estar, e um litro de azeite custava mais de dois mil réis, dez vezes a jornada de um homem.

Viva a república, Viva. Patrão, quanto é o jornal agora, (...) fala com o feitor, Então quanto é o jornal, Mais um vintém, Não chega para a minha necessidade, Se não quiseres, mais fica, não falta quem queira, Ai minha santa mãe, que um homem vai rebentar de tanta fome, e os filhos, que dou aos filhos, Põe-nos a trabalhar, E se não há trabalho, Não faças tantos, Mulher, (...) vem-te deitar, Sou escrava do senhor, faça-se em mim a sua vontade, e feita está, homem, eis-me grávida, (...) vou ter um filho, vais ser pai, não tive sinais, Não faz mal, onde não comem sete, não comem oito (p.33).

Notam-se as hierarquias da sociedade latifundiária bem como o contexto social no romance de Saramago. Primeiro, há a chegada da república e com ela a revelação de um costume: “Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos da metade, como de costume”. Essa prática desnuda as relações estabelecidas entre homem, mulher e latifúndio. Apesar de ambos, marido e mulher, serem frequentemente explorados pelo latifúndio, a mulher era relegada a uma

condição inferior à do homem, ganhava salário menor e era submetida a práticas preconceituosas e abusivas. Mesmo o homem ganhando mais que o dobro da mulher, seu salário ainda era de fome, o que fazia com que ambos dividissem a miséria da mesa: “Comiam ambos o mesmo pão de bagaço, os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos”.

Há também a ironia religiosa: “O trono caíra, o altar dizia que por ora não era este reino o seu mundo,” e depois a constatação: “o latifúndio percebeu tudo e deixou-se estar, e um litro de azeite custava mais de dois mil réis, dez vezes a jornada de um homem”. Mais uma vez reaparece a personificação do latifúndio como se tivesse desejo próprio e fosse portador do destino dos homens, além de ser aquele que tudo vê, que tudo percebe e que tenta, ao máximo, obter proveito das situações sociais.

Com a chegada da república, o narrador de *LC* revela como o latifúndio lidou com a situação: “um litro de azeite custava mais de dois mil réis, dez vezes a jornada de um homem”, o que levava o simples trabalhador rural à miséria. Ao perceber que a situação ao seu redor havia se modificado, o camponês busca o patrão para questionar sobre o preço que será pago por sua jornada de trabalho. O latifundiário manda-o questionar o feitor que, por sua vez, mantém o salário de fome: “Então quanto é o jornal, Mais um vintém, Não chega para a minha necessidade”. Ao perceber que, mesmo em face de uma grande mudança política no país, sua condição de explorado não mudaria, o camponês declara que o salário não cobriria suas necessidades. Imediatamente o feitor o lembra de que: “Se não quiseres, mais fica, não falta quem queira”.

Resignado à sua condição, o pobre alentejano retorque: “Ai minha santa mãe, que um homem vai rebentar de tanta fome, e os filhos, que dou aos filhos”. Sua situação de miséria volta ao foco da narrativa, juntamente com o temor deste camponês de não poder alimentar os próprios filhos. O feitor logo oferece uma solução para o problema do camponês: “Põe-nos a trabalhar”. Sugere que o trabalhador coloque todos os filhos para trabalharem junto ao latifúndio, e quando o feitor é contestado sobre a falta de emprego, pede ao camponês para não “fazer caso”.

Dentro deste jogo hierárquico, patrão, feitor e camponês, a mulher tem seu lugar abaixo de todas as categorias mencionadas. Novamente sua submissão é

revelada, porém agora como escrava sexual: “Mulher, (...) vem-te deitar, Sou escrava do senhor, faça-se em mim a sua vontade, e feita está, homem, eis-me grávida”. Além da ironia em torno da situação da mulher, há a ironia religiosa: “senhor, faça-se em mim a sua vontade”, e grávida ela está mais uma vez.

Em face de tal notícia, o marido apenas declara resignado: “Não faz mal, onde não comem sete, não comem oito.”, subvertendo o ditado popular para colocá-lo de acordo com a sua situação. Este fragmento revela que, mesmo com a alteração da situação política do país, a distopia prevalece. É o que também se pode perceber no trecho a seguir:

Então, porque entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicano não se viam diferenças e as parecenças eram todas, porque os salários, pelo pouco que podiam comprar, só serviam para acordar a fome, houve aí trabalhadores que se juntaram, inocentes, e foram ao administrador do conselho pedir melhores condições de vida. Alguém de boa letra lhes redigiu a petição, notando as novas alegrias portuguesas e esperanças populares filhas da república, muita saúde e fraternidade, senhor administrador, cá ficamos a espera da resposta. Despedidos os suplicantes (p. 34).

Os trabalhadores, ao perceberem as mudanças do regime político, chegaram a sentir, por alguns momentos, os ares de uma república que lhes poderia fornecer um Alentejo melhor, porém, esses ares logo se revelaram leves brisas passageiras, indicando que o latifúndio monárquico e o republicano tinham muito mais semelhanças que diferenças. Caso os trabalhadores resolvessem se unir para juntos reivindicarem, mesmo que pacificamente, mudanças em seu modo de vida, buscando um salário que ao menos lhes possibilitasse condições básicas de alimentação, seriam punidos pelo latifundiário com demissões. Caso algum trabalhador mais inflamado resolvesse tentar, mesmo que clandestinamente, queixar-se sobre a sua situação, então, era caso para a guarda da república resolver:

À vista está a herdade escolhida, e o tenente Contente manda desdobrar o esquadrão em linha de carga, (...) a tropa avança lírica e guerreira, de sabre desembainhado, a pátria veio à varanda apreciar o lance, e quando os camponeses saem das casas, dos palheiros, dos lugares do gado, recebem no peito o peitoral dos cavalos e nas costas por enquanto as pranchadas, até que Ferrabrás (...) roda o punho do sabre e cerce corta, talha, pica, cego de raiva, porquê não sabe.

Ficaram os camponeses estendidos naquele chão, gemendo suas dores, e recolhidos aos casebres não folgaram, antes cuidaram das feridas o melhor que puderam, com grande gasto de água, sal e teias de aranhas. Mas valia morrer, disse um. Só quando a hora chegar, disse outro (p.35).

A primeira fase do plano da guarda republicana de contenção da massa é o medo. Por meio de uma linguagem carregada de ironias e duplos sentidos, o narrador desenha uma tropa empolgada, valente e viril. Sua descrição faz com que a cavalaria se assemelhe a uma tropa reluzente, cujo avançar sobre o povo pareça “lírico e guerreiro”. Tropa que segue inflamada contra um povo que pecado nenhum cometeu naquelas terras, a não ser nascer. Os soldados sabem que se trata de uma luta injusta e talvez seja isto que os excite em uma “guerra”: lutam com fome de sangue sem ao menos saber o porquê: “Ferrabrás (...) roda o punho de sabre e cerce corta , pica, talha, cego de raiva, porquê não sabe”.

Esse tratamento era dado aos camponeses somente com o intuito de amedrontá-los. Quando a guarda percebia alguma movimentação suspeita, o tratamento era diferente:

Já lá vai adiante o esquadrão da guarda, amorosa filha desta república, (...) e agora passa-se a segunda fase do plano da batalha, é ir por montes e montados por rusga e caça aos trabalhadores que andam incitando os outros a rebelião e greve, deixando os trabalhos agrícolas parados e o gado sem pastores, e assim foram presos trinta e três deles (...). Assim os levaram, como a récula de burros albardados de açoites, pancadas de chicotes vários, filhos da puta, vê lá onde é que vais dar com os cornos, viva a guarda da república, viva a república da guarda (p. 35).

A “segunda fase do plano de batalha da guarda” estava estabelecida: punir do modo mais severo possível a atitude “ilícita” de trabalhadores que incitam os demais a pensarem em suas condições sociais e nas atitudes da guarda, do latifúndio e do clero. Na passagem: “viva a guarda da república, viva a república da guarda”, outro recurso poético carregado de ironia se mostra, pois a inversão produz duplo sentido para a sentença. Na primeira expressão “viva a guarda da república”, o sentido é literal, a segunda, “viva a república da guarda” alude à república que a guarda constrói em seu Alentejo.

A igreja, por sua vez, cujo intuito é manter suas regalias já conquistadas com o desenrolar dos séculos, profere discursos, bendizendo tanto a guarda da

república, quanto os latifundiários. É um modo de manter o rebanho manso, dócil e fácil de ser controlado. Agamedes o comprova:

Deveis dar atenção e obedecer aos que mais sabem da vida e do mundo, olhai a guarda como vosso anjo da guarda, não lhe guardeis rancor, que até o pai é às vezes obrigado a bater no filho a quem tanto quer e ama, (...) assim, meus filhos, é a guarda, e já nem falo das outras autoridades civis e militares, (...) a começar por quem vos dá trabalho, sim, que seria de vos se não houvesse quem vos desse trabalho, como haveríeis de alimentar as vossas famílias, dizei lá, respondi, que é para isto que vos pergunto, bem sei que na missa não se fala, mas a vossa consciência é que deveis responder, e por tudo isto enfim, vos recomendo, conjuro e emprazo a que não deis ouvidos a esses diabos vermelhos que andam por aí a querer a vossa infelicidade, que não foi para isso que Deus criou a nossa terra, foi para que ela se conservasse no regaço amantíssimo da Virgem Maria, e se derdes fé de que alguém vos quer desencaminhar com falinhas mansas, ide dali ao posto da guarda que assim fareis obra de Deus, mas se não tiverdes coragem, por medo de vinganças, eu vos ouvirei no confessionário, e em minha alma e consciência providenciarei, e agora rezemos todos um padre-nosso pela conversão da Rússia e um padre-nosso por intenção dos nossos governantes, que tanto se sacrificam e tanto bem nos querem, padre-nosso que estais no céu, santificado seja o vosso nome (p. 120).

O padre Agamedes, como representante do clero e da santa igreja naquelas terras, profere seu discurso bendizendo a guarda e os donos do latifúndio e maldizendo os “diabos vermelhos”. Como forma de conter o rancor da população contra as ações hostis e ditatoriais da guarda, padre Agamedes chega a comparar o sofrimento do povo causado pela guarda com a atitude de um pai que quer disciplinar o filho, de modo a gerar um sentimento positivo no povo. Após o enaltecimento dessa atitude, o representante do clero fala da importância do latifundiário para os pobres camponeses, afirmando que o sustento de todas aquelas pessoas só vem pela benfeitora mão do empregador que lhes fornece trabalho.

Em seguida, o religioso revela traços característicos do espaço religioso, ao proferir seu discurso: “bem sei que na missa não se fala, mas a vossa consciência é que deveis responder”. O espaço religioso é portador do silêncio e este, geralmente, só pode ser interrompido pelo padre. Entretanto, o religioso permite ao povo, na referida ocasião, que se expresse somente se forem favoráveis ao discurso do representante da igreja católica. O espaço delimitado não permite divergências de ideias, mas a aceitação da fala do padre, que naquele momento representa a

trindade do poder: clero, guarda e latifundiário. De qualquer modo, os trabalhadores rurais se veem em meio a um espaço opressor, dominado conjuntamente pelas três grandes instituições de poder. Encurralado, num mundo aparentemente sem saída, o destino de cada trabalhador já foi traçado pela trindade, que tudo observa, que tudo domina, controla e lucra.

