ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO: A ESCRITA DE UM NOVO OLHAR EM *SEARA DE VENTO E LEVANTADO DO CHÃO*

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter (UFRJ)

Resumo

Estudo dos romances *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca, e *Levantado do Chão*, de José Saramago, aproximados a partir da apresentação de uma geografia semelhante – a região do Alentejo em Portugal –, e de sua temática social vista sob uma abordagem dentro dos parâmetros da filosofia marxista. O estudo propõe uma leitura das relações aí existentes entre a Ficção e a História, uma vez que as fronteiras entre ambas encontram-se, hoje, cada vez mais tênues, e que é preciso resgatar, agora através da literatura, a história dos vencidos, aqueles que nunca figuraram no palco da História oficial.

Palavras-chave :Discurso, Ficção, História, Neo-Realismo, Verdade(s)

Abstract

Studies about the romances *Seara de Vento*, written by Manuel da Fonseca, and *Levantado do Chão*, written by José Saramago, analyzed together having as a starting point a similarity in geography - the Alentejo in Portugal –, and about the social thematic seen through the approach in the parameters of a Marxist philosophy. The study proposes a reading of the existent relations between Fiction and History, since the frontiers between them are more and more subtle, and it is necessary to rescue, now through the literature, the history of the beaten one, those who never play a role on the stage of the official History.

Key-words: Discourse, Fiction, History, Neo-Realism, True(s)

INTRODUÇÃO

Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se é assim, existe um encontro marcado entre as gerações precedentes e a nossa.

Walter Benjamin¹

¹ BENJAMIN, 1987, p. 223.

Walter Benjamin, em seu texto *Sobre o conceito de história*, analisa a noção de História a partir de um ponto de vista marxista, sem deixar de levar em consideração sua formação de rabino. Assim, para Benjamin, o materialismo histórico deve tomar a seu serviço o que ele chama de teologia, que é o messianismo judaico, o que, lido inteligentemente, resulta na conclusão de que a análise do passado traz consigo a idéia de redenção, como ponto de fuga para a vida comum e mutilada que anula o sujeito.

Não é outra a intenção dessa epígrafe, que aponta, no presente, não apenas uma exigência ética de responder às perguntas que no passado ficaram sem solução, mas também o fato de que o que se realiza no presente tem suas bases em fatos anteriores que não o determinam, mas o condicionam, formam, portanto, o seu esteio. Desta forma, o materialista histórico deve ter os olhos também voltados para o passado, como revela a imagem recortada por Benjamin, no nono segmento de seu texto: o quadro de Klee, *Angelus Novus*, que apresenta um anjo com os olhos fixos em algo que está atrás, um monte de ruínas, mas que não deixa de ser empurrado sempre para frente por uma tempestade que o impede de deter-se. Esse anjo representa a História. A tempestade do progresso o impele para o futuro, e, apesar de ele saber que não poderá voltar para recolher os mortos e os fragmentos, não deixa de tê-los em seu horizonte, em sua vista. Assim deve ser aquele que se preocupa com o resgate da história: deve voltar seu olhar para os elementos do passado, não deixar nunca de tê-los em mira, tentando resgatar a história daqueles pequenos e vencidos que nunca puderam figurar no palco da História Oficial, essa que é produzida por uma historiografia que valoriza apenas os fatos ligados à história dos vencedores. Para Benjamin, o cronista deve levar em conta que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Todos os acontecimentos são importantes, os grandes e os pequenos, e por isso é preciso questionar cada vitória que a ideologia considera absoluta, de modo a resgatar as vozes apagadas, silenciadas pela história de dominação.

Sabemos bem, e a moderna historiografia insiste nessa leitura, que é impossível recuperar exatamente o passado, uma vez que também a História é discurso, linguagem, e, portanto, por mais que ela se baseie em documentos, nela, sempre perpassa o ponto de vista do historiador, ao operar recortes, selecionar, e escolher a maneira de contar. Da mesma forma que o passado guarda os fundamentos do presente, é o olhar do presente que refunda o passado e o reinventa, o que levou Benedetto Croce a afirmar que “toda a história é história contemporânea” e “por mais afastados no tempo que pareçam os acontecimentos de que trata, na realidade, a história liga-se às necessidades e às situações presentes, nas quais esses acontecimentos têm ressonância.”²

Walter Benjamin percebia também que nem sempre a História é capaz de narrar a verdade, até porque a realidade é essencialmente movente e sua percepção depende da visão de quem a lê: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato ele foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo.”³ Mas nem por isso abandona o projeto de despertar no passado as vozes silenciadas e fazer eco de sentido às lacunas deixadas pela História Oficial. Esse é

² Apud LE GOFF, 1997, p. 162.

³ BENJAMIN 1987, p.224.

também o papel que a ficção contemporânea portuguesa tem reservado para si, especialmente no caso de alguns escritores que, como mostrou Maria Lúcia Lepecki⁴, têm procurado suprir através do discurso romanesco as falências ideológicas do discurso histórico. Ora, o que vimos tentando mostrar é que esse tipo de escrita que “ficcione formas de historicidade”⁵ e se reserva o direito de estabelecer uma relação intrínseca com o objeto histórico, sem descuidar, evidentemente, de uma importantíssima parcela de auto-referencialidade, em que a própria escrita é objeto da escrita, é o que Linda Hutcheon denominou “metaficção historiográfica”.

As fronteiras entre ficção e história se tornaram cada vez mais tênues, visto que, nas palavras de Hutcheon, “o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado”⁶. Assim, a metaficção historiográfica refutará os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre fato histórico e ficção, recusando a visão de que apenas a história tem pretensão à verdade, e colocando-se como um discurso *outro* que retorna à história para recontá-la.

Como mostrou Hutcheon⁷, a forma como a história é escrita tem sido submetida – também pela parte dos historiadores – a um considerável reexame a partir do segundo quartel do século XX. É o caso das investigações realizadas pela escola francesa dos *Annales*, que propõe a refocalização do objeto de estudo da história, não mais a entendendo como relato sobre reis, guerras e intrigas ministeriais, mas como estudo de objetos sociais, culturais e econômicos. Essa refocalização da historiografia “coincidiu com a reorientação dada pelo feminismo ao método histórico, no sentido de enfatizar o passado dos ex-cêntricos, anteriormente excluídos (as mulheres – mas também a classe trabalhadora, os *gays*, as minorias étnicas e raciais etc.)”⁸. Esse mesmo impulso pode ser encontrado na literatura, ao procurar recontar a história que não foi contada, a história dos pequenos, dos oprimidos, daqueles vencidos sobre os quais o texto da História deixou de falar.

“A única coisa que devemos à história é a tarefa de reescrevê-la”, afirmou Oscar Wilde⁹. A obra de José Saramago herda perfeitamente esse legado, especialmente nos romances da sua primeira fase, considerados segundo esta proposta de leitura como metaficções historiográficas: *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *História do Cerco de Lisboa*, e, num alargamento para a dimensão cultural do Ocidente, *o Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Veremos aqui, no segmento correspondente ao *Levantado do Chão*, sua clara proposta de reescrita da História a partir do ponto de vista de pequenos camponeses do Alentejo. Ao ler este romance, o leitor se dá conta de estar face a face com uma história construída por metonímia e poderá dizer, a respeito do narrador de *Levantado do Chão*, algo semelhante ao que mencionou a personagem do romance de Angela Carter sobre seu pai: “Quando

⁴ LEPECKI, 1984, p. 13.

⁵ Idem, *ibidem*.

⁶ HUTCHEON, 1991, p. 122.

⁷ Conferir HUTCHEON, 1991, pp. 129, 130.

⁸ Idem, p. 130.

⁹ Apud HUTCHEON, 1991, p. 130.

meu pai reescrever os livros de história, essas são algumas das coisas que de repente qualquer um vai perceber que sempre foram verdadeiras.”¹⁰

Se, no caso do *Levantado do Chão*, é clara a proposta de uma ficção diretamente ligada à história, com pretensão inclusive de reescrevê-la, na *Seara de Vento*, Manuel da Fonseca preferia um neo-realismo ligado a uma cena do presente. Segundo ele, a literatura deve apenas refletir o presente¹¹, o que, por si só, comprometeria, ao menos na aparência, uma pretensão de construção histórica. Entretanto, a fotografia do presente está compromissada com todo um percurso ideológico, é parte dele quase implicitamente numa relação de causa e efeito, cabendo à ficção a função social de garantir uma outra possibilidade de contar, dando voz aos vencidos, lendo a realidade sob a forma de uma denúncia que acredita ser possível uma forma diferente daquela que o discurso do poder costumava ler. Em *Seara de Vento*, através do desejo de contar a história de um homem humilde, um simples seareiro, a ficção estabelece um limite tênue com a história, apresentando-se como um discurso *outro*, mostrando-se como uma literatura a serviço dos homens, como propunha o projeto neo-realista.

Analisaremos, aqui, como esses dois romances - aproximados, primeiramente, a partir de sua geografia semelhante (a região do Alentejo em Portugal)-, cada um à sua maneira, demonstram uma nova forma de *estar entre* a Ficção e a História, estabelecendo a urgência da instalação de um novo olhar sobre a realidade.

1. A *Seara de Vento* e o olhar sobre os menos favorecidos

A história é uma seleção natural. Versões mutantes do passado lutam pelo domínio; surgem novas espécies de fato, e as verdades antigas, antediluvianas, ficam contra a parede, com os olhos vendados, fumando o último cigarro. Só sobrevivem as mutações dos fortes. Os fracos, os anônimos, os derrotados deixam poucas marcas (...) A história só ama aqueles que a dominam: é uma relação de escravidão mútua.

Narrador de *Shame*, de Rushdie¹²

O neo-realismo de Manuel da Fonseca constitui-se numa proposta de reflexão sobre o presente, sem pretensões de uma reconstrução histórica do passado. No entanto, sabemos que, ao refletir sobre o presente, o texto também se coloca dentro de uma perspectiva histórica, na medida em que esse presente se tornará, logo a seguir, história, ou ainda porque a sua própria existência, como presente, está compromissada com os

¹⁰ Trecho da fala de uma personagem do romance de Angela Carter, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, citado por HUTCHEON, 1991, p. 137.

¹¹ Conforme suas palavras na Entrevista ao Jornal Expresso, de 20 de março de 1993: “EXP.- Então a literatura deve apenas refletir o presente? / M.F.- Claro está! Não há futurismos na literatura. O único homem que falou de futuro, e no sentido técnico, é Júlio Verne. De resto, não há futuro, o presente já é futuro.”

