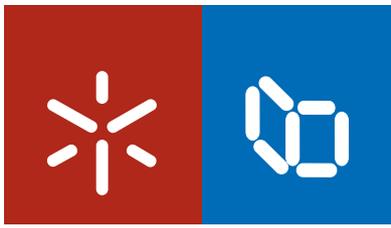


**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

João José da Rocha Carvalho

**Marcas Quixotescas na Ficção Narrativa  
de José Saramago**



**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

João José da Rocha Carvalho

## **Marcas Quixotescas na Ficção Narrativa de José Saramago**

Dissertação de Mestrado  
Mestrado em Teoria da Literatura  
Área de Especialização em Ramo de Literaturas Lusófonas

Trabalho efectuado sob a orientação da  
**Doutora Maria do Carmo Pinheiro e Silva  
Cardoso Mendes**

DE ACORDO COM A LEGISLAÇÃO EM VIGOR, NÃO É PERMITIDA A REPRODUÇÃO  
DE QUALQUER PARTE DESTA DISSERTAÇÃO

Universidade do Minho, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

*Aos meus pais, Sérgio e Luísa*

*À Carla*

## **Agradecimentos**

Para que qualquer trabalho se transforme numa tarefa mais fácil e agradável não é suficiente o absoluto empenho do seu autor. Neste sentido, várias foram as pessoas que contribuíram, de uma ou de outra forma, para a materialização da presente Dissertação e é com elas que partilho o que de bom ela possa conter.

À Doutora Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes agradeço todo o profissionalismo, disponibilidade e amizade com que orientou a minha Dissertação de Mestrado; o rigor académico e a competência científica demonstrados, aliados à sua faceta profundamente humana constituíram um constante estímulo para a realização deste trabalho.

Apresento os meus mais sinceros agradecimentos a todos os docentes do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho que, com toda a dedicação, partilharam comigo um pouco do seu conhecimento.

Agradeço a todos os colegas que me apoiaram ao longo do meu percurso académico e com os quais muito aprendi.

Agradeço ainda a todos os meus amigos que, pacientemente e sempre receptivos, me apoiaram nos bons momentos e me ajudaram a superar os menos bons.

Aos meus irmãos, Sérgio e Maria José, agradeço todo o apoio e incentivo com que sempre me favoreceram. O seu carinho, respeito e amizade são e sempre serão, para mim, fundamentais.

Aos meus pais, Sérgio e Luísa, agradeço toda a dedicação e o constante incentivo que apresentaram ao longo desta e de todas as etapas da minha vida, pessoal e académica. Só o seu apoio, absoluto e ilimitado, tornou possível a boa realização desta Dissertação.

À Carla agradeço o meu equilíbrio emocional, proporcionado por todo o amor e carinho incondicionais que me dedica. A sua presença ao meu lado é um factor de constante motivação para a feliz realização de qualquer tarefa.

## Índice

I.	Introdução.....	1
II.	Saramago na pós-modernidade.....	6
III.	Marcas quixotescas na ficção narrativa de Saramago .....	14
	1. <i>A Caverna</i> : uma anacrónica e atópica mundividência.....	20
	2. <i>Todos os Nomes</i> : o idealismo e a loucura.....	39
	3. <i>As Intermittências da Morte</i> : a tentativa de superação do inelutável .....	61
IV.	Conclusão .....	78
V.	Bibliografia.....	82

### **Resumo**

Este trabalho analisa a presença de motivos quixotescos em algumas obras de José Saramago: *A Caverna*, *Todos os Nomes* e *As Intermitências da Morte*.

Numa perspectiva comparativista, tenta demonstrar de que modo motivos quixotescos como a loucura, o sonho e o amor marcam de forma muito incisiva as ficções saramaguianas.

Procura determinar o lugar de Saramago na ficção pós-moderna e almeja contribuir para o aprofundar dos estudos sobre um dos mais marcantes escritores portugueses.

### **Abstract**

This Dissertation analyses the presence of quixotic motifs in José Saramago's novels *A Caverna*, *Todos os Nomes* and *As Intermitências da Morte*.

From a comparative perspective, it tries to identify how literary motifs such as madness, love and dream have a crucial presence in Saramago's novels.

It also aims to contextualize the author's novels in post-modern fiction and to intensify the investigations about one of the major Portuguese writers.

## I. Introdução

“As ideias são como peixes. Se quisermos capturar peixes pequenos, podemos ficar pelas águas pouco profundas. Mas, se quisermos capturar os peixes grandes, temos de ir mais fundo”. Estas palavras de David Lynch (2008: 13) parecem descrever de forma exemplar o pensamento de Cervantes no momento da escrita da sua obra-prima. De facto, o autor de *Don Quijote de la Mancha* procura um certo tipo de peixe, um peixe por vezes difícil de distinguir no vasto oceano literário. A crítica aos infinitos e estereotipados romances de cavalarias ou a caricatura de certos tipos sociais decadentes e ignorantes configuram-se apenas como pequenos peixes a que o talento cervantino não se poderia jamais limitar.

Assim, foi nas águas mais profundas que Cervantes encontrou D. Quixote. E, a partir dele, criou uma obra de ficção onde a observação psicológica e a reflexão sobre a condição humana são elementos preponderantes para compreender algo que, até aos nossos dias, motiva incontáveis pensadores: a tentativa de compreender o sentido mais profundo da vida. Aparentemente, nenhum dos sistemas de crenças que tentam dar resposta a esta questão foi suficiente para D. Quixote e, por essa razão, ele criou o seu próprio sistema, ao qual adaptou a sua vida e a sua conduta moral. Foi sobre esse modelo gasto e ultrapassado, representado pelos romances de cavalaria, que a loucura do fidalgo da Mancha o moveu à acção.