Tal espaço produz seres que transitam entre dois mundos: o dos vivos e o dos mortos. Sabem que estão vivos, pois sentem a dor na carne e a fome do dia-a-dia. Ao fitá-los, no entanto, nota-se a face de um fantasma ou ser não-vivo e ainda não-morto. É o que se observa sobre o menino de dez anos, João Mau-Tempo:

É uma injustiça que se lhe faz obrigá-lo a levantar-se ainda noite fechada, andar meio a dormir e com o estomago frouxo o pouco ou muito caminho que o separa do lugar do trabalho, e depois dia fora, até o sol posto, para tornar a casa outra vez de noite, morto de fadiga, se isto é ainda fadiga, se não é transe de morte. Mas esta criança, palavra só por comodidade usada, pois no latifúndio não se ordenam assim as populações em modo de prever-se e respeitar-se tal categoria, tudo são vivos e basta, que os mortos é só enterrá-los, não é possível fazer trabalhar os mortos, esta criança é apenas uma entre milheiros, todas iguais, todas sofredoras, todas ignorantes do mal que fizeram para merecerem tal castigo. (...) a mão inchada roça no tronco ou na pedra, rasga-se mole a pele, e por baixo, quem poderá dizer esta dor e miséria. Não haverá mais vida que este arrastamento, bichos (...), os domésticos e os ariscos, os úteis e os nocivos, e ele próprio, com seus semelhantes humanos, tratado como nocivo ou útil, consoante as necessidades do latifúndio, agora te quero, agora te aborreço (p. 55-56).

A linha divisória que separa vida e morte é tênue, pois os camponeses do Alentejo estão quase mortos de exaustão de tanto trabalho. Para o latifúndio, os vivos são os que trabalham e os mortos aqueles que estão enterrados, como comprovado pela vida do menino de dez anos, João Mau-Tempo, que a essa idade é chamado de criança pelo narrador, mas com ressalva: “Mas esta criança, palavra só por comodidade usada, pois no latifúndio não se ordenam assim as populações em modo de prever-se e respeitar-se tal categoria, tudo são vivos e basta”. Para se trabalhar no latifúndio basta estar vivo, as condições não importam para os detentores do poder. Dessa forma, o narrador aborda, por meio de um problema específico do Alentejo, questões de cunho universal, como a exploração infantil e as condições subumanas de trabalho.

Mesmo as crianças, submetidas aos limites de trabalho, fome e exaustão e que, por vezes, não sabem se estão vivas ou mortas, só se lembram de que estão vivas quando seus corpos cansados reclamam das dores do dia de trabalho maçante, o que indica que talvez estejam mortas para encarar os problemas que as circundam.

O narrador parte de questões específicas e pontuais do Alentejo para refletir sobre problemas que concernem também a outras regiões: “esta criança é apenas uma entre milheiros, todas iguais, todas sofredoras, todas ignorantes do mal que fizeram para merecerem tal castigo”. Assim como esse João, há muitas outras crianças ao redor do mundo. Também há outros latifúndios ou sistemas que fazem seu próprio código penal e que fazem vigorar suas próprias leis, prevalecendo a lei do mais forte ou do mais rico.

Esses questionamentos também apontam para outra característica da distopia: a crítica à exploração e ao conformismo, como ressalta Ildney Cavalcanti (2002):

O subgênero da distopia é explicitamente catacrésico por delinear realidades ficcionais que são, em diferentes graus, descontínuos em relação à realidade empírica contemporânea. Isto apesar de serem aquelas realidades ficcionais tecidas em referência ao, e enquanto crítica do, mundo conforme conhecemos.¹¹

As reflexões acerca dos problemas enfrentados pelo povo português no Alentejo de Saramago podem ser transpostas para o mundo real, pois a opressão, o domínio de poucos sobre muitos e o trabalho escravo são problemas que circundam a realidade empírica contemporânea.

Outro problema abordado pelo narrador é a falta de instrução do povo. Em meio a todas essas mazelas, a grande arma dos patrões, e que lhes conferia poder, era a ignorância do povo:

A grande e decisiva arma é a ignorância. É bom, dizia Sigisberto no seu jantar de aniversário, que eles não saibam, nem ler, nem escrever, nem contar, nem pensar, que considerem e aceitem que o mundo não pode ser mudado, que este mundo é o único possível, tal

¹¹ Excerto extraído do site da UFSC e que não apresenta numeração de páginas.

como está, que só depois de morrer haverá paraíso (...) eu sou a terra, eles que o trabalho são, o que for bom para mim, bom para eles é, foi Deus que quis assim as coisas, o padre Agamedes que explique melhor, (...) se o padre não for suficiente, pede-se aí à guarda que dê um passeio a cavalo pelas aldeias, só a mostrar-se, é um recado que eles entendem sem dificuldade (p. 72).

É uma sociedade composta por um mundo fechado em que o indivíduo é suprimido por todos os lados: pelo patrão, pela religião e pelo Estado. É um espaço onde o gênero distópico prevalece, fundando um lugar de medo e opressão, cuja única arma - a educação - é negada diariamente a esses trabalhadores rurais. Como declarado por Sigisberto: “a grande e decisiva arma é a ignorância”, que permite ao empregador manter seus empregados sob seu absoluto controle. O ideal era um trabalhador que não soubesse nem ler, nem escrever, nem contar. Resumindo, alguém que não conseguisse pensar por si próprio e que permitisse que a trindade do poder pensasse por ele.

A falta de reflexão por parte dos camponeses leva os latifundiários a lhes imprimir visões herméticas da realidade, cuja única existência possível era aquela oferecida por seus “bondosos” patrões, naquele Alentejo fechado às transformações. Para enraizar tal visão hermética de mundo nos trabalhadores, Sigisberto, cuja fala representa os latifundiários, alicerça seu discurso na religião, afirmando que aquele espaço em que os trabalhadores se estabeleceram não era passível de mudanças. Afirmava ainda que se buscavam um lugar melhor, este seria o reino dos céus - o paraíso. De qualquer forma, além de se valer da ignorância do povo, os patrões imbuem os mais diversos tipos de medo na população para asseverar a continuidade de sua produção agrícola com mão de obra de baixo custo.

Um dos argumentos apresentados para sustentar tal atitude é manifestado por Sigisberto: “eu sou a terra, eles que o trabalho são, o que for bom para mim, bom para eles é, foi Deus que quis assim as coisas”. A terra, que Sigisberto diz ser sua ou ser ele mesmo, foi usurpada desses mesmos trabalhadores há séculos pelo antepassado de Sigisberto, um forasteiro de olhos claros que se apossou não somente das terras que por aqueles arredores se faziam perder de vista, mas também de uma moça pobre que retirava água de um poço, que mais tarde revelar-se-á um dos antepassados da família Mau-Tempo.

Sigisberto legitima sua afirmação dizendo que se as coisas são assim é porque Deus o quer. Assim, o primeiro medo de que foram imbuídos pelos latifundiários é o espiritual. Eles, por meio dos discursos do padre Agamedes, tentam convencer os camponeses alentejanos a aceitar, agradecidamente, o emprego ofertado pelos patrões, a não reivindicar melhores salários e condições de vida e a ver as sovas recebidas da guarda como algo benéfico e necessário para o bem de todos. O segundo medo é o físico, o carnal, que contava com a força da guarda para ser colocado em prática: “se o padre não for suficiente, pede-se aí a guarda que dê um passeio a cavalo pelas aldeias, só a mostrar-se, é um recado que eles entendem sem dificuldade”.

Posteriormente, os patrões fizeram uso de um terceiro medo como forma de controle, o medo da fome e do desemprego. Para conter um movimento que se formava, os latifundiários demitiram todos os empregados e queimaram as colheitas. Contudo, só não esperavam que as suas ações surtisses o efeito contrário em seus empregados. É o que pode se notar neste fragmento que descreve o Alentejo aos olhos do patrão:

Isto aqui não é o mundo, é Portugal e Alentejo, temos as nossas leis, e nesta altura o feitor diz-me um segredo, nem é segredo nenhum já tínhamos combinado, e eu decido, com a autoridade de que estou investido, Aqui só trabalha quem não faltou ao serviço ontem, ainda bem não tinha dito já e eles se afastaram, todos juntos, é um costume, fazem a mesma coisa quando cantam, e passados minutos retiraram-se, com as enxadas ao ombro, era de enxada o trabalho, voltam para casa, todos juntos, mete um certo respeito, não sei porquê (p. 332).

Dentro de um mundo fechado, em que aparentemente não havia saída para o sofrimento secular ao qual os camponeses foram submetidos, as ações drásticas dos patrões formam um ponto relevante para a reflexão do mundo em que vivem. João Mau-Tempo fora imbuído pelo gérmen da reflexão.

Talvez, os primeiros explorados tenham que ser os primeiros a se mobilizarem em um levante. O princípio do grande levante e da conscientização da família Mau-Tempo só se dará a partir da geração de João Mau-Tempo, pois é ele quem não acreditará em nenhuma palavra sequer dos discursos do padre Agamedes. Esse início de mobilização irá alterar significativamente a estrutura do

espaço distópico do romance. O princípio de levante fará com que a obra transite entre os gêneros distópico e utópico.

Entende-se utopia como possível lugar alternativo, onde há a possibilidade de redenção, de salvação e de mudanças para o futuro. Como afirma Berriel (2007, p.05):

A utopia nasce e se mantém como um gênero literário que soma, em uma obra de ficção, elementos da política, da economia, dos relatos de viagem, sob uma visada ética. A utopia pode ser metáfora, ironia, alegoria ou discurso moral. Numa fórmula, a utopia é sempre datada, pois inevitavelmente discute problemas do tempo de seu autor. Aquilo que é projetado no futuro são sempre as possibilidades não efetivadas, mas efetiváveis, de seu próprio tempo. Entretanto, a utopia também pode ser propositiva, isto é, pode ser um programa de ação concreta, uma idéia que o utopista sugere à sua época e que aspira a ser tornar realidade.

Nesse lugar alternativo, instaura-se a utopia que, em *LC*, irá descortinar-se como um sentimento de mudança plantado na alma desses camponeses. Incidirá diretamente nas ações das personagens para uma provável mudança no cenário de injustiça a que estão submetidas há tanto tempo. É o caso, por exemplo, do espaço da praça que representa um lugar dentro da cidade que possibilita a propagação das ideias tanto dos poderosos quanto dos sofredores que reivindicam seus direitos, e são denominados comunistas pelos poderosos.

A propagação das reflexões comunistas é secreta. Este espaço propõe duas vias de interpretação. Na que foi apresentada anteriormente, o Estado, representado pelo poder de Salazar, propaga suas ideias políticas e tenta conduzir suas “ovelhas assalariadas” à submissão e aos seus objetivos. Outra via é a propagação de ideias comunistas, de reivindicação por melhores salários e por uma vida mais digna. Essas ideias, porém, eram veladas, pois, se os guardas tivessem ciência do que estava acontecendo, os “agitadores” eram presos e torturados, quando não “desapareciam” repentinamente. Esse enxergar da realidade foi o primeiro passo para os trabalhadores se levantarem do chão:

Não se trata só das oito horas, vamos também reclamar quarenta escudos de salário, se não quisermos morrer de canseira e de fome, são boas coisas de pedir e de fazer, o difícil é tê-las. O que vale é que sendo as falas muitas, muitas são as vozes, e do ajuntamento levanta-se uma, não é simples modo de dizer, é verdade. há vozes que se

põem de pé, Que vida tem sido a nossa, em dois anos morreram-me dois filhos da doença da fome, e aquele que me resta, irei criá-lo para besta de carga, respondam-me, se nem eu quero continuar a ser besta de carga que sou, são palavras que ferem os ouvidos delicados, mas aqui não os há, ainda que ninguém, deste ajuntamento, goste de olhar para o espelho e ver-se metido em varais de carroça ou com albarda e cangas, É assim desde que nascemos (p. 333-334).

As vozes dos camponeses sofridos começam a se mobilizar contra a opressão histórica presente no espaço alentejano. A partir deste ponto, a narrativa toma outra configuração. Mas foi somente após a conscientização de que estavam sozinhos nesta luta e desprovidos de qualquer ajuda divina, política e religiosa que se deu o levante. Do chão, eles perceberam a opressão e se levantaram para transformarem suas vidas e reescreverem a história do espaço alentejano.

O estado de utopia transborda para além das personagens, e impregna o narrador que não se contém em revelar sua esperança com a frágil arma que lhe coube - a palavra:

Que fazes aqui a esta hora, donde vens para onde vais, não é um homem senhor de pôr o pé fora do costumado carril, salvo se vai contratado, e portanto debaixo do olho. Porém, cada dia traz com sua pena sua esperança, ou será isto fraqueza do narrador, que decerto leu tais palavras ou as ouviu dizer e gostou delas, porque vindo com a pena a esperança, nem a pena se acaba nem a esperança é mais do que isso (p. 320).