¹² Apud HUTCHEON, 1991, pp. 158-9.

ecos do passado, de que falava Benjamin, e, por outro lado, com o próprio devir. Assim, podemos ler no texto de *Seara de Vento* uma relação entre o discurso ficcional e o discurso histórico, relação essa que se manifesta em três níveis diferentes. Primeiramente, numa exposição ficcional da referencialidade e da experiência de um tempo histórico vivido por Portugal na época da escrita do romance. Em segundo lugar, no modo como o texto ficcional se apresenta como uma *outra* possibilidade de fazer história, dando voz à versão dos fracos, dos oprimidos, que as “mutações dos fortes” procuraram calar. E finalmente, através de uma denúncia da perversão do discurso dominante que até então servira à História (o discurso jornalístico), através da proposição de um novo olhar sobre um *fait divers*, um caso real ocorrido próximo a Beja, em que a ficção se inspirará.

Quanto ao primeiro aspecto, percebemos que a ficção é reveladora da História na medida em que expõe a atmosfera vivida em Portugal durante o tempo de escrita do romance. Isso se revela, primeiramente, quando lemos as estratégias de narração aí eleitas. Vemos que a escolha por um narrador que não ousa comentar os fatos narrados corresponde, de certo modo, à impossibilidade advinda do tempo de censura política e ideológica, que só se viria a desfazer em tempos futuros, depois do fim da ditadura salazarista.

Além disso, outra forma de expressar verdades sobre o duro tempo português é o recurso à metaforização dessas mesmas verdades ao descrever o ambiente ou as pessoas que nele vivem. Em *Seara de Vento*, percebe-se que a presença constante do *vento*, de verbos e substantivos relacionados com o *gemer*, e da descrição sempre sombria e penumbrática para referenciar o espaço dos oprimidos, em oposição à luz e à clareza relacionadas à vila, lugar dos poderosos, são reveladores da condição de opressão e repressão vividas em Portugal durante o tempo retratado pelo romance de Manuel da Fonseca, imediatamente relacionado por qualquer leitor com o presente de então. Falando por metáforas, a crítica se esconde debaixo de uma aparente estratégia de descrição meteorológica. Mas a repressão comparece outras vezes de modo mais ostensivo como, por exemplo, através da presença da guarda no enterro da personagem Júlia, como a mostrar que a força estava sempre atenta a todos os passos dados pelos camponeses no sentido de promover uma possível revolução.

Podemos ler também a relação entre o discurso ficcional de Manuel da Fonseca e uma possibilidade *outra* de discurso histórico, na medida em que o texto de *Seara de Vento* se revela como um novo discurso que faz a história dos sem história, dando voz a quem foi calado, garantindo espaço a quem se vê sempre lesado e sem terra.

O historiador Jacques Le Goff afirma, a respeito da História como ciência, que ela está limitada a um objeto singular, que pode ser um acontecimento, uma série de acontecimentos, ou personagens que só existem uma vez, e uma das consequências desta limitação ao singular “consiste em privilegiar o papel dos indivíduos, em especial dos grandes homens”¹³. Aqui, nesta *Seara de Vento*, o texto enaltece não os grandes homens do poder, mas o pobre seareiro que se fez grande por ousar questionar, lutar e se defender. Na poesia e na ficção de Manuel da Fonseca, há personagens que conquistam

¹³ LE GOFF, 1997, p. 169.

finalmente a voz, numa espécie de reparação em nome de todos aqueles cuja voz a História interditara.

Assim, o texto segue a proposta neo-realista de criação de uma literatura a serviço dos homens, que denuncia a opressão e a tirania, ao mesmo tempo em que propõe as bases para uma transformação efetiva. Os leitores aprendem com Palma a se defender, mesmo que ainda de forma precária, pois vêem que sua luta serve de exemplo às gerações de humilhados e ofendidos, na medida em que o protagonista se recusa a aceitar a morte com passividade e resignação. Mesmo tendo a voz cortada por balas que lhe rasgam o ombro, a cara e as costas, sobrevive a sua fúria a anunciar a possibilidade de mudança: “- Viu? – exclama ele, encostado ao umbral. – Viu essa gente, lá fora? Todos hão-de saber que nós...” (SV, 171)¹⁴

Manuel da Fonseca sabe, como também revelará sabê-lo José Saramago em *Levantado do Chão*, que “os oprimidos de hoje só terão ânimo para combater se reassimilarem as aspirações e os anseios dos oprimidos de ontem”¹⁵, por isso, seu personagem busca força na memória dos mortos, que o encorajam, mesmo quando marcam uma diferença por temerem demais, como é o caso de Júlia. É também por ela que Palma não se rende, como a mostrar que um melhor destino será possível quando não houver o medo:

Do fundo nevoento da memória, sombras de vultos indecisos surgem, ganham forma, expressões, gestos. Os avós, o pai, a mãe, a mulher. O casebre enche-se de mortos. Mortos que passam uns pelos outros, graves e silenciosos, sem se verem, mas que o defrontam, unânimes, de faces severas, como a encorajá-lo. Júlia, essa, separa-se de todos, chorando apavorada, torcendo as mãos.
- Cala-te – sussurra o Palma. Cala-te, cala-te.
Abana a cabeça com desespero, atira o braço para diante.
- O medo, o medo... Ah, se nós todos, um dia!... (SV, 156)

A ficção apresenta, aqui, um novo herói, digno de ser historicizado. Na verdade, Palma é uma espécie de anti-herói que, no entanto, cresce e se torna não um herói exemplar, mas um herói trágico pela fatalidade do destino a que não escapa, e quase-épico porque portador de qualidades que o engrandecem. Apesar de ele ainda ser um herói “malpronto” (para lembrarmos o personagem de Alves Redol em *Gaibéus*), com muito a aprender, é homem de boa índole, que opta pela transgressão do contrabando a contragosto, movido por um certo *dáimon* regido por aqueles “que têm tudo, a fortuna e o mando”:

- Julgas que estou com medo? – O copo pára, sob a mão fechada. – Irei com vocês, farei tudo quanto for preciso. Mas não vou de gosto.
- Se assim é, acho que o melhor...
- Não. Preciso de ir, preciso muito.
- Vê lá isso. Ninguém te obriga (...) Se não queres, ainda estás a tempo.
- Tenho que querer. Esse Elias Sobral... ele e os outros reduziram-me a isto... Não há que fugir. Eles têm tudo, a fortuna e o mando, eles é que põem e dispõem da vida de um homem.
- Não te percebo. Queres... não queres...

¹⁴ FONSECA, 1984. O romance *Seara de Vento* será aqui apontado sempre através da abreviação SV.

¹⁵ KONDER, 1988. apud Margato 1992, p. 43.

- *Pois tu achas que posso dar um passo desta natureza assim como quem vai de caminho? Eu, que sempre ganhei o meu pão à luz do Sol, de cara levantada?... (SV, 59, 60)*

Retomamos, ainda uma vez, o conceito de personagem trágico apontado por Aristóteles, ou seja, aquele que vive a situação de crise de um homem que se não se distingue pela virtude e pela justiça, quando cai no infortúnio, “tal acontece não porque ele seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres.”¹⁶ Palma, a bem dizer, não é exatamente de família ilustre, não é exatamente um virtuoso, mas também tem a grandeza dos que poderiam um dia vir a gozar da reputação de terem sido os esteios esquecidos de uma revolução futura, um daqueles que Saramago distinguiria entre os “levantados do chão”. Se erra e se entrega a atividades ilícitas é porque a isso o destino o impele.

Palma não é exatamente ainda um revolucionário. O que ele quer é pouco, e, mais que isso, é ainda no limite do individual: a dignidade do trabalho e a possibilidade de sustentar sua família:

- *Escuta. Tu barafustas muito, ameaças muito. Ora, quanto a mim, só tens uma coisa a fazer: disfarçar, de modo a que te suponham cordato e submisso. Eles gostam de gente assim.*

- *Mas eu não sou dessa raça. Ofenderam-me, e falo, hei-de falar sempre. Prefiro morrer de repente a acabar aos poucos, como um mendigo. – Em tom de contida veemência, prossegue: - Estás esquecido que, há dois anos a esta parte, ninguém me dá trabalho?... Queres, não queres... dizes tu. Olha que é pouco o que eu quero. Apenas trabalhar, apenas ganhar o suficiente para a comida da casa. (SV, 60)*

Esse novo herói é resistente e se crê capaz de superar todas as falências, inclusive a fome, tal como o vemos na primeira vez que se põe a serviço do contrabando ilegal. Poderíamos dizer a respeito de Palma, que o seu resgate ficcional se situa para além do romance em que se inscreve, na cena alegórica dos levantados do chão com que José Saramago finda simbolicamente o seu romance. Morto e renascido entre os que construíram o chão fértil da revolução.

O altruísmo e a solidariedade são outras qualidades desse herói *outro*, capaz de dividir o pouco que tem, saciar a fome de outros quando a sua está ainda tão mal protegida contra a ausência de trabalho.

Tal herói, como um novo cavaleiro medieval, revela coragem e virtude, não se permitindo avançar contra a indefesa Lina, filha de Elias Sobral, mesmo que para isso tivesse de abdicar da sua justa vingança:

Renovados os cartuchos, o Palma prossegue pelo terreiro. Em frente, no retângulo de luz saído da porta, Lina fita-o, sem ânimo para acudir ao pai e ao irmão. Numa mira demorada, o Palma aponta a arma. Lina baixa a cabeça. (...) A hesitação do Palma persiste. Os canos da espingarda oscilam, lentos. Uma mulher, quase uma criança, uma rapariga da idade de Mariana... (SV, 145-6)

¹⁶ ARISTÓTELES, 1973, p. 454.

É ainda a honra, qualidade desse herói desorientadamente épico, que não consente que ele fuja e o obriga a enfrentar o cerco até a morte:

- *Que é que tu queres?*

- *Ainda me pergunta?... Fuja, peço-lhe por tudo...*

- *Não. Eu fico aqui.*

(...)

Amanda Carrusca aproxima-se.

- *Não te zangues, e escuta-me – começa ela, em tom aliciante. A tua filha tem razão. (...)*

Ao menos, sempre ficavas a recato por algum tempo.

- *Por algum tempo!... – O Palma vira-se, e as chamas inquietas da lareira iluminam-lhe a expressão transtornada. – Você não me conhece, mulher! Pois acaso ainda pode pensar que eu fazia o que fiz para depois fugir ou deixar-me prender? (SV, 153,4)*

Assim, ao apresentar um homem do povo em processo da aprendizagem da verdadeira revolução como protagonista, a ficção revela uma estreita relação com um novo olhar sobre aqueles a quem a História vetara a voz.

O terceiro aspecto dessa relação entre ficção e história está no projeto do romance de contar uma versão diferente da consagrada nos jornais a respeito de um caso verdadeiro, escrevendo uma nova versão da “tragédia do Monte da Pereira”, sem pretender ser documento do acontecido, mas propondo uma leitura *outra* do mesmo caso. Para os leitores de hoje, afastados no tempo desse *fait divers*, a alusão vem explicada por Manuel da Fonseca no Posfácio que se segue às edições posteriores a 1984. No tempo da publicação do livro, seria certamente mais fácil aos leitores associar a notícia do jornal ao romance. Mas, mesmo para aqueles que não sabiam do caso, de qualquer forma, fica a história de uma nova ética.