Esse narrador revela que tanto sua pena quanto sua esperança estão no mesmo patamar. No patamar do infundável: “nem a pena se acaba nem a esperança é mais do que isso”. Essa dita esperança de mudança do espaço em que estão inseridos vem manifestada nas ações conjuntas dos trabalhadores rurais, que, frente às injustiças da trindade, percebem que esta já os levou ao limite da exploração. Portanto, resolvem reagir, levantar as vozes, a cabeça, o olhar, para uma nova possibilidade de futuro e de Alentejo. Cansados de tanta dor e sofrimento, o sentimento de necessidade de mudança aflora neste Alentejo, após vários séculos de tormento e resignação. Quando, enfim, esse passo é dado e os novos caminhos escolhidos, instaura-se o utopismo, sentimento de transformação do mundo para algo melhor.

Ainda não se trata da alteração do espaço distópico para o utópico, mas do sentimento de melhora, pois como descrito por eles mesmos: “se nem eu quero continuar a ser besta de carga que sou, são palavras que ferem os ouvidos delicados, mas aqui não os há”. Eles ainda são “bestas de carga”, ainda não conseguiram as oito horas de trabalho nem os quarenta escudos, mas percebem a relevância do levante. Até que o dia tão esperado chega:

(...) mas hoje não podia ficar calado, não é pelas oito horas e pelos quarenta escudos do salário, é porque é preciso fazer alguma coisa para não nos perdemos, porque uma vida assim não é justa, lutarem dois homens um com outro, pai e filho, e que não fossem, para divertimento da guarda, não lhes basta terem armas e nós não, não somos homens se desta vez não nos levantarmos do chão, nem isto seja por mim, seja por meu pai que está morto e não torna a ter outra vida, coitado do velho, lembrar-me eu de que lhe bati, e a guarda a rir, (...) Quando esta voz se calou, levantaram-se os homens todos, nem foi preciso dizer mais palavras, cada qual seguiu seu destino, firmes para o primeiro de Maio, para as oito horas e para o salário de quarenta escudos, e ainda hoje, passados tantos anos, não se sabe qual deles brigou com o próprio pai, quando as dores são muito grandes, os olhos é que não suportam vê-las (p. 336).

Já não há mais como voltar atrás, não há mais como ignorar a dor, nem como se calar, chega o momento do agir, de transformar o espaço. Os trabalhadores percebem que o mundo em que vivem, ao contrário do que pensava Sigisberto, pode ser alterado a partir de suas ações. O levantar e o desabafar da voz de Antonio levam o restante dos camponeses a se erguerem e a se unirem. Palavras já não eram mais necessárias, todos entenderam que havia chegado a hora do levante: “nem foi preciso dizer mais palavras, cada qual seguiu seu destino, firmes para o primeiro de Maio”. O primeiro de Maio terá, para esses homens, um significado maior do que melhores condições de trabalho e de salário. Essa data representará o marco de uma grande mudança em suas vidas, é o marco limite entre sobreviver e viver. A respeito de tal mudança no latifúndio, Cerdeira (1989, p. 261) justifica: “O latifúndio dispersa, perdera o seu poder ao perder o seu discurso e submetera-se a invasão dos camponeses, armados apenas de máquinas para o trabalho (...).”

A modificação estrutural nas terras alentejanas sai do campo do pensamento e entra no campo da ação, torna-se de fato uma ação concreta, o levante acontece. O que ocorrerá posteriormente ainda é uma incógnita, pois o espaço distópico se

encaminha para a mudança, para passar a ser utópico, contudo não há a confirmação desta modificação. No final do romance, Saramago revela que as mudanças estruturais na sociedade, mesmo em seu começo, abalam tanto os vivos quanto os mortos, afetam a guarda, os patrões, o clero, enfim, toda a sociedade. Sabe-se que nada mais será como antes e que o futuro é uma incógnita:

E olhando nós de mais longe, de mais alto, da altura do milhano, podemos ver Augusto Pintéu, o que morreu com as mulas na noite do temporal, e atrás dele, quase a agarrá-lo, sua mulher Cipriana, e também o guarda José Calmedo, vindo doutras terras e vestido à paisana, e outros de quem não sabemos os nomes, mas conhecemos as vidas. Vão todos, os vivos e os mortos. E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal (p. 365-366).

Esse é o fecho do romance saramaguiano e sabe-se que todos se unem e se levantam para o grande dia de suas vidas ou mortes, o dia levantado. Todavia, não é estabelecido nenhum espaço utópico, e sim um caminho para se chegar a tal espaço, revelando, como ilustra Seixo (1987, p. 54), uma construção positiva de crença no futuro:

Em José Saramago [o fantástico] desviado para uma construção positiva, de crença no homem e no futuro, de correção possível do erro para o que decerto contribui uma perspectiva por vezes lúdica da narrativa, assente em atitudes opinativas do narrador, em produções de sentido trabalhados pela ironia.

3.2 Espaço niilista.

Muitas têm sido as considerações, ao longo dos séculos, acerca do termo niilismo. As discussões sobre o termo são diversas. A origem latina do termo *nihil*, que significa nada, aponta para o primeiro sentido do conceito, que remete a um pensamento desenvolvido e obcecado pelo nada. Entretanto, para o desenvolvimento deste estudo, será adotado o conceito de niilismo apresentado pelo professor Rossano Pecoraro (2007, p.07):

A corrosão, a desvalorização, a morte do Sentido. A falta de finalidade, de resposta ao “porque”. Os valores tradicionais depreciam-se; princípios e critérios absolutos dissolvem-se. A bússola, que outrora nos orientava, apesar das crises, das rupturas, das ilusões, da substituição frenética de rotas, explodiu em nossas mãos. A vertigem subverte o pensamento e ação. Filosofia, arte, política, moral; a cultura, a sociedade, as crenças, as instituições, tudo é sacudido, posto radicalmente em discussão. A superfície, antes congelada, das verdades e dos valores tradicionais está despedaçada e torna-se difícil prosseguir no caminho, avistar um ancoradouro. É o niilismo (...), signo do nosso tempo, fenômeno ubíquo, complexo, multifacetado; ao mesmo tempo, causa, patologia e oportunidade.

Apesar de este ser um termo nitidamente relacionado com o ideal pessimista e estar estreitamente ligado ao vazio da modernidade, não se configura como distopia. Ambos, distopia e niilismo, são elementos de reflexão do mundo e sobre o mundo, apresentam forte carga negativista e pessimista, além de revelarem a inércia do ser humano. Entretanto, divergem na abordagem e na exploração desse negativismo.

O estado distópico é caracterizado por um sistema controlador que regula a vida e o pensamento da população, de modo a apresentar respostas prontas para os problemas da massa, de forma a evitar a formação de seres pensantes. Contudo, como mencionado por Berriel (2007), dependendo do movimento do romance, a distopia é um estado que pode ser alterado para a utopia.

Já no niilismo, tudo o que prevalece é o nada. É ele que regula tudo, não há governo opressivo, não há crítica política, não há vontade por parte da população, as relações são movidas por inércia e tudo o que prevalece é o nada. Como revelado por Pecoraro (2007), o niilismo é “a morte do Sentido”. Como se a própria vida não tivesse mais sentido de o ser. É um evento ligado intimamente à modernidade e à sua crise. Não há tradições, não há caminho a seguir, não há respostas porque também não há perguntas. Como resume Pecoraro (2007, p.10): “A bússola, que outrora nos orientava, apesar das crises, das rupturas, das ilusões, da substituição frenética de rotas, explodiu em nossas mãos”.

Os ricos são representados por uma única grande e abandonada moradia, a presença destes no romance é quase nula, como se a casa os representasse. Além das figuras míticas - demônio, gigante, a voz dentro da arca -, a sociedade alentejana de Peixoto está dividida entre ricos, com sua imponente casa, e o restante da população - os pobres. Todavia, são raras as vezes em que alguma das

personagens constituintes da alta classe aparece na obra. Tal classe tem como representantes o doutor Mateus e seus descendentes. Essas figuras são de passagem, não têm em toda a trama voz para narrarem o seu ponto de vista da história como as outras personagens o fazem. A relação estabelecida entre patrão e empregados é tranqüila, não há lutas sociais, discórdias ou embates entre patrões e empregados.

Num dos poucos trechos em que se pode perceber tal relação, nota-se que era calma e amigável:

No tempo em que o meu pai era pastor e em que o doutor Mateus se apoquentava com os assuntos do monte, o doutor achou que as ovelhas deviam ser assinaladas com a sua marca. Lembro-me dos homens a rirem ou a sorrirem e a marcarem as ovelhas num alarido de berros, méééé, com um ferro que tinha a letra r dentro de um círculo, um ferro que mergulhavam na tinta azul ao dizer mais uma, mais uma. Sorriam e riam, porque um rebanho nunca se podia misturar com outro rebanho, porque todos os pastos onde eles iam pertenciam ao doutor Mateus e todas as terras e carreiros e estradas por onde passavam pertenciam ao doutor Mateus; sorriam e riam com a manhã. São essas coisas que fazem a vida de um homem, lembro-me de pensar (p. 49).

O tempo em que o doutor Mateus ainda se envolvia com os assuntos do Alentejo não mais existe. A lembrança do menino José dos tempos de seu pai revela o que já houve entre patrão e empregado - uma relação amistosa, em que o trabalho era feito, por vezes, com um sorriso no rosto. Mesmo sabendo que tudo era pertencente ao doutor Mateus, os trabalhadores não se preocupavam com tal condição. Agora, no tempo de José, essa relação é inexistente, pois os patrões, além de não mais se preocuparem com aquelas terras, também não estão mais presentes.

O papel da mulher também não foi alterado com o passar do tempo. Seu trabalho é basicamente o doméstico, conforme pode ser notado pelo trabalho desempenhado pelas mulheres da trama, as quais não eram dotadas sequer de nomes: a cozinheira, a mulher de José, a filha da cozinheira que posteriormente será chamada de a mulher de Salomão, a prostituta cega, dentre outras. Todas desempenham trabalhos tidos como próprios para as mulheres, são apáticas e

alheias às mudanças. Caso nascessem com alguma deficiência física, seu destino era outro:

Passou o avental devagar na pele da cara. E, sozinha, sorriu como tinha sorrido mais de vinte anos antes, ainda criança, quando a mãe lho dera, dizendo um dia vais casar-te e vai fazer-te falta. E a mãe, ao dar-lho, não tinha sorrido, como não tinha sorrido a sua avó, como não tinha sorrido a sua bisavó antes delas, porque todas sabiam que não havia homem que quisesse uma mulher assim para casar (p. 150).

A sina da prostituta cega é hereditária. Ela, além de ser mulher naquelas terras, nascera cega. Excluída e rejeitada pela sociedade, não havendo possibilidade de emprego nem tampouco casamento para ela, tudo o que lhe restou fora a prostituição. Contudo, algo acontece que quebra o ritmo cíclico de sofrimento das mulheres daquela família: a prostituta cega engravida de um homem que a aceita como é e pretende desposá-la. Esse não é um homem qualquer, é mestre Rafael, que nascera aleijado e sem um dos braços, sem um dos olhos e sem um dos ouvidos. Sua sina, tal qual a da prostituta cega, também era hereditária. Somente dois seres como eles, sofredores por suas condições físicas, podiam entender um a dor do outro. A união de ambos gera um novo ser, uma criança que, no ventre da prostituta cega se torna o novo sinal de esperança para aquela família que acabara de se formar.