O autor comenta, no Posfácio, como tomou conhecimento do caso acontecido¹⁷ com António Dias Matos, injustamente acusado de roubo por um lavrador local. O ladrão fora alguém da própria família do lavrador, mas Matos fora incriminado e preso, juntamente com a mulher. Esta morre na cadeira, mas a causa ignora-se. Alguns diziam que ela se suicidara, outros que a tinham assassinado. Ao sair da prisão, Matos mete-se no contrabando e vinga a morte da mulher ao ir até a casa do lavrador e ferir três pessoas, voltando então ao Monte onde morava. A polícia, vinda de Beja, o cerca, mas apesar da troca de tiros, Matos não se rende. O chefe da polícia morre no hospital e o oficial que manobrava a metralhadora é atingido por um tiro. Atingido por oito balas, Matos é levado ao hospital, mas não consente que lhe extraíam as balas. No seu funeral, comparece uma multidão de camponeses, contrariando os desígnios das autoridades.

¹⁷ Diz ali: “Encontrava-me em Beja, onde, como de longe em longe acontecia, me demorei por semanas. A Segunda Guerra Mundial tinha começado há pouco. No café, conversando com um amigo sobre “a tragédia do Monte da Pereira”, designação que davam ao caso, disse-me este que a versão mais verdadeira, ou mais próxima da verdade, era a de um indivíduo seu conhecido, que ele gostaria de me apresentar. Assim foi. Ouvi-o umas tantas vezes, à hora do café-bagaço, depois do jantar, num dos cafés mais concorridos de Beja”(Posfácio a SV, 186)

O que é interessante, aqui, não é apenas retomar a história na qual o autor se inspira para a escrita do livro, mas observar os comentários que os jornais locais fazem do acontecimento, o que vem a revelar como o discurso jornalístico aparece como um instrumento repetidor da ideologia dominante, ao tentar mostrar o absurdo da atitude daquele camponês, ao mesmo tempo em que condena a reação do povo ao comparecer em massa ao seu enterro. O próprio Manuel da Fonseca apresenta os recortes de trechos retirados dos jornais e os comenta, mostrando como eles se revelam um discurso repressivo, instrumento a favor da dominação:

A imprensa que viu os acontecimentos do Monte da Pereira segundo uma óptica de classe, usa a lança na defesa desse ponto de mira. (...) Deste cerco não se poderá defender António Dias Matos. (...) Assassino, criminoso, fera humana, facínora, bandido, tenebroso, gatuno. Além do cartuchame de carga miúda, mas do mesmo modo eficaz: delituoso, colérico, tresloucado, maus figados, irascível, desvairado, doido e não sei que mais, eis as palavras que lhe cravaram para que o leitor conclua, de imediato, que não havia outra saída senão abater tal monstro. (Posfácio a SV, 191)

Os jornais noticiaram, portanto, o caso a partir do ponto de vista dominante, adjetivando pejorativamente o camponês. O jornal *O Século*, chama-lhe de “fera humana”, e o trata por “antigo contrabandista”, fato que não é possível comprovar, visto que o próprio jornal data a queixa do lavrador de há oito meses atrás, a que se seguiu a prisão de Matos, e a posterior procura por trabalho. A designação de “antigo contrabandista”, deveras, não podia ser concedida senão àqueles que por longos anos exerceram tal tarefa, o que não era evidentemente o seu caso.

Há também na leitura dos jornais, a contradição entre as verdades acontecidas, por exemplo, no caso do comandante da Polícia. Um jornal noticia que ele caíra do telhado à rua, desamparado e fazendo piorar seu estado de ferimento. Outro, publica uma entrevista com o próprio comandante em que ele diz ter saltado para o chão com vistas a fugir de outro tiro.

Tal contradição só faz demonstrar como são muitas as versões existentes sobre os fatos, tornando-se necessário um constante investimento da memória para que nos aproximemos do que realmente poderá ter acontecido ali. O discurso jornalístico, que serviria de base para a construção da futura História sobre o caso do Monte da Pereira, revelou-se incapaz da verdade por estar compromissado com a ótica do poder, e por isso há que se construir uma nova história, reavaliada segundo o ponto de vista do vencido, que poderá deflagrar outros motivos viáveis que levaram o personagem a tal revolta. Terá sido certamente esse um dos objetivos que tinha o autor ao escrever *Seara de Vento*, ousando retomar, em nova via, claramente, um caso que era do conhecimento dos homens de seu tempo.

Ainda outro artigo n’*O Século* publicou o desalento por parte do autor de ver que, no enterro daquele que ele chamou de “bandido” e “matador enraivecido”, estiveram presentes “mais de mil criaturas, compungidas e carregadas de luto”, enquanto que “no do defensor da ordem não tomaram parte senão os que por laços de família, por amizade ou por dever dos cargos em que estão investidos, não podiam, sem escândalo ou afronta

para a memória do morto, faltar”¹⁸. O articulista apela para o jogo de perguntas retóricas (“Tratava-se por ventura da vítima ou do protagonista de um crime político?”¹⁹; “É ou não chocante este paralelo entre dois factos idênticos e tão ligados entre si?”²⁰), como a querer provar que vivia num mundo já sem cura, onde “desprezam-se os bons, homenageiam-se os maus”.

Já Manuel da Fonseca comenta, contrariamente, que o povo comparecera em peso ao funeral daquele homem do povo, porque iam todos a enterrar alguém como eles, “que não baixava a cabeça diante das injustiças dos abastados e bem acomodados da vida”²¹. Por isso lá iam eles “sentindo que o homem que ia a enterrar tinha também lutado por eles, pois combatera contra os que os condenavam à fome e à solidão”²². Imbuído desse mesmo sentimento, o autor se propõe a escrever a história de um certo Antônio de Valmurado, como a servir de exemplo àqueles outros homens, contemporâneos seus, irmãos na mesma fome.

Diz o autor que se demora a comentar os artigos publicados nos jornais “a fim de resumir a atitude de toda a imprensa portuguesa de grande circulação, marca(ndo) bem a agressão por esta fomentada contra as classes trabalhadoras, as classes inferiores como lhes chamavam”²³. Assim, demonstrava que, em Portugal, apenas os interesses de uma minoria eram defendidos, tal como ocorre sempre dentro do sistema autoritariamente capitalista. O autor termina o Posfácio a mencionar uma imagem que ficara com ele para sempre, como memória de uma época conturbada de injustiça, miséria e morte: a imagem de guardas a cavalo envolvendo um trabalhador rural, golpeando-o em pleno largo e continuando a golpeá-lo.

É a partir de tais imagens por ele vivenciadas, que Manuel da Fonseca cria sua narrativa, um texto que procura dar voz ao oprimido constrangido a optar por estar fora da lei, mostrando-se forte para enfrentar com coragem as consequências de sua insurreição. Esse é um texto que se permite retomar uma história real, tornando-a ficção que não revela menos, como romance, um compromisso com a verdade ao denunciar, obliquamente, a ideologia de uma imprensa vendida ao poder, ao lado da luta de homens simples, que anseiam por “trabalho e pão”, e um pouco de justiça. Como ele próprio lembrará:

*A literatura fala “de uma espécie de real. Eu penso que ela procura descobrir a vida. Inventar de novo aquilo que no escritor é uma força de deslumbramento e de gênio, de felicidade. A invenção da vida é uma das formas mais realistas da arte (...) A literatura, a arte, são sobretudo uma construção: é um momento em que lidamos com uma construção tão sabida de tudo que custa a acreditar.”*²⁴

¹⁸ Artigo “O prestígio do crime” publicado no jornal *O Século*, e citado por Manuel da Fonseca no Posfácio à *Seara de Vento*, p. 205.

¹⁹ Idem, p. 204.

²⁰ Idem, pp. 205,6.

²¹ Manuel da Fonseca. Posfácio a SV, p. 207.

²² Idem, *ibidem*.

²³ Idem, p. 210.

²⁴ Idem, p. 12.

O neo-realismo de Manuel da Fonseca não propõe uma fotografia da realidade, mas a busca por representar o real na medida em que formado a partir daquilo que mais significou para o escritor. Assim, é possível ver realismo também na fantasia, na ficção construída, porque verossímil. Mesmo que essa fosse uma história totalmente inventada, sem nenhuma base histórica de inspiração, ela poderia contar o real, porque se mostra verossímil com a vida daqueles de quem ela objetiva falar. Fonseca afirmou: “só se criam personagens quando eles estão vivos, quando eles estremeçam, crescem dentro de nós. (...) Às vezes pergunto-me se aquele personagem era ficção ou era real”²⁵. Isso vem a demonstrar que a verdade na arte é construção e recriação do real, e nesse sentido paradoxalmente verdadeira. Com efeito, assinalou um dos críticos do Neo-Realismo:

O escritor nunca será romancista ou dramaturgo se os seus personagens, muito embora sejam extraídos da vida, não adquiram no drama ou na novela, verossimilhança artística, valor representativo humano. (...)

*Em arte, o que conta, o que importa não é a realidade, o facto bruto, mas sim a verossimilhança dos caracteres e das situações, sem o que caímos no domínio da pura arbitrariedade.*²⁶

A arte é criação, imitação, como mostrara Aristóteles, mas possui a capacidade de desdobrar a realidade e enriquecer a vida. “Uma obra de ficção é, pois, além de um espelho, de uma interpretação ou de uma correção da vida, um prolongamento dela.”²⁷, diz Mário Dionísio. A obra de arte negocia com dois critérios, a verdade da vida e verdade da arte: “O propósito da arte é descobrir e transmitir a verdade da vida. A arte é contudo autónoma, diferente da vida e por isso tem uma verdade própria.”²⁸ Como lembra Manuel Campos Lima, teórico do Neo-Realismo, Eça de Queirós chama esse amor pela vida de “nudez da verdade” coberta pelo “manto diáfano da fantasia”, metáfora em que a o diáfano do manto, isto é, a sutileza do trabalho estético, faz avultar a beleza do corpo nu da verdade. Através da sutil criação estética, a nudez da verdade é revelada. Paralelamente, podemos dizer que, através do exemplo de Palma, Amanda Carrusca e Mariana, podemos aprender a verdade da dominação e uma possibilidade de futuro.

Também José Saramago, em outro romance, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, e também a servir para aquilo que cria no *Levantado do Chão*, ousou sabiamente inverter a metáfora queirosiana, reconstruindo-a pelo avesso na nova assertiva “Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade”²⁹. Em ambos os autores – Eça ou Saramago, e também naquilo que apresenta o texto de Manuel da Fonseca –, metaforicamente, se retoma o diálogo entre ficção e história. No autor realista, a base é, entretanto, uma crença positivista na verdade e na sua nudez forte, que pressupõe objetividade daquilo que é nítido e essencial. Esse componente, entretanto, vem necessariamente recoberto pela fantasia diáfana da ficção, de modo a ser concebida, enfim, como arte. Com

²⁵ FONSECA, Manuel da. In: VIEGAS, 1988, p. 14.