Antes mesmo do casamento, o mestre Rafael decide reformar a casa da prostituta cega para junto com ela morar. Essa nova fase da vida de ambos desperta os sentidos do leitor, pois o autor altera a mistura de cores e cheiros do antigo quarto da prostituta cega para revelar a mudança do espaço, a partir das mudanças desencadeadas nas vidas de ambas as personagens:

No terceiro sábado, que era aquele em que estavam, iam abrir duas janelas. Uma janela na parede do quarto para o quintal e outra na parede da cozinha para a rua. Começaram por abrir a janela do quarto. O mestre Rafael mediu-a, traçou-a com um lápis na cal e, com o único braço que tinha, começou a derrubar a parede com um martelo. (...) Apesar de a cama estar tapada com um panão e do pó, o quarto parecia pela primeira vez um lugar alegre, perdera o aspecto lúgubre de muitas gerações e a luz descobria-lhe cada recanto (p. 140).

A entrada da luz, num quarto até então sem janelas por várias gerações, imprime sentimento de esperança para ambos, mesmo sendo a mulher do mestre Rafael cega. O espaço ao redor de ambos estava coberto de luz, de felicidade e de alegria, isto porque uma nova vida estava a caminho, trazendo esperança para o casal. A claridade e o sol marcam o momento da felicidade na vida de ambos. Porém, os micro-espços em *NO* conduzem à falta de esperança, ao nada, formando o macro-espço do Alentejo niilista, como a casa da prostituta cega. Em um espaço niilista não há lugar para a felicidade, pois marido e mulher, com suas sinas hereditárias, transferem, por meio de suas cargas genéticas, a sua herança de malgrados para a criança, que, como símbolo da esperança, nasce morta. Seu destino não era somente nascer morta, mas também trazer à tona as deformidades físicas de seus pais, todas reunidas em um só ser.

Não suportando a dor do parto, a prostituta cega morre. Tudo o que resta ao mestre Rafael é o corpo dos dois seres mais amados por ele estendidos sobre a cama de seu quarto, que um dia fora luz, claridade e felicidade. Após a dor da perda, o quarto se transformou em escuridão.

Com o nascimento de sua filha morta e com o falecimento da prostituta cega, mestre Rafael entra em uma fase de sombras, noite e escuridão. A claridade e a intensidade das cores acompanham o sofrimento da personagem:

A dor: um silêncio de sentido sobre todos os gestos, um abismo a calar o significado de todas as palavras, um véu a tornar o tempo inútil. A mulher que amara mesmo, que amara mesmo, e que não era mais nada no mundo. E a solidão era um céu maior que a noite e onde não havia mais que noite e frio, era um lugar negro que o olhar via. (...) A noite. Era uma noite depois do silêncio porque era de um silêncio mais profundo e total. Os passos do mestre Rafael indistintos do negro, não se ouviam. As casas, de janelas e portas fechadas, sem luz, desertas, eram figuras mudas de pedra que o acompanhavam por um instante e que, depois, ficavam para trás, como perdidas, abandonadas (p. 164).

O sentimento de dor, no qual o mestre Rafael está imerso, está diretamente associado à ideia do nada, posto que a mulher que ele amara nada mais é hoje no mundo. Ela é ausência, o próprio nada personificado. A noite e a solidão tomam conta da narrativa, o lugar e tudo o que o cerca torna-se negro. Tanto as casas quanto as janelas mimetizam a dor do mestre Rafael, o mundo é silêncio e

escuridão. O espaço que cerca as personagens os condensa de tal maneira que não permite a existência da esperança. Assim como não há espaço para Deus, também não o há para a esperança. O mundo se dirige ao nada, ao niilismo, e nenhuma ação realizada pelas personagens pode alterar esse destino. Como o destino de sua mulher e de sua filha foi o nada, mestre Rafael, coberto por sua imensa solidão e sofrimento, decide se igualar a elas. Primeiro na deformidade física, serrando a única perna que possuía, depois se igualando a ambas na morte, ateando fogo em si e em tudo ao seu redor.

Inicialmente, a trama conduz à interpretação de que se trata de uma história cíclica, como a da prostituta cega e a do mestre Rafael. Esta possível interpretação se delinea na passagem do Livro I para o Livro II: os filhos dos personagens do primeiro livro assumem o papel desempenhado por seus pais no Livro II:

Não precisava de contratar as pessoas para a cortiça ou para a azeitona, não precisava de escolher os ratinhos para a ceifa, pois a trinta anos que eram os mesmos, com a mesma força, com o mesmo trabalho esmarrado em suor; e, se por algum acaso alguém morria, era substituído pelo filho na temporada seguinte (p. 147).

A ideia de ciclicidade está presente até certa parte do romance, pois o ciclo é quebrado em todas as instâncias para o estabelecimento do nada, da não esperança, como observado no caso da prostituta cega e do mestre Rafael. Eles, com suas mortes e com a morte de sua filha, quebram o ciclo de mulheres prostitutas cegas de uma mesma família e de mestres carpinteiros aleijados. Desse modo, cabe às gerações do Livro II quebrarem com o ciclo apresentado no Livro I, como se percebe também no caso de José que, além de herdar o nome de seu pai, herda também a profissão. A invocação ao destino é mantida: ninguém poderá escapar de cair no nada. Mesmo José, do Livro II, que não optou pelo casamento, tal qual seu pai no Livro I, acaba se envolvendo em um triângulo amoroso. O triângulo do Livro II é composto por José, Salomão e sua mulher.

Nesse espaço, o gigante não mais existente, nessa fase do Livro II, não ameaça sua família que hoje é constituída somente por sua mãe, que já está velha e louca de tanto ouvir a voz presa na arca. Os recursos surreais corroboram para a construção deste Alentejo niilista. Como todas as personagens estão interligadas dentro deste Alentejo, as ações efetuadas por uma delas afeta direta ou

indiretamente a vida das outras personagens, como, por exemplo, a loucura da mãe de José. Ao ser descoberta como louca pela família do doutor Mateus, que lhe confiou os cuidados do casarão, os abastados proprietários decidem substituí-la imediatamente por outra pessoa: a mulher de Salomão, que passa a tomar o lugar da mãe de José ao lado da arca. Ambas são mulheres marcadas pela consciência do sofrimento, talvez mais do que as outras personagens. A mulher de José é marcada pela dor da morte do pai, da morte do marido, dos estupros e da vida de servidão; a mulher de Salomão é marcada pela morte do pai e do tio, por se criar sozinha, por cuidar da mãe louca, e pelo casamento apático com Salomão. As duas mulheres são as personagens da trama mais imersas em sofrimento e as únicas que entram em contato com a voz presa na arca, suas consciências, para simplesmente ouvirem verdades não ditas.

Nem mesmo o velho Gabriel ou os irmãos siameses saem ilesos de seus destinos. Apesar de um dos irmãos ter descoberto a felicidade ao lado da cozinheira, e tido uma filha com ela, a morte não os poupou. Levou os três. A velha cozinheira ficou louca, caindo nos ombros da menina toda a responsabilidade de cuidar de uma mãe insana.

A cada possibilidade de felicidade que surge no romance, outra ou a mesma possibilidade se finda num mundo sem saída, em que o único caminho que não se finda é o do nada e da morte. Como exemplo, citam-se as histórias da prostituta cega e do mestre Rafael, dos irmãos siameses e da cozinheira, de José do livro I e sua mulher, cuja breve felicidade lhes foi tirada pela morte. Essa saga é narrada por várias personagens. Em alguns momentos, a mesma cena é narrada por três personagens diferentes, cada qual apresentando o seu ponto de vista frente aos acontecimentos. Em todas as visões da história, o nada se calca no olhar de cada personagem e o sentimento que se revela por meio de seus relatos é o de impotência frente a uma realidade que não pode ser alterada. É o caso da história da morte do pai da mulher de José, em que há duas versões, uma contada por um dos irmãos siameses:

Ainda o pai dela não tinha sido enterrado, tossia carvão e cinza, sobre a cama, sobre os lençóis, quando lá fomos ver. Sei que foi num domingo de setembro. (...) E andava para todo o lado, furava pelo meio de nós, corria, como se alguma coisa que ela fizesse pudesse salvar o pai de morrer (p.17).

A outra é contada pela própria mulher de José, sendo que até a introdução é semelhante, embora as impressões dos fatos sejam distintas:

Ainda o meu pai não tinha sido enterrado, quando os irmãos o foram ver. Recordo especialmente o estorvo daqueles irmãos colados pelo dedo, sempre à minha frente. (...) Eu a voltar com o leite morno e as costas de um à minha frente, a chegar-me para o lado e as mesmas costas à minha frente (...) e eu a tentar uma finta e a conseguir, por fim, passar. Aqueles irmãos, como bonecos recortados do papel e unidos pelas mãos, bonecos inseparáveis condenados a uma rodinha perpétua. E o meu pai. A morrer lentamente, eu a saber que ele morria lentamente e a não querer acreditar. O meu pai, que era a única pessoa (p.19).

É possível determinar o narrador da primeira versão, após a leitura da segunda, contada pela mulher de José. Somente quando ela especifica quem eram seus visitantes é que o leitor consegue deduzir que o relato anterior pertence a um dos irmãos siameses. Contudo, a visão da morte apresentada pelos irmãos é muito limitada e só é possível a compreensão do todo quando ela narra a sua experiência com a morte e o abuso cometido pelo gigante.

Esse Alentejo de Peixoto discute as diversas formas de alienação humana, a conformidade de muitos frente a sua situação e o mal-estar da modernidade. O romance *NO*, assim como *LC*, tece reflexões não somente acerca de um Alentejo ficcional, mas também acerca do mundo, da existência humana, das aflições, dores, angústias e até da morte. É o que se percebe no fragmento do Livro I, em que José, após o embate com o gigante na venda do judas, resolve voltar para casa:

E, nesse caminho longo de léguas em cada metro, de léguas em que a tarde não quis morrer, como não querem os homens mesmo quando o cansaço os vence, os homens depois da derrota inevitável da vida, a nunca quererem aceitar a noite, a nunca quererem anoitecer e tornarem-se ontem amanhã, memória, os homens depois da vitória da terra sobre o corpo, a nunca aceitarem o seu corpo inacessível aos seus gestos, as suas mãos sem préstimo no espaço que lhes resta num sonho negro, as suas pernas a recusarem passos nas paredes negras e frias da solidão sem fim. José começou a avançar para a casa e os tordos, no céu pardo, não eram como um lume numa lareira, eram como um incêndio numa floresta com uma grande boca aberta a engolir troncos e ramos miúdos, folhas secas e o céu. A

tarde, moribunda, entrava aos poucos dentro de José e no peito das coisas (p. 51-52).

O trecho revela a inconformidade do homem frente a sua condição mortal. Ela é comparada com a noite: “morrer, como não querem os homens mesmo quando o cansaço os vence, os homens depois da derrota inevitável da vida, a nunca quererem aceitar a noite, a nunca quererem anoitecer”. A reflexão se estende à natureza, a analogia é traçada em torno da morte, da existência humana e do reino dos animais, como se todos trabalhassem em conjunto. Até a tarde recebe o adjetivo “moribunda”. As ações humanas são comparadas às ações da natureza, pois a tarde, assim como os homens, não aceita a morte, mesmo que esta já esteja em estado moribundo.

As reflexões acerca da existência, da apatia e da insignificância humanas ou do modo como cada pessoa decide viver sua vida, percorrem todo o romance de Peixoto, conforme revela este fragmento extraído do Livro II:

Não sei se é o silêncio que me tortura. A obsidante angústia do silêncio. (...) Não sei se enlouqueci. Tudo o que desejo é impossível neste silêncio. Penso: o lugar dos homens é uma linha traçada entre o desespero e o silêncio. Queria agora sentir-me nascer. Mas continuo. Prossigo atrás das ovelhas, a conhecer-lhes cada movimento e a sentir-lhes toda a exaustão. E morro devagar. Dissipo-me em cada gesto deste mundo que não me pode oferecer mais nada. Tornei-me uma sombra de mim. Tornei-me uma sombra de uma sombra de uma sombra de mim. Dissipo-me no tempo e no silêncio. Penso: o lugar dos homens é uma linha traçada entre o desespero e o silêncio. Morro devagar (p. 157-158).

O desejo torna-se impossível para ele. Tudo o que lhe resta é silêncio e desespero, isso porque sabe da sua impotência frente ao seu desejo. Em seguida, nota-se o desejo de José por outra chance, a vontade de sentir-se nascer novamente, embora esta possibilidade não seja realizável, e o desespero aumente à medida que a personagem sabe que sua vida está se findando e que com ela se finda também um ciclo e uma chance de ter feito as coisas de modo diferente. Mas o que prevalece é o nada que sua vida foi, e o nada que as ovelhas e que seu trabalho lhe propiciaram.

Esse sentimento de morte e impotência, somado a uma vida inexpressiva, confere à personagem a impressão de ser algo fugaz, como uma nuvem que se

esvai, que se dissipa e que morre. Este negativismo no romance de Peixoto leva o espaço e a trama ao nada absoluto ou, como mencionado por Pecoraro (2007, p.12), ao verdadeiro nada: “a tarefa do niilismo é a de alçar-se ao conhecimento do nada absoluto, isto é, chegar à consumação verdadeira do nada”.

Todos os ciclos se quebram ao término do Livro II para a condução do espaço do romance ao espaço niilista a que aquele mundo já estava predestinado, como se revela no início do romance:

O mundo parou-se num quadro onde só posso continuar, onde o cajado só pode ficar, onde só posso continuar a esculpir uma forma neste pedaço de ramo com a navalha, onde o cajado só pode ficar a vigiar a planície como um ancião solene (p. 11).

A decrepitude do mundo já foi anunciada, basta esperar seu fim, que de fato ocorre ao término do romance. Um dos lugares que anuncia o início do fim e o desmoronamento das estruturas sociais é a casa dos ricos: “A casa dos ricos permanece. Vazia. E cheia do que algum dia foi esperança sincera e hoje é o meu olhar morto.” (p. 145).

Ao término do romance, todas as instituições desmoronam. A mítica inicia sua ruína com a morte do gigante e, posteriormente, com a morte dos gêmeos siameses, do velho Gabriel, da arca com a voz presa dentro e, por fim, com a morte do demônio. A instituição familiar inicia seu declínio com a queda da família de José, Livro I, em seguida, com a morte da família do mestre Rafael, com a morte dos gêmeos siameses, com a loucura da cozinheira e com a separação de Salomão e de sua mulher. A social desmorona a partir do abandono das terras pelo patrão e o abandono das funções que alguns empregados desempenhavam no Alentejo.

Esse jogo de desmoronamento chega ao seu limite quando o mundo acaba, o nada prevalece e o homem que está fechado em um quarto a escrever pára de escrever ao meio de uma frase. Tudo o que restou foi o nada, nenhuma esperança, nenhuma ideia, nenhum caminho a seguir. Enfim, nenhum olhar a ser lançado:

O mundo acabou como uma noite lançada do céu, e nunca mais se ouviram os risos das crianças, nunca mais foi sábado, nunca mais foi agosto, nunca mais houve sol. (...) não era sequer como espaço vago. (...) O lugar das árvores, as suas formas e os seus pensamentos tinham morrido. (...) Todos desapareceram e não deixaram nada, e

não deixaram sequer o pequeno nada que existe dentro do nada que existe dentro do nada. (..) A voz que está fechada dentro de uma arca calou-se para sempre e, das suas palavras, nem o sentido, nem o silêncio substituiu. O homem que está fechado em um quarto sem janelas a escrever parou de repente a meio de uma frase e o fim, para ele, foi a tinta que desapareceu das páginas que tinha vivido, foram as folhas de papel que fugiram de si próprias e se tornaram o mais absoluto vazio de tudo (...). O mundo acabou. E não ficou nada. Nem as certezas. Nem as sombras. Nem as cinzas. Nem os gestos. Nem as palavras. Nem o amor. Nem o lume. Nem o céu. Nem os caminhos. Nem o passado. Nem as idéias. Nem o fumo. O mundo acabou. E não ficou nada. Nenhum sorriso. Nenhum pensamento. Nenhuma esperança. Nenhum consolo. Nenhum olhar (p. 190-191).

Eis a confirmação absoluta do nada. Uma linha de interpretação conduz o leitor a inferir que o espaço ficcional daquele Alentejo também estava dentro de outro espaço ficcional: o do livro do homem trancado em um quarto sem janelas a escrever. Trata-se de metalinguagem, pois, quando atinge o final de sua obra, a tinta de sua caneta desapareceu e assim sucessivamente tudo o que “tinha vivido, foram as folhas de papel que fugiram de si próprias e se tornaram o mais absoluto vazio de tudo (...). O mundo acabou.” Nesse espaço niilista, não há lugar para esperança, família, felicidade ou sequer para um olhar. Tudo o que prevalece é o nada.

Capítulo IV

Alentejo: o dessemelhante nas semelhanças

“O importante não é que a obra tenha como referente um universo completo, mas que ela seja ela mesma esse universo” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 160).

A ironia, os jogos de palavras, as metáforas e as antíteses caracterizam a estruturação dos espaços em *LC* e *NO*, obrigando o leitor a ouvir o silêncio e com ele interagir, criando as diversas redes de significação que produzem o sentido desses possíveis Alentejos.

Ao retratar a situação dos Mau-Tempos, Saramago parte de um espaço regional para refletir sobre questões universais. Afinal, as discussões propostas, tais como a luta por direitos trabalhistas, a opressão da classe baixa, a exploração da mão-de-obra operária, não concernem somente à região alentejana, mas a vários locais do mundo. Nota-se, também, na passagem abaixo, que António Mau-Tempo reflete sobre a formação desigualitária do espaço no qual está inserido, o Alentejo, e, ademais, sobre o mundo:

São formosas estas noites de Junho. Se lua têm, deste alto de Monte Lavre vê-se o mundo todo, faz de conta, não somos assim, tão ignorantes que o mundo é muito maior que isto, (...) mas, neste silêncio, qualquer pessoa acreditaria, até eu, se lhe viessem dizer, Não há mais mundo, a não ser Montemor aonde iremos segunda-feira pedir trabalho. E se luar não houver, então o mundo que há é só este lugar onde ponho os pés, o resto são estrelas, quem sabe se nelas também o latifúndio existe e por isso vai a presidente um almirante fluvial que jogou com os quatro ases do baralho e mais quatro sobressalentes, não há nada como ser venerando e batoteiro (p. 309).

A personagem tem consciência de que o mundo é muito maior do que o Alentejo, no entanto, o silêncio profundo e a falta do luar podem lhe imprimir a sensação de que o resto do mundo não há. Tudo o que existe é o espaço em que pisa e Montemor, uma parte do Alentejo em que irá à procura de trabalho.

A força do latifúndio se faz tão presente nessa região que, para António Mau-Tempo, nessas noites sem luar, em que tudo o que lhe resta é a sensação da não

existência do restante do mundo, até as estrelas trazem à tona a possibilidade de nelas haver um latifúndio, cujo presidente é um almirante fluvial. A ideia de esse almirante brincar e controlar o baralho - “jogou com os quatro ases do baralho e mais quatro sobressalentes” - revela a semelhança do suposto almirante com uma figura de controle do Alentejo que, de acordo com o romance saramaguiano, poderia ser um dos bertos ou até mesmo uma das figuras políticas que controlava essa região portuguesa.

O baralho a ser manipulado era o povo. A confirmação dessa manipulação se expressa em “não há nada como ser venerando e batoteiro”. O primeiro adjetivo, “venerando”, refere-se a alguém respeitável, reverenciado e o segundo, “batoteiro”, alude a alguém envolto em trapaças, em enganar os outros. O excerto revela a lua ou o luar como um reflexo do mundo e dos outros possíveis lugares habitáveis na terra. A ausência do luar e a presença das estrelas associada ao silêncio conduzem à interpretação de que, para António Mau-Tempo, essas estrelas poderiam ser o espelho do Alentejo a flutuar na imensidão do céu, refletindo as desigualdades da terra.

Peixoto, tal qual Saramago, também se vale do espaço alentejano para propor reflexões de âmbito universal por meio de suas críticas à resignação, à apatia e à letargia da população, promovendo uma análise reflexiva do comportamento e da existência humana.

Fazes o caminho que só se pode fazer sozinho e de noite, pois todos temos um portão e um jardim para atravessarmos, sozinhos, de noite, debaixo e sobre e entre o medo. Estás morto e, dentro da morte, sabes que estás morto. Ambos o sabemos. O que imaginaste da palavra esperança, perdeu o sentido. Não há esperança porque somos demasiado pequenos, somos muito pouco. Somos uma agulha de pinheiro diante de um incêndio, somos um grão de terra diante de um terremoto, somos uma gota de orvalho diante de uma tempestade, bom amigo. O mundo, indiferente ao mundo que encarcerava o pai do José e que o pai do José encarcerava dentro de si, prosseguia (p.63).

O medo da morte e o sentido do existir são retratados no excerto sob o ponto de vista do velho Gabriel que, ao visitar seu antigo amigo, o pai de José do Livro I, percebe que ele está morto. A princípio, o velho Gabriel fala de um caminho que todos um dia devem fazer sozinhos e à noite: “Fazes o caminho que só se pode fazer sozinho e de noite, pois todos temos um portão e um jardim para

atravessarmos, sozinhos, de noite, debaixo e sobre e entre o medo”. O caminho a ser trilhado é a morte, que é um rumo ao desconhecido, como diz Gabriel: “todos temos um portão e um jardim para atravessar”, ou seja, ninguém sairá ileso dela, cada ser humano tem o seu portão a abrir e seu caminho a trilhar. A condição é a solidão e o período retratado é o da noite, momento em que, pela ausência da luz, os objetos, pessoas e situações tornam-se mais difíceis de serem reconhecidos. Esta condição e período são reiterados por meio da repetição das palavras “sozinho” e “noite”, como confirmação de uma característica indissociável da morte.

Em seguida, o velho Gabriel continua: “O que imaginaste da palavra esperança, perdeu o sentido”. Com a chegada da morte, a palavra esperança perde todo o seu poder e significado para aquele que parte, restando somente a resignação do nada que cada ser humano é: “Não há esperança porque somos demasiado pequenos, somos muito pouco. Somos uma agulha de pinheiro diante de um incêndio, somos um grão de terra diante de um terremoto, somos uma gota de orvalho diante de uma tempestade, bom amigo”.

Para elucidar essa condição de insignificância do homem *versus* o grande poder da morte, Gabriel compara o ser humano a um grão de terra ou a uma agulha de pinheiro ou a uma gota de água diante de um terremoto, um incêndio ou uma tempestade, representando a morte. Mediante sua reflexão, Gabriel conclui: “O mundo, indiferente ao mundo que encarcerava o pai do José e que o pai do José encarcerava dentro de si, prosseguia”. Gabriel desvela que o mundo que encarcerava o pai de José em sua condição de ser impotente também era encarcerado dentro do falecido e que este mesmo mundo não iria parar para observar a morte de mais uma criatura insignificante: “O mundo (...) prosseguia”.

Tanto Saramago quanto Peixoto recorrem à construção de um espaço ficcional específico, intitulado Alentejo, para alcançarem discussões de âmbito universal: exploração de trabalhadores rurais, injustiças, morte, condição humana, dentre outras.

O Alentejo de Peixoto é, sobretudo, um universo surreal, composto por gigantes, irmãos siameses, por arcas falantes, por um diabo que freqüenta o bar do Judas e que realiza casamentos etc. Em meio a esses elementos fantásticos, Peixoto narra a trajetória de um povo apático, modelada por um macro-espaço intitulado

Alentejo que se fragmenta em outros espaços, como, por exemplo, a casa de José, o bar do Judas, a igreja, o campo.

Em Saramago, a formação do Alentejo também é fragmentada em outros espaços: o latifúndio, os seus arredores e a vila. Essa fragmentação, em ambos os romances, possibilita ao leitor maior percepção dos contrastes entre eles, acentua a busca pelas reflexões da ordem do geral e permite a análise dos micro-espaços para, posteriormente, uni-los formando o macro-espaço, facilitando a compreensão do que é o Alentejo.