²⁶ GRAÇA, Fernando Lopes. Realidade e verossimilhança. In: *O Diabo*, 274. Lisboa: 1939, p. 5. Lido a partir de REIS, 1981, pp. 133,4.

²⁷ DIONÍSIO, Mário. ‘A Noite e a Madrugada’ por Fernando Namora. In: *Vértice*, 91. Coimbra: 1951, p.113. Lido em Lido a partir de REIS, 1981, pp. 139, 140.

²⁸ LIMA, Manuel Campos. Nua realidade e fantasia. In: *Vértice*, 159. Coimbra: 1856, pp. 599-603. Lido a partir de REIS, 1981, p. 144.

²⁹ SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1988, p. 62.

Saramago, veremos que a ousadia será certamente e justificadamente maior. Desconfiando do fato de poder assentar-se tranqüilamente em fundamentos cientificamente comprováveis da verdade histórica, por sabê-la fluida e não passível de ser recomposta em sua integridade, o seu narrador propõe-se a fazer ecoar, na frase assaz conhecida de Eça, uma proposta mais ardilosa: a fantasia é agora o esteio forte do discurso e é através da sua nudez magnífica que o ficcional se assenta, recoberto, entretanto, pelo manto da verdade, que ele sabe diáfano, mas que lá está e que é passível de ser visto porque a ficção o sustém.

De forma semelhante, poderíamos dizer isso a respeito de Manuel da Fonseca, visto que ele assegura e reconhece, em seus comentários no Posfácio, a existência de inúmeras verdades, versões diferentes do mesmo, sendo o seu texto a sua versão recriada do fato. Logo no início, ele menciona que procurou ouvir “a versão mais verdadeira” do caso, uma forma de reconhecer a existência de muitas versões. Depois, diz que fará um relato das versões então correntes sobre o caso “para servir de testemunho, um certo testemunho, o (dele), de modo a escolher de entre muitas possíveis uma única sequência narrativa” (Posfácio, SV, p. 187). Na época da primeira publicação da *Seara de Vento*, essa apresentação do caso, em que a narrativa se inspira, não foi feita. Portanto, o texto coloca-se como ficção, mas ficção verdadeira na medida em que verossímil. Posteriormente, através da leitura do Posfácio com o depoimento do próprio autor, ao ficarmos sabendo da existência de um caso real semelhante ao acontecido com Palma, percebemos que esse texto de ficção também é capaz de produzir uma *outra* verdade, na medida em que retoma e transforma a vida. Assim, podemos dizer que também, nesse sentido, o texto de Manuel da Fonseca negocia nos limites fluidos da Ficção e da História.

Através desta leitura do texto de *Seara de Vento*, vemos que se contrapõem os vários discursos que compõem as verdades que ficam resgatadas pela história da sociedade. Através dos comentários no Posfácio, são expostas as falas que compõem o discurso da História oficial e, por outro lado, no romance, as falas baseadas no olhar daqueles que vivem o presente histórico e são capazes de poder enxergar os fatos de maneira diferente daquela que vem permeada pela ideologia oficial.

O texto revela, enfim, que só existem verdades no plural, e não uma única Verdade, e mostra isso não só através dos comentários a respeito daquilo que os jornais publicaram sobre um acontecimento real, mas recriado pela narrativa, mas também através dos fatos narrados pelo romance. Há, ali, muitas verdades - pelo menos duas, a dos opressores e a dos oprimidos. Na cena da morte da personagem Júlia, o Sargento Gil medita sobre como poderá contar a história, mesmo que em contraposição com o olhar severo de um guarda um tanto diferente por ser apresentado como um ser que dilui as fronteiras de um maniqueísmo possível nas relações entre opressores e oprimidos, por conseguir esboçar um questionamento do sistema mesmo ao ocupar um cargo que muitas vezes é usado como um instrumento a serviço dos interesses do poder:

Cabo Janeiro vem postar-se a um canto do átrio, e aí permanece, de ar carregado, sério, como numa silenciosa acusação.

De pala puxada para o nariz, sargento Gil começa a passear de um lado para outro. O constrangimento impede-o de erguer os olhos. Evita até caminhar de frente para o cabo, e move-se sem ruído, num visível cuidado. Apesar de tais esforços, não consegue reduzir o acontecimento aos limites de um percalço meramente ocasional. (...) Breve encherá a vila e os campos.

Sargento Gil dá mais umas tantas voltas, de parede a parede. No entanto, embora sinta quanto lhe custa ter de avistar-se com o presidente da Câmara, sai do posto.

Rua abaixo, medita na melhor maneira de expor os fatos. Mas, por mais que se esforce, não atina com uma história direita. (SV, 125-6, grifos nossos)

Uma certa personagem de Saramago, de nome Lídia, ainda uma vez em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, também revelou ter a consciência da diferença entre o discurso histórico contaminado pela ideologia dominante e a realidade acontecida. Lídia não se permite aceitar a verdade lida nos jornais pelo personagem Ricardo Reis, o heterônimo pessoano que se torna ali personagem de ficção. Ela sabe que os registros da História oficial são também ficções, e por isso não os aceita, como podemos perceber através de suas palavras no diálogo que trava com o senhor doutor, ela, uma simples camareira de hotel:

Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fê no que os jornais escrevem, Eu não posso ir na Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira³⁰.

“As verdades são muitas”, diria Lídia, e *Seara de Vento* mais uma verdade, a impor ainda uma *nova*: o olhar sobre os menos favorecidos, a voz que não mais é possível calar.

2. Levantado do Chão e a (re)escritura de uma História

*Quem construiu as portas de Tebas?
Nos livros constam nomes de reis.
Foram eles que carregaram as rochas?
E Babilônia destruída mais de uma vez?
Quem a construiu de novo?*

.....
*Cada página uma vitória.
Quem prepara os banquetes?
De dez em dez anos um grande homem.
Quem paga as suas despesas?*

*Tantas histórias.
Tantas perguntas.*

Bertold Brecht³¹

³⁰ SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1988, p. 388. (grifo nosso)

³¹ BRECHT, *Perguntas de um operário que lê*. 1982.

Se pensarmos na realidade social da região do Alentejo em Portugal, podemos incluir mais uma às tantas perguntas que o *eu-lírico* do poema de Brecht se faz a respeito da História: “Todos os anos os latifundiários produzem milhões ao cultivar os campos alentejanos, mas são eles quem os semeiam e ceifam?” Pois talvez seja esta uma das perguntas que o narrador do *Levantado do Chão* se faz e a que busca responder através das 366 páginas de um belo e bem construído romance.

Como lembra o estudo de Teresa Cerdeira³², ao final do primeiro capítulo, sua proposta de escrita é declarada: contar “doutra maneira” a história de uma “outra gente solta e miúda, que veio com a terra, embora não registrada na escritura” (LC, 14). O narrador de *Levantado do Chão* é como o milhano, voa alto e desce “ao rés da terra para contar os seus e avaliar as coragens”(LC, 242).

Como nos mostra o poema de Brecht, a História secular enaltece os homens grandes e vitoriosos, esquecendo que por detrás de tais nomes valorosos existe o trabalho e o esforço de milhares de *outros* homens, sem os quais a História grande não poderia acontecer.

Também Walter Benjamin mostrou em seu texto *Sobre o conceito de história* que o investigador historicista estabelece uma relação de empatia com o vencedor, e revela que “os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes.”³³ Esses vencedores participam do cortejo triunfal da História, cujos despojos – os bens culturais – devem a sua existência não somente aos esforços dos grandes, mas também daqueles tantos anônimos contemporâneos aos feitos, que sofreram para a sua realização. Por isso o materialista histórico deve “escovar a história a contrapelo”³⁴ e recuperar nela suas vozes emudecidas.

Das *Perguntas de um operário que lê* ficam-nos os vazios, as falhas em um tecido que desejou ser sempre completo e verdadeiro: o tecido da História. Os historiadores antigos basearam a história na verdade. Cícero, por exemplo, mencionou que a primeira lei da história era não dizer nada falso. Entretanto, a modernidade, que fez explodir as categorias de totalidade, tem reconhecido que seu objeto de estudo não pode mais pretender contar o *todo* e o *tudo* do acontecido, pois este deve ser construído “pouco a pouco através de laboriosas verificações sucessivas e acumulações de verdades parciais”³⁵. A História é construída de verdades parciais, porque toda ela é linguagem, isto é, discurso em que sempre são operados recortes. Já nos ensinou, também, o mestre Georges Duby: “A história é acima de tudo uma arte, uma arte essencialmente literária” uma vez “que só existe pelo discurso”³⁶.

³² SILVA, 1989, p. 200.

³³ BENJAMIN, 1987, p. 225.

³⁴ Idem, *ibidem*.

³⁵ LE GOFF, 1997, p. 168.

³⁶ DUBY & LARDREAU 1980. apud LE GOFF 1997, p. 172.

Este discurso seletivo deixa *perguntas*, fendas, silêncios, os quais devem ser preenchidos, por um *outro* discurso que a partir de um novo *olhar* seja capaz de fazer a história das ausências. Le Goff afirma:

*Falar dos silêncios da historiografia tradicional não basta; penso que é preciso ir mais longe: questionar a documentação histórica sobre as lacunas, interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços brancos da história. Devemos fazer o inventário dos arquivos do silêncio, e fazer a história a partir dos documentos e das ausências de documentos*³⁷.

Este novo discurso pode não ser o do historiador. Pois é assim que outro discurso se *alevanta* (para usar o verbo camoniano) na contemporaneidade, pretendendo fazer, à sua maneira, História: o discurso ficcional nos moldes que nos dá o romance de José Saramago. Como mostrou Maria Lúcia Lepecki, há um certo discurso ficcional contemporâneo que “*finge a veracidade*” e “*ficcionaliza formas de historicidade*”, procurando introduzir no “*inventado* (descoberto ou criado?) uma natureza documental que é típica, em primeira mão, apenas do discurso histórico”³⁸.

O *Levantado do Chão* segue nessa linha, apresentando o desejo de criação de *novas* escrituras: a escritura de uma nova história; a escritura da *terra*, ao contrário da cultura portuguesa que elegeu o *mar* como morada; a escritura de um novo cantar épico, cuja matéria e forma discursivas são também *outros*; e a (re)escritura do texto bíblico, base da cultura ocidental, com quem o texto também negocia como um dos intertextos privilegiados, ao pretender, no entanto, humanizar o divino e divinizar o humano.