Outro elemento atrelado a tais reflexões que também aproxima as duas obras é a formação de um espaço em que Deus está ausente. Se o vazio humano circunda as personagens de ambos os romances e as faz passar por situações subumanas (Saramago) ou viver em meio ao demônio (Peixoto), é porque não há uma força maior reguladora e apaziguadora do destino e da vida das personagens. É por tal motivo que todas elas entram em universos decadentes – Alentejo. Entretanto, o que diferencia as personagens das duas obras é que, em Saramago, elas, ao término da trama, não aceitam seu destino e lutam contra o que já está instaurado pelos poderosos, oscilando o romance entre distopia e utopia. Em Peixoto, as personagens aceitam, não lutam contra o fim iminente, simplesmente se deixam levar pelo nada que as circunda, conduzindo o romance ao niilismo.

Em Saramago, Deus está ausente, mas a igreja católica não. O clero, representado no romance pelo padre e pela igreja, é a força que tende a doutrinar o trabalhador, utilizando o nome de Deus e o medo do pós-morte que estes têm, para assegurar que o “rebanho” faça exatamente o que o latifúndio quer. Em troca, o padre da região ganha suntuosas refeições e generosas doações a sua igreja. Entretanto, alguns escritores afirmam a presença de Deus nesta obra de Saramago, como, por exemplo, Waldecy Tenório (1998, p.131):

Então Saramago esconde um segredo? (...) Sendo assim como somos, plurais, bem pode ser que nossos segredos sejam muitos. Direi então dois ou três que sei de Saramago. O primeiro é esta obsessão que ele tem por Deus. Se no *Evangelho* Deus é o seu anti-herói, não é somente nele que o tema está presente. É só fazer uma rápida incursão ao texto. Em *História do Cerco de Lisboa*, em *Levantado do Chão*, no *Memorial do Convento* (...), de uma forma ou de outra, direta ou indiretamente, por uma alusão, uma ironia, uma forma qualquer de escárnio ou mal-dizer, um piscar de olho, Deus está lá.

De fato em *LC* há a crítica à figura de Deus, no entanto, ao contrário do que afirma Tenório, ele não está lá. Tal ausência pode ser percebida na construção desse Alentejo esfacelado em que o narrador vale-se de um céu só com anjos, que são meros espectadores dos horrores alentejanos, para criticar a religião e a crença em um Deus que, naquelas terras, não há:

Nos altos céus, os anjos estão debruçados dos parapeitos das janelas ou daquela varando corrida, com balaústres de prata, que dá uma volta inteira mesmo por cima do horizonte, em dias claros vê-se bem, e apontam, e chamam-se uns aos outros, estouvaditos, está-lhes na idade, e um deles, mais graduado, vai a correr e a chamar dois ou três santos antigamente ligados a coisas da agricultura e pecuária, para que venham ver o que vai pelo latifúndio, um desassossego, magotes de gente escura pelas estradas, onde as há, ou pelos quase invisíveis carris do mato, a atalhar caminho, ou em linha, pela extrema das searas, como um carreiro de formigas pretas. Há muito tempo que os anjos não se divertiam tanto, os santos fazem suaves prelecções sobre plantas e animais, (...) mais ainda vão dizendo (...) que se queres conhecer o teu corpo abre teu porco, porque iguais são. A afirmação é ousada e herética, põe em causa os escrúpulos do criador, que, não sabendo que mais inventar, tendo de fazer o homem repetiu o porco, mas se tanta gente o diz, verdade será (p. 145).

Até os anjos se divertem com as mazelas do povo e o comparam com animais, formigas escuras - pelo distanciamento com que vêem os homens - e porcos - pela composição interna do animal. A comparação coloca o homem, sem privilégio algum, no mesmo patamar do animal, o qual foi criado ao acaso, como uma mera distração que serve somente para entreter alguns anjos: “A afirmação é ousada e herética, põe em causa os escrúpulos do criador, que, não sabendo que mais inventar, tendo de fazer o homem repetiu o porco”.

Os homens estão abandonados de qualquer ajuda divina, as personagens têm consciência de tal abandono e da inexistência de Deus:

Mãe, tenho fome, a prova de que Deus não existe é não ter feito os homens carneiros, para comerem as ervas dos valados, ou porcos, para a bolota. E se mesmo assim bolotas e ervas comem, não o podem fazer em sossego, porque lá estão o guarda e a guarda, de olho fito e espingarda fácil, e se o guarda, em nome da propriedade do Norberto, se não ensaia nada para mandar tiro a uma perna ou tiro que mate mesmo, a guarda, que o mesmo também faz quando lhe dão ordem ou sem esperar por ela, tem os mais benignos recursos de

prisão, multa e sova entre quatro paredes. Mas isto, senhores, é uma cesta de cerejas, tira-se uma, vêm três ou quatro agarradas, e não falta por aí latifúndio que tenha o seu cárcere privado e seu código penal próprio. Nesta terra faz-se justiça todos os dias, onde é que iríamos parar se a autoridade faltasse (p. 79-80).

Tal ausência é confirmada pelo diálogo de um filho com sua mãe, quando o menino reclama da fome sentida todos os dias: “Mãe, tenho fome, a prova de que Deus não existe é não ter feito os homens carneiros, para comerem as ervas dos valados, ou porcos, para a bolota”. Observa-se pelo discurso irônico do narrador a configuração deste Alentejo distópico. Nele, a inexistência de Deus é explicada pelo garoto que alega que, se a entidade fosse real, não se manteria impassível frente à miséria de seu povo. O menino afirma ainda que, se Deus existisse, teria feito os homens carneiros ou porcos, para que pudessem ter algum alimento. Mas, logo em seguida, o menino justifica que de nada adiantaria tal atitude de Deus, pois os homens em forma de animais mal conseguiriam se alimentar em sossego, por causa do constante vigiar da guarda. Novamente o homem se reduz a animal. Após apresentar a crítica ao sistema de latifúndio do Alentejo, o narrador expõe outra afirmação irônica: “Nesta terra faz-se justiça todos os dias, onde é que iríamos parar se a autoridade faltasse”.

Em outra passagem de *LC*, o narrador revela tal ausência por meio da fala de António Mau-Tempo: “seja por meu pai que está morto e não torna a ter outra vida, coitado do velho, lembrar-me eu de que lhe bati, e a guarda a rir, pareciam bêbados, se houvesse Deus teria aparecido naquela hora” (p.336). António descreve a luta que ele e o pai tiveram que travar, por ordem da guarda e em troca de comida. A situação desoladora e o sentimento de abandono na terra levam a personagem a proferir sua descrença em tal entidade divina, ambiente que corrobora para o universo distópico.

Em Peixoto, as personagens não chegam a imprimir descrença alguma em Deus, pois este nem ao menos é citado no romance. Logo, se Deus está ausente, também não há padres para celebrarem a cerimônia, então, aquele que a realiza é o demônio, pois só ele ficou, ele é a entidade mais antiga e lendária da região. Em uma terra onde o nada reina, só o demônio poderia realizar as supostas “celebrações religiosas”, como na passagem referente ao casamento de José, Livro I:

Foram casados pelo demónio, pois era ele que casava as pessoas na vila. Os padrinhos foram Moisés e o Elias, e as madrinhas foram a cozinheira e a louca da rua da palha, porque ia a passar à porta da capela e a puxaram para dentro. (...) Vestido à civil, o demónio entrou no altar e, sorrindo, começou a ler de um livro negro. (...) O demónio calou-se num sorriso aberto (p. 31-32).

A cerimônia é promovida pelo demônio, o livro a ser lido lhe pertencia, o que leva o leitor a inferir ser sua bíblia o “livro negro”. Essa cerimônia tem todas as características de ter-se dado ao acaso, visto que uma das madrinhas é uma louca suja, que foi escolhida por passar em frente à capela, na hora da celebração do casamento de José. Há outros rituais realizados na capela, os quais podem ser percebidos na passagem a seguir, referente também ao casamento de José, Livro I:

Com um sorriso fixo, o demónio andava pelo altar a preparar tudo, e tudo víamos, uma vez que a capela não tem sacristia. Riscou uma caixa inteira de fósforos que se apagavam ao tentar acender uma vela, provou uma hóstia cheia de bolor, vestiu uma opa que se lhe descoseu nas costas. Continuava o demónio nestas andanças e ela chegou [a cozinheira]. Embora estivesse muito calor, trazia um vestido de veludo roxo e umas meias arrendadas que lhe tapavam as canelas. Passou em frente do altar e não fez o sinal da cruz ao sacrário, aliás ninguém fazia o sinal da cruz ao sacrário, não só porque ninguém sabia fazer o sinal da cruz, mas também porque a capela não tinha sacrário. (...) Chegou o momento de enfiarem os anéis e os noivos não tinham anéis. Sem pararem nesse pormenor, fizeram o gesto e enfiaram anéis imaginários nos dedos um do outro (p. 36-37).

Os gestos realizados pelo demônio remetem a uma cerimônia profana, em que os atos religiosos culturalmente conhecidos são “profanados” pela ação do demônio e dos participantes da cerimônia, como, por exemplo, a “hóstia cheia de bolor” ou o momento em que a cozinheira adentra a capela e não faz o sinal da cruz, pois, além de não haver o sacrário, o gesto não era costume e a noiva, muito provavelmente, ignorava o que ele representava.

Em um mundo niilista, não há espaço para Deus, para sua justiça e valores religiosos. Tudo o que resta é a “morte de Deus”, conceito apresentado por Nietzsche (1999) no final do século XIX. Deus é a representação da verdade, da

vida. Se Deus está morto, tudo é permitido, não há uma entidade ou sentimento regulador, todos estão entregues à sua própria sorte.

Nesse romance, grande parte das relações sociais é regulada pelo demônio. Ele, na ausência de Deus, é a grande figura mítica do lugarejo, como se pode perceber quando o demônio realiza o casamento do mestre Rafael com a prostituta cega:

O diabo soprou o pó do livro negro, sorriu e aproximou-se. E, de dentro do seu sorriso, soaram palavras. Os noivos e os padrinhos começaram por tentar entendê-las, mas desistiram após algumas frases, por nunca as terem ouvido e não as conhecerem. E as palavras do demônio sobrepunham-se às palavras sôfregas da cozinheira viúva, repetidas, repetidas, sussurradas ao eco. As paredes seguravam teias de aranha, vagadas pelo peso do pó, que tremiam quando o demônio falava mais alto. Os santos, com as faces atravessadas por rachas profundas, olhavam consternados (p 151).

O ambiente da pequena capela do lugarejo revela o poder religioso que o demônio tinha frente à comunidade. Ele podia vagar pelos mais diversos espaços do romance, como, por exemplo, a venda do judas, a capela e o campo. Caracterizada por seu estado de total abandono, a capela, ícone religioso da comunidade, está repleta de imagens, que, pela posição em que estão dispostas, os habitantes do Alentejo julgavam serem imagens de santos. Pelo emprego da expressão: “olhavam consternados”, essas imagens parecem dotadas de vida e olham a situação - morte com ar de tristeza -, mimetizando o sofrimento da cozinheira e dos demais. As paredes da capela também mimetizam o sentimento de dor e abandono ali expostos pelas personagens: “seguravam teias de aranha, vagadas pelo peso do pó”.

Os romances contam também com a força da natureza alentejana que acompanha a progressão do espaço de distópico para utópico em *LC*, e niilista em *NO*. Em Saramago, as estações do ano - verão e inverno - aparecem com suas iniciais em maiúscula, atribuindo poder e personificação à natureza, posto que não se trata de qualquer verão nem de qualquer inverno, pois ambos apresentam características intrínsecas à região e acentuam o sofrimento dos trabalhadores: “é tudo terra áspera, calor de morte, frio de morrer, as grandes securas do Verão, o transimento do Inverno, a dura geada da manhã” (p. 56).