Neste momento, nosso desejo será ler a proposta de criação da nova escritura de uma História, ou seja, das relações estabelecidas entre História e Ficção. É impossível, no entanto, em determinados momentos, deixar de comentar as outras *novas escrituras*, especialmente a da *terra* e a de um novo cantar épico, uma vez que estas estão intimamente ligadas à História de Portugal.

Há, ao menos, dois tipos de história: a historiografia tradicional e a da memória coletiva. A primeira reflete a ideologia dos dominadores. Já a memória ou tradição coletiva, que se encontra disseminada na cultura popular, mesmo sendo por vezes mítica, é uma “história lenta, espécie de anti-história, na medida em que se opõe à história ostentatória e animada dos dominadores”³⁹. Se a história dos dominados é uma anti-história, nada melhor que um discurso antidocumental por natureza para assentar por escrito essa anti-história. Esse discurso, como vimos, é o ficcional ou literário, que, segundo Luiz Costa Lima, “não se apresenta como prova, documento, testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar.”⁴⁰

³⁷ LE GOFF, 1997, p. 220

³⁸ LEPECKI, 1984, p. 13.

³⁹ LE GOFF, 1997, p. 194.

⁴⁰ LIMA, 1986, p. 195.

Ao pretender narrar a história dos sem-história, o narrador do *Levantado do Chão* faz uso desta memória coletiva. É ela que Saramago busca para a criação de seu romance ao visitar o Alentejo e recolher informações dos trabalhadores rurais – que são inclusive citados na sua dedicatória – para preencher algumas das fendas deixadas pela oficialidade. Criando a história dos Mau-Tempo, dos Espada, dos Canastro, dos Carranca, e de tantos outros homens, este autor compõe por metonímia a história de tantos oprimidos cuja vida nunca pôde ser ouvida.

Conforme já vimos, a estes desvalidos da história é concedida a *parlenda* e o *pincel* deste narrador, para que se notabilizem seus feitos, que são também heróicos. Assim, eles adquirem voz e um lugar de imortalidade na memória cultural portuguesa, uma vez que são elevados também à galeria da Fama, por um “varão que (com) esforço e arte divinos os f(ez), sendo humanos”⁴¹. Este novo *varão* que se propõe a cantar um “novo valor mais alto (que, agora), se alevanta”⁴² é o generoso narrador deste romance.

Vários trabalhos têm apontado para os limites imprecisos entre a História e a Ficção, entre os quais merece ser lembrado – pelo fato de trabalhar justamente com as obras de José Saramago – o livro de Teresa Cristina Cerdeira da Silva. E é ela quem afirma: “não se trata de um texto que, enquanto ficção, tangencia o histórico porque utiliza informações verídicas que, eventualmente, são objeto de História, mas de um discurso que, em sua execução e propósitos, se revela organizador da História por intermédio do ficcional.”⁴³

A ficção pretende fazer história, tentando recuperar, através de um discurso que normalmente é tido como não-verídico, aquilo que é “banido como mentira”⁴⁴ pela oficialidade: “Que são casos verdadeiros, estes, por isso custam tanto a crer a quem se pauta por ficções”(LC, 47)⁴⁵. Essas *ficções*, de que fala o narrador do romance, são, paradoxalmente, os registros da História oficial. Conforme já dissemos, esses registros são também ficcionalizantes, uma vez que são linguagem, incluem sempre o ponto de vista de quem os faz, e são recortes do real. Em outras palavras, estando a História singular preocupada com nomes e datas, afasta-se “do que de fato foi”, não conseguindo atingir o “todo acontecido”. Ao preocupar-se com “vidas” e não com “nomes” (LC, 366), a ficção chega mais perto do que “pode ter havido”, e permite ao narrado servir de metonímia para o ocorrido não só com um, mas com muitos.

Podemos dizer, de certa forma, que, em *Levantado do Chão*, uma das falas do narrador a respeito do personagem Antônio Mau-Tempo teoriza o papel do próprio narrador e dos narradores de outros romances que também pretendem apagar, ou reduzir, as fronteiras entre o histórico e o ficcional, entre a *verdade* e a *mentira*. O narrador diz a seu respeito: “Será grande contador de histórias, vistas [*história*] e inventadas [*ficção*], vividas e imaginadas, e terá a arte suprema de apagar as fronteiras entre umas e outras”

⁴¹ CAMÕES, Os Lusíadas, IX, 91 v. 3,4.

⁴² Idem, Os Lusíadas, I, 3 v. 8.

⁴³ SILVA, 1989, p. 26.

⁴⁴ MARGATO, 1992, p. 55.

⁴⁵ SARAMAGO, 1999. As referências ao romance *Levantado do Chão* serão feitas sob a sigla LC.

(LC, 124). Da mesma linhagem será, evidentemente, este narrador, que conta o que nunca se ouviu - a história dos pequenos e vencidos -, mas que, mesmo assim, deve ser acreditado, como nos ensina o próprio Antônio: “Alguma vez terá de começar a acreditar naquilo que nunca ouviu” (LC, 284).

O que talvez nunca tenha sido ouvido são as versões dos vencidos a respeito da história acontecida, sempre, obviamente, diferentes das dominantes. Vejamos, como exemplo, a narrativa da insurreição de 23 de junho, durante a qual os camponeses se reúnem em Montemor para protestar por trabalho. Um homem é assassinado – José Adelino dos Santos – personagem real na história do latifúndio. Diante da evidência do homem morto desarmado, a guarda faz esforço para que se pense que ele está apenas ferido, e que ela se preocupa muito com a vida dos filhos de sua pátria. Outros, porém, estão lá para presenciar a verdade, como Gracinda Mau-Tempo e também – ficcionalmente – o próprio narrador que não deixa escapar a verdade da opressão e a hipocrisia do governo:

Pasmemos todos nesta roda em que estamos ouvindo os relatos do latifúndio, de ver que o dragão Leandro Leandres se compadece da vítima e quer salvá-la, Leve-o, senhor doutor, vem já aí uma ambulância, um carro, depressa, não se pode perder tempo, quanto mais cedo daqui for levado, melhor, ouvindo-o falar assim, tão instante, tão pressuroso, como havemos de acreditar nos acontecidos a João Mau-Tempo, ou que ele diz terem sido acontecidos, quando há oito anos esteve preso...(LC, 315).

e se José Adelino dos Santos acabou mesmo por ser levado para Lisboa, foi comédia da pide, fingimento para fazer de conta que se tinha feito tudo para o salvar, tudo isso são maneiras de escarnecimento, se a José Adelino dos Santos levaram, também levaram outros que por lá ficaram presos, e sofreram, como sofreu João Mau-Tempo⁴⁶ e foi contado [pela ficção e não pela História oficial] (LC, 316, grifo nosso).

Nesse caso, a ficção devolve ao leitor o que pode realmente ter acontecido, pois aquilo que narra é baseado num olhar que não está contaminado pela ideologia do poder. Se nos lembrarmos da epígrafe de outro romance de Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, podemos relê-la também aqui, neste contexto: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” Se a história oficial, pela própria etimologia da palavra (derivada da raiz indo-européia *wid-*, *weid*, que significa *ver*), está para o *ver*, poderíamos dizer que a ficção está para o *reparar*, pois volta o seu olhar para penetrar mais fundo, enxergando e relatando as muitas verdades nunca declaradas, contando a vida dos pequenos e até então insignificativos homens que jamais figuraram no palco da história.

Outra coisa que, talvez, também nunca tenha sido ouvida são as histórias orais e outros documentos pequenos, até então não-dignos de receber a preocupação da história, mas que se revelam suficientemente significativos, como uma carta, ou bilhete:

O feitor responderá, mas isso é correspondência corrente que ninguém guarda, recebe-se a carta, faz-se o que ela diz ou dá-se a resposta ao que perguntou, e depois onde é que eu a meti, tinha graça pôr estes escritos em ordem e contar por eles a história, que seria

⁴⁶ O que acontece com os personagens que não são seres históricos, como os interrogatórios da PIDE e a prisão de João Mau-Tempo, por exemplo, são construções ficcionais do que pode ter havido na História real. São, portanto, também história, e essa está sendo reconstruída através da ficção.

outra maneira de contar [a maneira deste narrador] o nosso mal é julgarmos que só as grandes coisas são importantes, ficamos a falar nelas e depois quando queremos saber como era, quem estava, que foi que disseram, é uma dificuldade (LC, 182, grifo nosso).

O historiador francês Jacques Le Goff diz, também, citando Paul Veyne, que os historiadores têm pouco a pouco tomado consciência de que “tudo é digno de história: nenhuma tribo, por minúscula que seja, nenhum gesto humano, por insignificante que pareça, é indigno da curiosidade histórica”.⁴⁷ Também Walter Benjamin mostra que o cronista-narrador deve levar em conta os grandes e pequenos acontecimentos, pois nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Mas, este sabe ainda que “somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l’ordre du jour*.”⁴⁸ Cada momento do passado é recuperado mediante um desejo ou um pensamento baseado no presente.

Ainda outras histórias narradas pela ficção, embora nunca ouvidas, são as histórias de esperanças e sonhos que ficaram irrealizáveis no passado. O romance narra também as histórias de desejos, buscas e esperas perdidos no tempo. A contracapa do livro nos mostra que Saramago escreve para homens que sonham e este sonhar é, muitas vezes, prova de veracidade das histórias contadas por Antônio Mau-Tempo e Sigismundo Canastro. “Confirmar a veracidade do acontecido mediante a prova irrefutável do sonho” (LC, 281) é querer provar a verdade pela fantasia, como a ficção que se deseja construtora da História e contadora de verdades não reveladas por essa.

É interessante notar que, já em 1862, Fustel de Coulanges declarara:

*Quando os monumentos escritos faltam à história, ela deve pedir às línguas mortas os seus segredos, e através das suas formas e palavras, adivinhar os pensamentos dos homens que as falaram. A história deve prescrever as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação, todas estas falsidades sob as quais ela deve descobrir alguma coisa de muito real, as crenças humanas. Onde o homem passou e deixou alguma marca da sua vida e inteligência, aí está a história.*⁴⁹

Retornando à citação de W. Benjamin (“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”⁵⁰), reiteramos o fato sabido de que é impossível apropriar-se totalmente do passado. Em todo relato se operam, evidentemente, recortes, que correspondem às escolhas do olhar. Ora, também o discurso ficcional está sujeito a essas regras de seleção e a narrativa de *Levantado* não foge a isso. Citemos alguns desses momentos em que o narrador mostra ter plena consciência de sua impossibilidade de relatar o todo acontecido:

Todos os dias têm a sua história, um só minuto levaria anos a contar, o mínimo gesto, o descasque miudinho duma palavra, duma sílaba, dum som, para já não falar dos pensamentos (...) não acabaríamos nunca mais (LC, 59).

⁴⁷ LE GOFF, 1997, p. 242.

⁴⁸ BENJAMIN, 1987, p. 223.

⁴⁹ Apud LE GOFF, 1997, p. 219.