Terra e Natureza trabalham em conjunto, agravando as mazelas do povo já sofrido, levando-o muitas vezes à morte, tanto que o verão é “calor de morte” e o inverno “frio de morrer”. No fragmento seguinte, nota-se novamente a junção terra, natureza e sofrimento:

Cria a natureza as suas diversas criaturas com admirável brutalidade. Entre mortos e aleijados, considera, não faltará quem escape para garantir os resultados da gerência (...). Não marca a natureza coutadas, mas aproveita delas. E se depois das ceifas os mil formigueiros da seara não tem celeiro igual, os ganhos e perdas vão todos à grande contabilidade do planeta (...). Ao apuramento do saldo importa pouco que tenha morrido aos milhões por inundação natural, revolvimento de enxada ou desafio de micções; quem viveu, comeu, quem morreu deixou aos outros. A natureza não conta mortos, conta vivos, e, quando estes lhe sobejam, arranja uma nova mortandade. É tudo muito fácil, muito claro e muito justo, porque, de memória de formiga ou elefante, ninguém tal contestou no grande reino dos animais (p. 45).

A natureza, provida de incrível força, tudo domina: animais, desastres naturais, morte e até mesmo o homem, administrando e controlando tudo, como uma grande contadora que nada deixa escapar em seu reino - o reino da terra. Mesmo com o passar dos anos e das gerações, a situação dos Mau-Tempos, bem como a dos outros camponeses alentejanos, não foi alterada. Ainda eram submetidos ao regime de fome e expostos a trabalhos desumanos em troca de muito pouco o que comer, com natureza sempre a castigar. Por vezes, a somatória desses pesares levava os trabalhadores à morte.

Um dos elementos constitutivos da natureza, o sol, acompanha as transformações no espaço do Alentejo. No começo do romance *LC*, ele é um elemento distópico, como o sol que castiga, que traz o calor da morte. No desenrolar do romance, segue as mudanças do lugar e se torna o sol da esperança, o portador da claridade, luz e justiça. No trecho abaixo, o narrador caracteriza o sol distópico:

Tinha graça vê-los aqui com a mão no cabo da enxada e os olhos no horizonte à espera do sol ou derreados das cruces ansiando por um anoitecer que nunca mais chega, o sol é um desgraçado, cheio de pressa de sair e com tão pouca de se apagar. Como os homens (p. 328).

O sol é aquele que traz sofrimento aos homens na lavoura e que determina a hora de se começar e terminar o trabalho. Ele é o portador da agonia dos homens fadados a trabalharem de sol a sol. Quando a situação começa a mudar, seu significado também se altera. Após o levante e a conquista das oito horas de trabalho, o sol deixa de ser o tirano regulador das horas de trabalho dos camponeses e começa a conotar esperança e justiça:

Este sol é de justiça. Queima e inflama a grande secura dos restolhos, este amarelo de osso lavado ou curtimenta de seara velha e requeimada de calores excessivos e águas destemperadas. De todos os lugares de trabalho confluem as máquinas, o grande avanço dos blindados, ai esta linguagem guerreira, quem a pudesse esquecer, são tractores que avançam, vão devagar, é preciso ligar com os que vêm dos outros sítios, estes já chegaram, grita-se de um lado para o outro, e a coluna engrossou, torna-se ainda mais forte lá adiante (p. 364).

Esse é o sol da justiça e de um novo mundo que se inaugura no Alentejo, é um sol que os une e os fortifica, que traz os sinais de novos tempos para esses homens alentejanos.

Em *NO*, o sol também acompanha o movimento niilista do romance. Juntamente com o contraste da luz em um jogo de claro e escuro, o sol é a força dominadora do Alentejo que inunda a terra de calor e claridade, cuja intensidade “cega” as personagens. Não se trata da cegueira física, mas de uma pior, a cegueira de não saber ao menos quem são, o que fazem de suas vidas e qual seu propósito. É a cegueira do imobilismo, da inércia, da apatia.

Assim como o sol, toda a natureza em *NO* contribui para a formação do espaço niilista, como se ela mimetizasse a dor das personagens. José, por exemplo, narra seu embate com o gigante:

Todos os pássaros fugiram. Todos os bichos do chão deixaram de ouvir-se. Todas as nuvens pararam. Aproxima-se o momento. Olho o sol de frente. Penso: se o castigo que me condena se fechar em mim, se aceitar o castigo que chega e o guardar, se o conseguir segurar cá dentro, talvez não tenha de suportar novos julgamentos, talvez possa descansar. Atrás da terra, surge o grande rugido do silêncio. O horizonte avança para mim num incêndio. E distingo-o. Vem a direito, com passos de máquina. O seu corpo, maior do que o dos homens, é

como o de uma árvore que andasse, é como o de um homem que fosse do tamanho de três homens (p. 11).

Num movimento único, a natureza acompanha o drama sentido por José. Essa mimetização pode ser percebida inicialmente pela fuga dos pássaros, pois, pressentindo o embate entre José e o gigante, todos se colocam à espera do grande momento, até mesmo o restante dos animais: “Todos os bichos do chão deixaram de ouvir-se. Todas as nuvens pararam”. Prevendo o que está por vir, José lança um olhar ao sol, encarando-o de frente. Reflete acerca de seu “castigo”: “Se o castigo que me condena se fechar em mim, se aceitar o castigo que chega e o guardar, se o conseguir segurar cá dentro, talvez não tenha de suportar novos julgamentos, talvez possa descansar”.

A ideia de sofrimento presentifica-se no pensamento de José. O embate entre ele e o gigante nada mais é do que uma forma de pôr fim a um sofrimento futuro, já que este é irremediável. Todavia, uma imagem difusa adentra no campo de visão do camponês, rasgando as barreiras do silêncio: “O horizonte avança para mim num incêndio. E distingo-o. Vem a direito, com passos de máquina”. Esse horizonte, até então não determinado, apenas grande e com “passos de máquina”, é apresentado por José como sendo seu grande oponente - o gigante: “O seu corpo, maior do que o dos homens, é como o de uma árvore que andasse, é como o de um homem que fosse do tamanho de três homens”.

O gigante é, também, um elemento da natureza: seu corpo é como o de uma árvore, seu movimento se confunde com o horizonte vindo de encontro a José e é, definitivamente, superior em tamanho e força a qualquer homem. Em meio ao confronto, José tem sua percepção deturpada pela claridade e escuridão, dia e noite, conforme a intensidade de sua dor:

José olhou-o e não se escondeu quando as botas cardadas do gigante lhe começaram a moer a carne e a chocar, rígidas, com os Lossos: nas pernas, pontapés nos ossos, nas canelas; pontapés nas costas. Os instantes que passaram no silêncio, e que a José pareceram uma noite, não foram uma noite, foram alguns instantes dentro do silêncio. (...) E, apesar do sangue e do pó na pele, o olhar de José era o mesmo. O gigante quis bater-lhe mais e apagar aquele olhar, bater-lhe tanto; mas, em vez disso, (...) desapareceu. Sobre a terra, o corpo abandonado de José estava como um arbusto ou uma pedra ou outro corpo que o vento leva aos poucos (p. 12).

Todo seu momento de sofrimento e de dor é concentrado, de acordo com a percepção da personagem, em uma noite. Entretanto, o embate se deu durante o dia, ponto em que o sol estava a pino e que chegou a incendiar a visão de José. O confronto aconteceu em plena luz do dia, contudo, sua dor e sofrimento chegaram a turvar o dia, como representação de um péssimo momento vivido pela personagem.

Após o silenciar da natureza, toda a ordem natural parece ser restabelecida, como se os seus elementos constitutivos percebessem que o momento da luta já se havia findado:

O cantar dos pardais e dos grilos e das cigarras ia se aproximando. José olhava diretamente o sol. Na mão, segurava ainda a navalha aberta.
Talvez se tenha levantado mal uma brisa e as folhas dos sobreiros tremam agora, como mãos de velhos. Sinto o meu corpo enxovalhado, a fazer os altos da terra; o meu corpo estendido, submerso nas ondas paradas da terra. Talvez os pássaros e os bichos tenham retornado agora, para me verem. Vejo o sol diante de mim, muito acima de mim, como um deus a circunscrever-me com raios de luz ou de morte. Penso (p. 12).

O personagem José tem consciência da mimese realizada pela natureza e sabe de seu poder de vida e de morte: “O cantar dos pardais e dos grilos e das cigarras ia se aproximando”. O canto rompe o silêncio outrora estabelecido pela própria natureza, e os animais que o produzem parecem voltar a seu lugar habitual. José ainda declara: “Talvez os pássaros e os bichos tenham retornado agora, para me verem”, revelando sua consciência do que de fato estava se passando no reino animal.

O componente nesse ambiente que mais intriga a personagem narradora é, sem dúvida, o sol, que estabelece a dicotomia de portador da luz e da morte: “Vejo o sol diante de mim, muito acima de mim, como um deus a circunscrever-me com raios de luz ou de morte. Penso.” Ademais, todo o seu poder é comparado ao de um deus, que decide quando ou quem deve iluminar ou matar.

Como opositor do dia, e, portanto do sol, a noite também estabelece relação mimética com as ações desencadeadas pelas personagens:

Os passos solenes da cadela antecediam os incertos de José. De tempos a tempos, parava a esperá-lo. Sob o céu, quando José deixou a vila e entrou na estrada de areia do monte das oliveiras, a noite ficou mais escura, negra. A melodia que os homens tinham gritado na venda dos judas entoava ainda murmurada na sua cabeça perdida. Recortado na claridade pouca da noite, o seu vulto era o de um estranho bicho de três ou quatro patas, consoante estivesse apoiado no cajado ou caído de mãos na terra. (...) E ora atacava o mato e os fantasmas invisíveis com o cajado e acertava consigo próprio no chão; ora se largava a fugir e sentia os pés, de repente demasiado grandes, embaraçarem-se um no outro (p. 10).

A rústica estrada do campo das oliveiras parecia sentir a resignação de José ante o seu padecimento e antever seu destino: “Sob o céu, quando José deixou a vila e entrou na estrada de areia do monte das oliveiras, a noite ficou mais escura, negra”. Até mesmo a noite, que também faz parte do todo que mimetiza as ações de José, põe-se ainda mais negra e escura frente à passagem do alentejano: “Recortado na claridade pouca da noite, o seu vulto era o de um estranho bicho de três ou quatro patas, consoante estivesse apoiado no cajado e acertava consigo próprio no chão”. A única imagem que se destaca nesta vasta escuridão da noite, no caminho trilhado por José e por sua cadela, é o próprio José, que vai ao encontro de sua sina, parecendo um animal frente ao inevitável. A fuga não é uma opção para ele. Esse encontro é da ordem do irremediável e não importa o que José faça, não há outro caminho, não há fuga, também não há esperança de sair ileso. A ideia do sofrimento inevitável e irremediável é constante no universo niilista, como se o fim ou o nada fossem também irremediáveis. O sol, tanto para *LC* quanto para *NO*, pode ser detentor da morte ou da vida, pode cegar ou trazer luz e conforto.

Em ambos os romances, a natureza, o sol, a ausência de Deus corroboram para a construção de um Alentejo que tem a função de discutir questões pertinentes à região e também de espaços que apresentam os mesmos problemas, sempre traçando reflexões acerca da existência humana e de problemas da ordem do social. Nas duas obras, os ciclos são quebrados: em *LC* essa quebra ocorre quando, por fim, a família Mau-Tempo se transforma em Espada, transformando o espaço distópico em um possível espaço utópico; em *NO* ela se dá quando todas as personagens morrem, levando a trama ao nada absoluto, ao niilismo, rompendo o ciclo de prostitutas cegas, de mestres aleijados ou de criadores de ovelhas de nome José.

Os micro-espacos em ambos os romances são organizados entre a zona rural e a vila. Em *LC*, esses fragmentos espaciais estão submetidos ao gênero distópico, como apresentado, por exemplo, na análise do latifúndio. Posteriormente, alguns desses fragmentos tendem ao utópico, como na própria análise do latifúndio, formando um Alentejo distópico em quase toda a trama para, ao término do romance, inclinar-se ao gênero utópico. Em *NO*, os fragmentos espaciais estão submetidos ao niilismo, pois em nenhum dos espacos da trama há a esperança ou alguma chance de redenção para as personagens, como, por exemplo, na casa dos gêmeos siameses. Tudo o que resta é o nada, formando um Alentejo niilista.