⁵⁰ BENJAMIN, 1987, p. 224.

Imagine-se que nos perdíamos agora a decifrar e explicar a expressão destes olhos, não chegaria a história ao fim, ainda que tudo isso, o que parece pouco e o que parece de mais, da mesma história faça parte, maneira tão boa como outra que o seja de contar o latifúndio (LC, 103).

Passaram cinco dias, que teriam tanto para contar como quaisquer outros, mas estas são debilidades do relato, às vezes tem de saltar por cima do tempo (LC, 252).

se eu muito lhe contasse, ficaríamos aqui o resto da vida a conversar e a história teria de continuar até os nossos netos (LC, 273).

Sabemos já que os romances de José Saramago pretendem organizar o passado através do ficcional. O que, agora, é interessante pensarmos é a função desta recuperação e reescrita do passado, e também como ela é feita. Aprendemos, com os historiadores contemporâneos, que toda a recuperação do passado baseia-se necessariamente no olhar do presente, pois todo o *olhar* que se volta para indagar o passado leva consigo marcas da sua vivência momentânea, e dos seus valores sociais, conforme já mencionamos anteriormente, apoiados na citação do historiador Benedetto Croce. Ainda Lucien Febvre afirmou a este respeito: “A história recolhe sistematicamente, classificando e agrupando os factos passados, em função das suas necessidades atuais. É em função da vida que ela interroga a morte. Organizar o passado em função do presente: assim se poderia definir a função social da história.”⁵¹

Vejamos, então, que fatos são recuperados pelo romance e de que maneira isto é feito, para que possamos melhor pensar na função desta (re)escrita de um passado, pois, como o próprio Saramago nos ensinou,

*o que aqui se tenta indagar é, precisamente, o ponto de vista de um escritor sobre a matéria, os objetivos e os meios do seu trabalho, isto é, porquê, para quê e como produz ele essas composições literárias a que damos o nome de romances, e também que relações estabelecem elas com o tempo, um tempo que surge ao autor como uno, não dividido.*⁵²

O romance *Levantado do Chão* conta a saga de uma família pelo século XX, narrando cerca de setenta anos, pontuando datas que vão desde antes da instalação da República, em 1910, até a Revolução Agrária, de 1975. Entretanto, o objetivo da narração não é pontuar datas para conceder-se a si próprio o título de um romance histórico, mas perscrutar o passado através do olhar dos dominados, isto é, mostrar como estes sentem os acontecimentos que compõem a história oficial. Assim, os fatos não são apenas recuperados, são sempre comentados ora pelo narrador ora por um personagem, fazendo exhibir muitas vezes a alienação e a ignorância a que estavam condenados aqueles solitários trabalhadores rurais em relação ao que acontecia em seu país e no mundo. A visão marxista nos ensinou, entretanto, que esta alienação não é inerente aos camponeses oprimidos, mas é desejada e forjada pela ideologia dominante, para manter o povo afastado das decisões que do poder.

⁵¹ Apud LE GOFF, 1997, p. 164.

⁵² SARAMAGO, 1989, p. 45.

A chegada da República, por exemplo, é narrada e comentada no sentido de mostrar como esta não alterou em nada a situação de miséria e opressão:

Então chegou a república. Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos de metade, como de costume. Comiam ambos o mesmo pão de bagaço, os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos. A república veio despachada de Lisboa, andou de terra em terra pelo telégrafo, se o havia, recomendou-se pela imprensa, se a sabiam ler, pelo passar de boca em boca, que sempre foi o mais fácil. O trono caíra, (...) o latifúndio percebeu tudo e deixou-se estar...(LC, 33, grifos nossos).

A alienação do povo diante dos acontecimentos do seu tempo nos é mostrada, também, na passagem que aponta o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Separados uns dos outros, cortados da comunicação com o mundo, sem conhecer ao menos o que era Europa, os camponeses estão excluídos da História. O que conheciam era a sua própria guerra de cada dia, às vezes a mais brutal de todas, pois faz matar aos poucos: “*Correram vozes em Monte Lavre de que havia uma guerra na Europa, sítio de que pouca gente no lugar tinha notícias ou luzes. Guerras também as havia ali, e não pequenas, todo o dia a ganir de fome, houvesse ou não houvesse. Só as mortes não eram tantas, e no geral os corpos iam para a cova inteiros (LC, 47, grifos nossos)*”.

Após 1914, a narração marca o início da Revolução Russa (1917), mas essa notícia só chega a Adalberto, da classe dos latifundiários, pois “a Monte Lavre, de guerras só chegavam notícias de jornal, e essas eram para quem as soubesse ler” (LC, 57). Só a classe dominante, que detinha o saber das letras, podia estar informada: “o czar foi deposto, as potências estão preocupadas com o que se passa na Rússia” (LC, 57).

Nem tudo, no entanto, são histórias de fora de Portugal: “Vem aí uma época de grandes tempestades, umas que virão com seu estrondo natural, outras de mansinho, sem disparar um tiro, vindas de Braga que é longe, mas destas só haverá real notícia mais tarde, quando já não houver mais remédio (LC, 63)”.

O romance anuncia o Golpe de Estado, que põe fim à República liberal, em 28 de maio de 1926, quando o general Gomes da Costa, proclamou a revolta em Braga, dando início à ditadura militar. Um governo de Triunvirato é estabelecido, e Antônio de Oliveira Salazar assume o Ministério das Finanças. Salazar implanta uma política econômica que consegue sanear as finanças em dois anos, diminuindo os gastos, mas, em contrapartida, deixa o país sem as menores condições de vida, sem investir em saúde, educação ou saneamento. A partir de 1928, o novo presidente da República, Antônio Oscar de Fragoso Carmona, confiou plenos poderes a Salazar, que se torna o primeiro ministro, e senhor absoluto do país, dando início à mais longa ditadura que o mundo do século XX conheceu.

O Estado Novo salazarista era corporativista e católico. O corporativismo tinha o intuito de eliminar a luta de classes, principalmente no meio rural, e restabelecer a unidade moral, econômica e política do país, devolvendo-lhe a idéia de nação. Com efeito, nacionalismo e catolicismo foram as principais características da vida de Salazar. Segundo Antônio de Figueiredo, a Igreja Católica proporcionou a este governante a

educação e a promoção social, enquanto que o nacionalismo foi a sua “via para o poder político.”⁵³

No romance, a relação do poder com a Igreja está presente através da figura do Padre Agamedes, que, com falas esvaziadas, contribui para a criação e manutenção do quadro de alienação do camponês diante do poder dominante, fazendo-o crer que este poder é algo natural, ou seja, que não pode ser questionado ou modificado porque vem das leis de Deus:

O vosso reino não é deste mundo, padecei para ganharedes o céu, quanto mais lágrimas chorardes neste vale das ditas, mais perto do Senhor estareis quando tiverdes abandonado o mundo, que todo ele é perdição, diabo e carne, (...) bem enganados estais se pensais que Deus Nosso Senhor vos deixa livres tanto no bem como no mal...(LC, 107-8).

A alienação, no entanto, não ocorria apenas no caso dos camponeses em relação às forças do poder. Essa era também uma das bases da ditadura salazarista, que criou uma política ideológica de separação de Portugal dos demais países da Europa. Os discursos de Salazar falavam da Segunda Guerra Mundial como se fosse um “acontecimento de interesse secundário, que se desenrolava em algum ponto remoto além dos Pirineus.”⁵⁴ Se alguém visitasse Portugal em 1940 não acreditaria que existia uma guerra na Europa, pois o clima era de tranquilidade e inocência despreocupada.

Os portugueses foram obrigados a viver, assim, *orgulhosamente sós*, pois Salazar propagava um discurso de que seu país era um *oásis de paz*, diferentemente dos demais, muito embora a repressão aos comunistas, exercida pela PIDE, as greves abafadas, a fome, o desemprego e a emigração que marcaram o tempo da sua administração fossem cada vez mais agudos. Recorramos, mais uma vez, ao romance para ilustrar essa mentalidade de separação propagada pelo governo, neste caso através da boca do Padre Agamedes, mostrando mais uma vez o apoio incondicional dado pela Igreja ao regime: “Ingratos, vos digo eu agora, que ignorais que o nosso país é a inveja das outras nações, esta paz, esta ordem, e agora vinde-me cá dizer se é tudo isto que quereis perder, falais de fartos, é o que é. (LC, 121).”

Outro exemplo da alienação do povo português em geral e destes camponeses afastados do mundo é o do anúncio do início da Segunda Grande Guerra e o término da Guerra Civil Espanhola:

No inventário das guerras tem o latifúndio a sua parte, ainda não exagerada. Muito maior a têm essas Europas onde outra guerra agora começou, e, por quanto se pode saber, e não é muito, em terras de tanta ignorância e afastamento do mundo, está a Espanha em ruínas a ponto de fazer chorar a alma. (LC, 115, grifos nossos).

Num discurso cuidadosamente preparado, Salazar mencionou o apoio dado a Franco por ocasião da guerra na Espanha: “Em todos os domínios onde era livre a nossa

⁵³ FIGUEIREDO, 1976, p. 23.

⁵⁴ Idem, p. 92.

ação, ajudamos no que pudemos o nacionalismo espanhol e a civilização cristã”...⁵⁵. O romance mostra também, através da visão do oprimido, esse mesmo apoio, na cena em que muitos camponeses foram recrutados para assistir a um comício em Évora, a favor dos nacionalistas espanhóis e contra os comunistas vermelhos: “Trago aqui um papel para vocemecê assinar, que é para ir à Évora no Domingo, a um comício a favor dos nacionalistas espanhóis, contra os comunistas, e tem transporte de graça, vai de camioneta, tudo a pagar pelos patrões e pelo governo, é o mesmo. (LC, 90)”

A repressão ao comunismo e a figura de Salazar como alguém que dedicou sua vida a favor da pátria também são ilustrados através do episódio do comício:

ao toque do clarim nos reunimos como um só homem ao redor de Salazar, o gênio que consagrou a sua vida, aqui tudo grita salazar salazar salazar, o gênio que consagrou a sua vida ao serviço da pátria, contra a barbárie moscovita, contra esses comunistas malditos que ameaçam as nossas famílias (...) que o dever de todos nós é ajudar aos nossos irmãos de crença, e o remédio contra o comunismo encontra-se no regresso à moral cristã cujo símbolo vivo é Salazar (...) porque nós 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 (LC, 93-4).

A imagem é altamente compromissada ideologicamente, porque confunde conscientemente a figura de Salazar como um Messias salvador ou como o rei Dom Sebastião retornado para solucionar os problemas portugueses o que ratifica metaforicamente um nacionalismo de direita que coloca a Pátria em primeiro lugar, à frente dos interesses do povo. Aliás, é Eduardo Lourenço⁵⁶ quem aponta a inteligência estratégica dos regimes de direita que se arrogam a virtude nacionalista. E comenta que os regimes de esquerda evitaram o sentimento patriótico, deixando de conceder a importância devida ao fato de que nenhum povo pode subsistir sem uma imagem positiva de si mesmo. Degradado o nacionalismo / patriotismo como atributos do reacionarismo, os regimes revolucionários descartaram lamentavelmente a utilização inteligente desses conceitos.

Ao contrário do que a História oficial registrava, por estar compromissada com o discurso do vencedor, a ficção desmascara, por exemplo, as torturas exercidas pela Polícia Internacional de Defesa do Estado Português(PIDE) durante a ditadura salazarista. Essas torturas, interrogatórios e até assassinatos, que visavam a reprimir o avanço do comunismo, são (re)contados agora pela ficção, sob o ponto de vista do vencido. Uma dessas narrativas é a já referida cena de Germano Santos Vidigal. Assim como as histórias de Antônio Mau-Tempo e Sigismundo Canastro adquirem veracidade através da fantasia, esta cena de tortura é narrada através de um realismo mágico, através da narração feita a partir do olhar de formigas que, únicas testemunhas da sala de tortura, assistem e se dispõem a narrar, atribuindo, paradoxalmente, à cena a coerência interna – por serem elas as únicas espectadoras – e, conseqüentemente, o estatuto de verdade.

O realismo mágico é aquele que apresenta uma realidade que, embora sobrenatural, não é questionada pelo narrador, por outros personagens e nem pelo leitor,

⁵⁵ Apud FIGUEIREDO, 1976, p. 88.

⁵⁶ Conferir LOURENÇO, 1982, pp. 62-4.

já que estes assumem o sobrenatural como verdadeiro dentro do espaço da ficção. A apresentação de uma nova realidade não questionável é uma maneira de propor uma nova visão, uma nova versão do real, que se torna não apenas aceitável, mas revolucionariamente reveladora: “e de tudo isto, mais tarde se farão longas conversas no formigueiro para ilustração das gerações futuras, que aos novos é útil saber o que vai pelo mundo (LC, 169).” Ou ainda em: “e sobre estes casos hão de passar anos e há-de pesar o silêncio até que as formigas tomem o dom da palavra e digam a verdade, toda a verdade e só a verdade (LC, 176)”.

A história de Germano Santos Vidigal e, metonimicamente, a de tantos torturados e assassinados pela PIDE e por outros órgãos de censura no mundo todo fica deste modo resgatada do silêncio. O poder dirá que ele se suicidou “enforcado num arame”(LC, 176). As formigas, que a tudo assistiram, não se conformam com essa *mentira* e assumem a *palavra*, através da voz do narrador – também “formiga de cabeça levantada”:

Lavra grande indignação entre as formigas, que assistiram a tudo, ora umas, ora outras, mas entretanto juntaram-se e juntaram o que viram, têm a verdade inteira, até a formiga maior, que foi a última a ver-lhe o rosto, em grande plano, como uma gigantesca paisagem, e é sabido que as paisagens morrem porque as matam, não porque se suicidem (LC, 176).

As formigas, que “levantam a cabeça como cães”(LC, 170), são testemunhas isentas: “São critérios de formiga e sua civilização, ignoram que a luta de Germano Santos Vidigal não é com os espancadores Escarro e Escarrilho, mas com seu próprio corpo”(LC, 170). Assim, não podem tomar partido nem do vencedor (torturador) nem do vencido (torturado). Narrando, pois, através do olhar dessas formigas, a ficção adquire a justiça da imparcialidade e pode contar a verdade do ocorrido.

Essas são sábias formigas, “estão muito habituadas a verem os seus mortos e a fazerem diagnósticos de primeira” (LC, 173), e “não deixam à vista os seus mortos caídos no cumprimento dos deveres” (LC, 173), assim como a ficção também não abandona aqueles pequenos que caíram cumprindo seus deveres. Antes, lhes devolve a vida, lembrando os feitos gloriosos e os sofrimentos destes *barões sem nenhum sinal*. Não é à toa que o torturado, já quase morto, ao abrir os olhos “por incrível que pareça, o que ele vê é o carreiro das formigas, talvez por ser mais denso no sítio que os olhos no acaso de abrir-se fitam” (LC, 174). Ele enxerga apenas aquilo que lhe garantirá vida posterior, que imortalizará sua história, e os torturadores, pois estes, de certo modo, ele já venceu com sua morte e sacrifício silenciosos.

A ficção busca as verdades “que custam tanto a crer a quem se pauta por ficções” (LC, 47). Para isso o narrador vai conversar com o coveiro que enterra o torturado e que tem o nome de Ourique, reminiscência à portuguesa de um certo Yorick shakespeariano, que, habituado a ambientes de perquirições transcendentais entre *ser* e *não ser*, responde-lhe com a verdade, reafirmando a versão das formigas, mais do que atentas, porque de *cabeças levantadas*:

Diga-me então se é verdade que o corpo que está na casa mortuária morreu de maus tratos, ou só porque o antigo dono dele decidiu enforcá-lo, É verdade (...) que o corpo

que além está foi enforcado, é verdade que no estado em que se encontrava não teria forças para enforçar-se, é verdade que tem as partes todas rebentadas, é verdade que nem depois de morto se lhe reduziram os matulos das pancadas, tamanho de ovos de perdiz, e é verdade que por muito menos teria eu morrido e mais habituado estou à morte (LC, 178).

De outro modo, também as greves, de que participam Manuel Espada, Sigismundo Canastro, João Mau-Tempo e tantos outros, proibidas e punidas pelo governo, se fundamentam historicamente. Tal é aquela que foi feita por aumento salarial da jornada de trabalho, a revolta no vilarejo de Beleizão, região do Alentejo, que terminou com o assassinato da camponesa Catarina Eufêmia em 19 de maio de 1954, pela PIDE. Os baixos salários e o aumento do custo de vida levavam à insurreição. Lembremos que, de 1914 a 1946, o valor real dos salários baixou cerca de 30%, sem considerar para o cálculo o período do desemprego, enquanto o custo de vida aumentava em média 99%.⁵⁷

No romance há vários momentos em que os camponeses se reúnem para lutar por melhores condições de sobrevivência. Há, por exemplo, a luta pelo aumento da jornada para trinta e três escudos: “São duas as palavras, não aceitar a jorna de vinte e cinco escudos, não trabalhar por menos de trinta e três escudos, de sol a sol, porque assim tem de ser ainda”(LC, 138). Quando já foi possível lutar por mais, vozes uniram-se para exigir a jornada de oito horas de serviço, com rendimentos de quarenta escudos:

Porém, vão se acabando os tempos da conformação. Anda uma voz pelos caminhos do latifúndio, (...), uma voz de duas palavras essenciais e de outras muitas que explicam essas duas, oito horas, dizer isto assim parece dizer pouco, mas se dissermos oito horas de trabalho já se começa a entender melhor (LC, 328).

Não se trata só das oito horas, vamos também reclamar quarenta escudos de salário (...). O que vale é que sendo as falas muitas, muitas são as vozes (LC, 333).

Em outra ocasião, os trabalhadores se reuniram para lutar, simplesmente, pelo trabalho, que lhes estava sendo negado. A manifestação em Montemor teve como saldo trágico a morte de José Adelino dos Santos, personagem do romance e ser civil da história de Portugal.

Com a morte, em 1951, do marechal Carmona, que exercia a presidência, novas eleições foram realizadas, mas, novamente, estas só serviram para dar ênfase ao poder absoluto de Salazar. Em 1958, o partido comunista, único que se manteve vivo na clandestinidade durante a ditadura, apoiou a candidatura do general Humberto Delgado contra a do almirante Américo Tomás, escolhido pelo governo. A campanha e a derrota do general são também (re)escritas no romance, desmascarando as relações entre a Igreja e o governo, mostrando o papel desse último nas fraudes das eleições e na violenta resposta dada, sob a forma de perseguição política, àqueles que ousaram apoiar a candidatura de Delgado:

⁵⁷ Dados recolhidos por PASCHKES, 1985, p. 54.

Porém, a isto não sabe o padre Agamedes responder, o seu reino não é deste mundo, no entanto foi testemunha e pessoal vítima do grande susto nacional, aparecer um exaltado aos gritos, frenético, demito-o, demito-o, e logo a quem, ao senhor professor Salazar, nem pareciam maneiras de candidato, um candidato quer-se bem educado, mas saiu-lhe o tiro pela culatra,(...), Mas aqui para nós, senhor Padre Agamedes, que ninguém nos está a ouvir, as coisas podiam ter corrido mal, foi preciso muita habilidade para não se ir à situação, convém estarmos agora vigilantes, e a primeira ação 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 (LC, 304, grifos nossos).

Com a derrota de Delgado surge um desejo, no meio militar, de não mais apoiar incondicionalmente o regime. O próprio general representou o nascimento desta oposição: “O país vive como se fosse território ocupado militarmente, mas o governo é paradoxalmente apoiado por um Exército que o detesta”⁵⁸. Esse descontentamento das Forças Armadas, somado à nova mentalidade militar surgida a partir da integração com a Organização de Tratado do Atlântico Norte (OTAN), leva ao seqüestro do navio Santa Maria pelo capitão Henrique Galvão, em 1961, fato que é também narrado pelo romance: “bem esteve que se tivesse tomado o Santa Maria, e daí, bem está que em Beja se tentasse, e daí, mas a nós cães e formigas do latifúndio, ninguém nos veio perguntar se aquelas eram as nossas navegações e estes os nossos assaltos (LC, 325)”.

Só, entretanto, em 1974 militares e civis se unem e põem fim à ditadura salazarista, já em muito debilitada pela Guerra Colonial em África: “Pelo meio da tarde chegaram a vinha notícias que desassossegararam o pessoal, ninguém tinha certezas do que tivesse sido. Diz-se que há qualquer coisa com a tropa em Lisboa” (LC, 350). “O governo foi a terra, acabou-se o Tomás e acabou-se o Marcelo” (LC, 352).

As alterações bruscas do regime não correspondem, entretanto, à lentidão do processo social: as leis no latifúndio não mudam no mesmo ritmo das alterações políticas e as reformas no campo tardam. Havia no entanto chegado a hora de “mudar os ventos”(LC, 359) e então, “num sítio qualquer do latifúndio, a história lembrar-se-á de dizer qual, os trabalhadores ocuparam uma terra” (LC, 361).

Deixando para a História oficial o papel de se preocupar com nomes e datas, a ficção vai atrás de contar a vida, ou as vidas desses homens que pouco a pouco ficaram maduros como o trigo e aprenderam a se levantar e a alçar uma voz contra a dominação secular. Organizados, iniciam um processo de revolução agrária que instalou novas leis a partir da vontade coletiva. Decidem sem obedecer a ordens superiores invadir as terras abandonadas e apossar-se delas para fundar em Portugal, numa estrutura *sócia lista*, as primeiras cooperativas agrárias do Alentejo:

Depois das Mantas vão ao Vale da Canseira, às Relvas, ao Monte da Areia, à Fonte Pouca, à Serralha, à Pedra Grande, em todos os montes e herdades são tomadas as chaves e escritos os inventários (...) de todos estes lugares percorridos e ocupados (...) nem falando, nem cantando, nem calando, nem chorando, estão Norbertos e Gilbertos ausentes, para onde foram, sabe-se-lá. A guarda não sai do posto, os anjos varrem o céu, é dia de revolução, quantos são (LC, 364).