Considerações Finais.

O Alentejo (...) é o amigo, o confidente, o ombro onde apoiar a cabeça. É a sua pena, o seu consolo. É uma maneira de falar, um gesto só, um segredo impossível de esconder. (...) O Alentejo continuará ali como grande, imensa fidelidade, porque ninguém pode mudar de coração, e era de um coração que estávamos a falar. (...) Mas o que não deixa nunca de estar presente, no meu e no seu Alentejo, é aquele horizonte onde o olhar se estende e consome, e a solidão sobe alta como o luar. (ANDRADE, 1997, p. 14-15).

Este trabalho realizou um percurso interpretativo do espaço do Alentejo nos romances *Levantado do Chão* de José Saramago, e *Nenhum Olhar* de José Luís Peixoto. O espaço foi a mola propulsora, que conduziu nossa investigação a partir de caminhos indicados pelos romances. Notou-se, assim, semelhanças e diferenças na construção dos espaços narrativos das duas obras, que discutiam problemas concernentes ao Alentejo.

A leitura efetuada no primeiro capítulo revelou, por meio do levantamento crítico realizado, que muitas das publicações investigam o romance de Saramago discutindo a conexão entre a obra saramaguiana e a ficção, como Cerdeira, ou sob o prisma do mito no romance, como Bastazin, ou sobre o fazer histórico, como discute Berrini. Nenhum dos trabalhos realizados se propôs a investigar o romance *LC* acerca do espaço alentejano, empregando as teorias referentes à distopia e à utopia. Esse capítulo apresentou poucas publicações concernentes ao romance *NO*, na verdade apenas uma, de autoria de Suelotto. Indicou, também, que a análise empreendida do espaço no romance de Peixoto, sob à luz da teoria niilista, até então não havia sido realizada. A partir dos diferentes olhares lançados pelos críticos, pudemos construir outro olhar, que não se afastou dos demais, mas que pretendeu contribuir com novas considerações.

No segundo capítulo, os espaços de ambos romances foram fragmentados, dentre outros, em campo, vila, casas, estrada ou caminho, corredor, quartos, capela, praça. A fragmentação dos espaços permitiu a análise dos micro-espaços, que fundamentam e desenvolvem ambos os romances. Cada fragmento em *NO* revelou a sua carga negativa, voltada ao nada, como as casas que terminaram desabitadas, os quartos que acabaram sendo palco de tragédias, o campo que testemunhou os sofrimentos de José com o gigante, do velho Gabriel ou da mulher de José. Em *LC*, os fragmentos oscilavam entre negativismo, que ocorreu em quase todo romance, e positivismo, o que de fato só foi ocorrer no final da trama. O espaço do campo é exemplo dessa oscilação entre o dois pólos, pois se ao longo do romance, tal espaço representava o lugar de poder dos latifundiários, com o levante dos trabalhadores, esse mesmo espaço ganha outra conotação e a ideia de futuro começa a brilhar para os camponeses.

No terceiro capítulo, tal fragmentação foi unida para que o espaço como um todo pudesse ser analisado, formando o macro-espaço do Alentejo em cada romance. A primeira parte do terceiro capítulo “Espaço utópico e distópico” analisou o Alentejo do romance *LC*, estabelecendo o gênero distópico como um regime controlado por uma minoria autoritária detentora de poder para controlar a vida e a mente dos cidadãos, sempre oferecendo respostas prontas, de modo a suprimir experiências, individualidades e reflexões; e o gênero utópico como projeção de possibilidades de futuro não efetivadas, mas efetiváveis ou como um programa de ação concreta. Nesse sentido, observou-se que o espaço em *LC* se constrói ora como distópico, ora como utópico. Atinge essa última concepção quando o narrador acena para uma possibilidade de futuro para os camponeses do Alentejo após o levante. A respeito dessa transição entre sofrimento e esperança, Cerdeira (1989, p. 231) afirma: “Terra Prometida ou sociedade sem classes, redenção final do espírito ou da matéria, a humanidade caminha, de forma irreversível, para um determinado fim, em que reside toda a nossa esperança”. Na segunda parte do terceiro capítulo “Espaço niilista”, apreendeu-se que o romance *NO* se alicerça no nada, caracterizando o niilismo, uma vez que a opressão é interna, a apatia domina, gerando micro-espaços condenados ao nada absoluto, formando um Alentejo niilista.

No quarto capítulo, os romances são comparados e alguns elementos são evidenciados como próximos nas duas obras, dentre eles: a ausência de Deus e a natureza, mais especificamente o sol, que mimetiza a trama, endossando as respectivas características dos espaços, em *LC* distópico/utópico e em *NO* niilista. Os títulos de ambas as obras também acentuam tais características. O título do romance de Peixoto, *Nenhum Olhar*, faz alusão ao pessimismo e ao negativismo, pois traz em si a palavra “nenhum”, detentora de carga negativa, indiciando como este espaço romanesco será desenvolvido. Também Saramago, no título de sua obra *Levantado do Chão*, apresenta indícios da construção de seu espaço romanesco.

Assim, José Saramago e José Luís Peixoto traçaram percursos e Alentejos distintos, entretanto, em *LC* e em *NO*, os espaços narrativos são construídos de modo a questionar a resignação humana, com o fim de construir muito mais que o Alentejo, mas espaços de críticas e de reflexões.

Bibliografia.

- ANDRADE, Eugénio de & ALVES, Armando. **Alentejo**. Beja: Campo das Letras, 1997.
- BACHELARD, Gastón. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BASTAZIN, Vera. **Mito e Poética na Literatura**. São Paulo: Ateliê, 2006.
- BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago: O Romance**. Lisboa: Caminho, 1998.
- BUENO, Aparecida de Fátima et al. **Literatura Portuguesa** – História, memória e perspectivas. São Paulo: Alameda, 2007.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. **Espaço-Tempo na Metrópole**. São Paulo: Contexto, 2001.
- CAVALCANTE, I. F. S. A Distopia Feminista Contemporânea: Um Mito e Uma Figura. In: XVII Encontro Nacional da Anpoll - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, 2002, Gramado - RS. **Boletim do GT A Mulher na Literatura**. Florianópolis - SC : UFSC. Disponível em: http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_ildney.htm. Acesso em: 05/05/2009.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. **O avesso do Bordado**: Ensaio de Literatura. Lisboa: Caminho, 2000.
- _____. Teresa Cristina. **José Saramago**: entre a história e a ficção: uma saga de portugueses. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- _____. Espaços concentracionários e as crises da utopia: Sartre e Saramago. In: **Literatura Portuguesa**: História, memória e perspectiva. São Paulo: Alameda, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- DAICHES, David. O Dilema de Platão e A Solução de Aristóteles. In: _____. **Posições da Crítica em Face da Literatura**. Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1985.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Veja, 1995.
- GÓES, Walder de. **Revolução em Portugal**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- _____. **História Ficção Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MACHADO, Irene A. **O romance e a Voz**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

- MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira, Geografia Portuguesa. In:_____. **História de Portugal**. Lisboa: Guimarães, 1972.
- MORE, Thomas. **Utopia**. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, S/D.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da tragédia/ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NUNES, J. M. de Sousa. Distopia. In: **E-Dicionário de Termos Literários**. Coor. Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, 2005. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/distopia.htm>. Acesso em: 05/05/2009.
- PECORARO, Rossano. **Nilismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- PEIXOTO, José Luís. **Nenhum Olhar**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **Flores da Escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SARAMAGO, José. **Levantado do Chão**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- _____. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. -3 – **Revista Camões**. Instituto Cultural Camões, 1998.
- _____. José Saramago: o despertar da palavra. In: **Cult**. São Paulo. Nº 17, 16-29, dezembro. 1998.
- SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance: ensaios de genologia e análise**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- _____. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: IN/CM, 1987.
- SYMINGTON, Martin. **Guia Visual Publifolha: Portugal, Madeira e Açores**. São Paulo: Publifolha, 2008.
- TENÓRIO, Waldecy. A confissão da nostalgia. In: LOPONDO, Lilian. **Saramago segundo terceiros**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade – na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PERIÓDICOS:

BERRIEL, C. E. O. Utopia ou o melhor do mundo num mundo distópico. In: **Revista Unicamp**, Campinas, nov. 2005. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2005/ju310pag06.html.

Acesso em: 29/04/2007.

_____. **Revista Morus**. Campinas: Unicamp, n° 01, 2004.

_____. **Revista Morus**. Campinas: Unicamp, n° 02, 2005.

_____. **Revista Morus**. Campinas: Unicamp, n° 03, 2006.

_____. **Revista Morus**. Campinas: Unicamp, n° 04, 2007.

CASTRO, R. C. et al. Dossiê Saramago. In: **Entre Livros**. São Paulo, n° 23, p. 22-51, março. 2007.

COSTA, Horácio. José Saramago: o despertar da palavra. In: **Cult**. São Paulo. N° 17, 16-29, dezembro. 1998.

SARGENT, Lyman Tower. What is a Utopia? In: BERRIEL, C.E.O. (editor) **Revista Morus**. Campinas: Unicamp, n° 02, 2005.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. José Saramago: A ficção reinventa a história. **Colóquio/Letras**. Portugal, n° 120, Abr. 1991. Disponível em: <http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=120&p=174&o=p>.

Acesso em: 05/05/2009.

VIÇOSO, Vitor. Levantado do Chão e o romance neo-realista. **Colóquio/Letras**. Portugal, n° 151/152, Jan. 1999. Disponível em: <http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=151&p=239&o=p>.

Acesso em: 05/05/2009.

VIEIRA, Tina. O fabuloso destino do herói modesto. In: **Entre Livros**. São Paulo, n° 23, p. 36-40, março. 2007.

_____. Todas as aldeias de Portugal. In: **Entre Livros**. São Paulo, n° 23, p. 42-44, março. 2007.

DISSERTAÇÕES E TESES:

BRAGA, Mirian Rodrigues. **O descritivo em Jose Saramago** : "Levantado do chao", "Historia do cerco de Lisboa" e "A caverna". 2003. 124 p. Tese (Doutorado) – PUC, São Paulo, 2003.

CINTRA, Agnes Teresa Colturato. **Manual intermitente**: notas sobre a poética ficcional de José Saramago. 2008. 2 V. Tese (Doutorado) – UNESP, Araraquara, 2008.

CRUZ, João Roberto Maia da. **O trabalho e a velha ousadia da palavra**: de Eça a Saramago, os trabalhadores na literatura portuguesa. 2002. 216 p. Tese (Doutorado) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

LACERDA, Iraci Judite de. **Personagens engajadas em sociedade de classes**: uma leitura comparativa entre "O Tempo e o Vento", de Érico Veríssimo, e "Levantando do chão", de José Saramago. 2007. 173 p. Dissertação (Mestrado) – USP, São Paulo, 2008.

MARTINS FILHO, Alcindo Miguel. **O Eu e a Tribo**: uma leitura da subjetividade no romance Levantado do Chão de José Saramago. 2004. 160 p. Dissertação (Mestrado) - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, Rio de Janeiro, 2004.

MATTER, Michele Dull Sampaio Beraldo. **O Alentejo por duas palavras**: o levantar de corpos, sonhos e vidas - a propósito de Seara de vento, de Manuel da Fonseca, e Levantado do chão, de José Saramago. 2003. 193 p. Tese (Doutorado) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

SANTOS, Celina Leal. **A poetização do espaço nos sertões de Euclides e Rosa**. 2006. 182 p. Dissertação (Mestrado). – PUC, São Paulo, 2006.

SUELOTTO, Kátia Cristina Franco de Medeiros. **Cronotopia e tragicidade em *Nenhum Olhar de José Luís Peixoto***. 2007. 124 p. Dissertação (Mestrado) – MACKENZIE, São Paulo, 2007.

TESCHE, Camile Carolina Pereira da Silva. **História e poder**: uma leitura de "Levantado do Chão". 2007. 134 p. Dissertação (Mestrado) – USP, São Paulo, 2008.