⁵⁸ Apud PASCHKES, 1985, p. 76.

O poder - representado pela união de latifundiários, guarda e Igreja - que outrora era o dono da voz, perde espaço para aqueles que “falando aprenderam a falar” (LC, 144). O Padre Agamedes agora “fala por parábolas, é só para ganhar tempo enquanto não vêm ordens do bispo” (LC, 354), enquanto, em franco apelo ao fantástico, desdenhando aqui de todo compromisso com a referencialidade literal, todos aqueles que, ao longo dos anos, fizeram a história do latifúndio, sofrendo e morrendo em lutas obstinadas, começam a “erguer-se do chão” e a ressuscitar, para caminharem juntos com aqueles que, vivos, estão naquele momento fazendo a revolução da terra. Os que são agora *invisíveis* ressuscitam através da ficção, imortalizados por ela, que também não deixa “seus mortos caídos no cumprimento dos deveres” (LC, 173). Só o discurso ficcional pode devolver-lhes a vida, porque é fruto do gesto mais profundo do *reparar* e não apenas do *ver* por que optara a história oficial. “É sina a cegueira dos homens vivos não darem a conta certa de quantos fizeram o feito, mil vivos e cem mil mortos, ou dois milhões de suspiros que se ergueram do chão” (LC, 364). Nesse momento, só o milhano pode vê-los, porque é ave de rapina e tem bons olhos. Mais uma vez, utilizando-se do realismo mágico para narrar, fazendo-o através dos olhos do milhano, o narrador pode contar a verdade e enxergar além. Pode devolver a vida àqueles que tanto contribuíram para que este dia fosse possível, porque sabe que “cada dia é o dia que é, mais o dia que foi, e que os dois juntos é que são o dia de amanhã” (LC, 320). E porque sabe também que o presente de liberdade destes camponeses é a soma de suor e sangue derramados, de as lágrimas vertidas, de os sonhos imaginados e de esperanças alimentadas por aqueles que acreditaram que, um dia, um “sol de justiça” (LC, 364) haveria de brilhar.

José Saramago sabe que o presente é a soma do que foi, e o futuro a união desses dois. Resolve, então, recuperar aquilo que foi, crítica e atentamente, para “inventar um presente”, porque, segundo ele, “só se inventa o que não existe ainda, perdoe-se-me a banalidade, inventa-se porque, conscientemente ou não, uma exigência imperiosa o reclamava”⁵⁹. A invenção do presente “dependeria, acima de tudo, da possibilidade duma reinvenção do passado, isto é, de um reexame, de um reordenamento, de uma reavaliação, dos factos pregressos, como condição, inclusive, de futuro”⁶⁰; e ela se faz necessária também porque “um presente assim inventado, sobre os dados novos ou renovados do passado, orientar-nos-ia, penso, para um futuro quiçá diferente do que parece prometer-nos este momento em que vivemos”⁶¹.

A “exigência imperiosa *que* reclama *esta* invenção” pode ser semelhante àquela lembrada por Eduardo Lourenço, num texto concluído poucos anos após a revolução do 25 de Abril. Na *Psicanálise mítica do destino português*, este ensaísta aponta a grande necessidade que havia naquele momento, pós-revolucionário, de fazer um exame de consciência nacional e reajustar a imagem ideal da Pátria à sua imagem real, pois os portugueses sempre tiveram uma visão *irrealista* de si mesmos e de sua nação. Segundo o autor: “Chegou a hora de fugir para dentro de casa, de nos barricarmos dentro dela, de

⁵⁹ SARAMAGO, 1989, p. 45.

⁶⁰ Idem, *ibidem*.

⁶¹ Idem, *ibidem*.

construir com constância o *país habitável de todos*, sem esperar de um eterno *lá-fora* ou *lá-longe* a solução que como apólogo célebre está enterrada no nosso exíguo quintal.”⁶²

Parece que “fugir para dentro de casa” é o que Saramago deseja ao escrever esta nova epopéia portuguesa, que é, agora, não mais do mar – do “eterno lá-fora” – mas da *terra* e dos homens valorosos que nela trabalham. “O que há mais na terra é paisagem”(LC, 11), diz o narrador do romance. É impossível não sermos levados a contrapor esta frase com a tradição portuguesa filiada ao discurso camoniano, que consagrou o mar como a via nacional. Nesse momento, acabadas as conquistas, e retornada a última nau portuguesa com a libertação das colônias em África, faz-se mister reconhecer e cantar a *terra*, e essa “outra gente, solta e miúda” a ela definitivamente ligada. Esse romance que é também um novo cantar épico português, reavalia e relê também nesse sentido a História portuguesa. Agora, “o grande mar” é o latifúndio “que parece em redor de Monte Lavre um mar”(LC, 219). “O latifúndio é um mar interior”(LC, p. 319), dirá renovadas vezes o narrador.

Como mostra o romance, se “somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes e existem nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram”⁶³, então este *presente* - que deve pensar na *terra*, na *casa* portuguesa - pode encontrar seu espaço ao levantar a voz e transgredir o poder dominante.

Apesar de Benjamin ter dito que “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é *privilégio exclusivo do historiador*”⁶⁴, Saramago através do seu discurso ficcional assume esse dom, pois está da mesma forma “convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”⁶⁵.

Levantado do Chão é, enfim, um livro que sonhou ser retrato, o retrato do Alentejo, e almejou “aproximar-se da vida”. Um livro que, no entanto, descobriu que só podia ser uma visão, uma leitura, um romance sobre o Alentejo. Levantados ficam também os homens a quem Saramago se dirige, os leitores que ao final de cada leitura, sempre emocionada, sentem-se motivados a percorrer novamente essas linhas de uma ficção-história, tendo sobre si os *olhos* de um *milhano* confidente e também “à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, o cão Constante” (LC, 366), pois ele sem dúvida não poderia “lá faltar”.

Considerações finais

Tudo o que acontece eu ponho neste livro, e mesmo que não aconteça, estando no livro, é o mesmo que ter acontecido.

Dom Braz Olinto

⁶² LOURENÇO, 1982. p. 47.

⁶³ BENJAMIN, 1987, p. 223.

⁶⁴ Idem, p. 224; grifo nosso.

⁶⁵ Idem, pp. 224-5.

A epígrafe que escolhemos para abertura deste segmento final negocia com a temática explorada nos romances de uma Ficção ligada à História. Ambos os romances apresentam o desejo de uma visão mais profunda da vida humana, e principalmente das vidas daqueles mais oprimidos que nunca estiveram presentes na História secular senão como figurantes de um drama que lhes era alheio. Como vimos, o texto de Manuel da Fonseca é, assim, uma espécie de documentário a revelar que a vida de um simples seareiro tem valor, ao mesmo tempo que sabemos ser o romance uma versão literária inspirada num caso real, que os registros da História oficial (principalmente os do discurso jornalístico) procuraram deturpar. O romance apresenta-se, assim, como mais uma versão do caso, talvez a mais verdadeira, apesar de sua construção ficcional.

Nossa epígrafe abre o romance de Dinah Silveira de Queiroz – *A Muralha* – e muito bem poderia ter servido como epígrafe ao *Levantado do Chão*. Visando a preencher as fendas deixadas pelo discurso oficial, e criando a história daqueles pequenos homens, Saramago compõe uma *nova* História que pode não ser aquela baseada em documentos oficiais, mas é aquela que permite realmente corresponder àquilo que pode ter acontecido e por *isso passa a haver e a estar*. O romance apresenta um discurso que pretende reler a História por meio das vias ficcionais, perscrutando o passado através do olhar dos dominados.

Sem dúvida alguma, os autores de *Seara de Vento* e *Levantado do Chão* sabem que as verdades são muitas, por isso é preciso contrapô-las para que se distinga o falso do verdadeiro.

Ficamos, aqui, certos de que, como Manuel da Fonseca mencionara, “temos encontrado (por aí) muitos desses personagens”⁶⁷ que “sobrevivem cada página, inventam a vida”⁶⁸, inventam a nós mesmos, pois com eles aprendemos, sofremos, choramos e sorrimos, sempre, em cada nova leitura. Dois autores, duas palavras, dois romances, uma mesma história e muitas vidas...

Bibliografia citada:

1. ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores* – v. IV. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
2. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e Técnica, arte e política*. Obras Escolhidas V. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
3. BRECHT, Bertold. *Antologia poética*. Trad. De Edmundo Moniz. 2ed. Rio de Janeiro: Elo, 1982.

⁶⁶ QUEIROZ, 2000, p. 3.

⁶⁷ FONSECA, Manuel. Entrevista à Revista *Ler*. 1988, p. 13.

⁶⁸ Idem, *ibidem*.

4. CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1997.
5. FIGUEIREDO, Antônio de. *Portugal: 50 anos de ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
6. FONSECA, Manuel da. Entrevista ao jornal *Expresso*, Sábado, 20 de março de 1993.
7. ----- . *Seara de Vento*. Lisboa: Caminho, 1984.
8. HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo – História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
9. LE GOFF, Jacques. História. In: *Memória – História. V.1 Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1997.
10. LEPECKI, Maria Lúcia. O romance português contemporâneo na busca da história e da historicidade. In: *Actes du colloque: Le Roman Portugais Contemporain*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. p. 13-21.
11. LIMA, Luiz Costa. Documento e Ficção. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
12. LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do destino português. In: *O Labirinto da Saudade*. 4ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982. pp. 17-64.
13. MARGATO, Izabel. *Ler (com) José Saramago*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1992. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa.
14. PASCHKES, Maria Luísa de Almeida. *A ditadura salazarista*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
15. QUEIROZ, Dinah Silveira de. *A Muralha*. Romance. 4ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
16. REIS, Carlos. *Textos literários (Textos teóricos do neo-realismo português)*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Carlos Reis. Lisboa: Seara Nova, 1981.
17. SARAMAGO, José. A necessária reinvenção da Língua Portuguesa. In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa: 3 a 11 de outubro de 1987. Nº 274. p. 7,8.
18. ----- . *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
19. ----- . *Levantado do Chão*. 7ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

20. ----- . *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
21. ----- . Sobre a invenção do presente. In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa: 28 de fevereiro de 1989. p. 45.
22. SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
23. VIEGAS, Francisco José. Manuel da Fonseca – “Qualquer espécie de amor não chega”. In: *Ler*. Nº 4, Outono, 1988.