Compreender os limites entre a loucura e a razão, entre a verdade e a ficção, o certo e o errado, conhecer, acima de tudo, o nosso lugar no mundo e na História terão sido, desde tempos imemoriais, algumas das questões que levaram os homens às mais profundas reflexões. Mas é, provavelmente, na época em que vivemos que estas questões mais inquietam o espírito humano. Na sociedade cada vez mais acelerada e globalizada em que vivemos, estas inquietações serviram, e servem, de mote à criatividade de um imenso número de autores. É aqui que reside a constante actualidade da obra máxima de Cervantes, configurando o seu incontestável estatuto de um dos maiores clássicos da literatura ocidental e o quixotismo como tema fundamental de várias obras de ficção e crítica. “Ser quixotesco”, desenvolver uma tarefa “quixotesca”

ou ter “atitudes quixotescas” são expressões que quotidianamente usamos e com as quais nos identificamos e identificamos os outros. Nelas espelhamos, ao mesmo tempo, a ânsia de superação e a consciência de obstáculos e de limitações humanas. Assente nesta universalidade de valores humanos, D. Quixote assume-se como um mito nascido em sede literária.

Assim, vários são os autores (escritores, pensadores, compositores musicais, pintores) cujas obras se apresentam, consciente ou inconscientemente, impregnadas de quixotismo. Podemos encontrar alusões e recriações do mito de D. Quixote em quase todos os domínios artísticos, desde a pintura ao cinema, passando pela escultura, pelo teatro, pela dança, pela música e, naturalmente, pela literatura. Na pintura, artistas como Salvador Dali, Pablo Picasso, Honoré Daumier ou Pedro Flores empregaram o seu talento em diversas recriações das famosas personagens cervantinas; no cinema, uma lista de autores que transpôs para a tela as aventuras do famoso Cavaleiro da Mancha seria quase interminável, mas é inevitável recordar o incompleto *D. Quixote* de Orson Welles ou o curioso caso de *The Man Who Killed Don Quixote*, o não-filme que, por uma inacreditável conjugação de factores, nunca foi realizado por Terry Gilliam<sup>1</sup>.

Na literatura, o mito de D. Quixote influenciou de forma nítida obras de vários autores de todas as épocas. Numa perspectiva mais contemporânea, alguns dos mais consagrados autores do século XX legaram aos seus leitores textos onde à inspiração quixotesca se alia notavelmente a criatividade pessoal e literária. Exemplos desta inspiração estão presentes na visão mais espiritual do D. Quixote de Unamuno, detentor das virtudes de Cristo e súplica da *essência espanhola*, ou na concepção paródica do Agilulfo<sup>2</sup> de Italo Calvino, passando pela afirmação da universalidade quixotesca representada pelo Pierre Menard de Jorge Luis Borges ou pelo carácter eminentemente quixotesco das personagens kafkianas, como o agrimensor K. de *O Castelo*, ou Joseph K. de *O Processo*.

Na literatura portuguesa oitocentista, Camilo tem um lugar de relevo (como, de resto, o Segundo Romantismo) na constante revitalização do mito quixotesco.

---

<sup>1</sup> No entanto, o documentário realizado por Keith Foulton e Louis Pepe, intitulado *Lost in la Mancha* (2002), onde se apresenta todo o processo de pré-produção do filme, é notável pela efectiva demonstração da tarefa quixotesca a que Gilliam se dedica, lutando contra todos os moinhos de vento (curiosamente uma das poucas cenas efectivamente filmadas) para a realização de um filme com que sonhava há décadas (e que ainda pretende levar a cabo).

<sup>2</sup> Protagonista de *O Cavaleiro Inexistente* (1959).

Autores como Almeida Garrett e Eça de Queirós acompanharam Camilo na invocação da figura de D. Quixote como “modelo de cavaleiro andante, de homem enamorado, de louco sublime ou, no caso de Eça de Queirós, como o criador do riso regenerador.” (Abreu, 2006). Maria Fernanda de Abreu<sup>3</sup>, no texto citado, salienta ainda alguns nomes que, durante o final de Oitocentos e ao longo do século XX, dedicaram parte do seu trabalho à obra cervantina: Guerra Junqueiro, Maria Amália Vaz de Carvalho, Teófilo Braga, Teixeira de Pascoaes, Miguel Torga, José Gomes Ferreira, Carlos Selvagem, José Cardoso Pires, Aquilino Ribeiro, José Saramago, Natália Correia, Jorge de Sena, Eduardo Lourenço e António Lobo Antunes.

No panorama nacional contemporâneo, Saramago parece-nos ocupar um lugar de destaque no que à concepção quixotesca da sua narrativa diz respeito. Assim, a dissertação que neste momento apresentamos parte de uma questão essencial: será lícito estabelecer um diálogo entre a ficção narrativa de José Saramago e o *D. Quixote* de Cervantes? A tese que defendemos é que, efectivamente, algumas obras do autor português estão marcadas pela presença de vários motivos quixotescos.

Por razões de economia de espaço, vimo-nos na necessidade de seleccionar, entre a vasta ficção narrativa de Saramago, três obras que nos parecem adequadas à questão proposta: *Todos os Nomes* (1997), *A Caverna* (2000) e *As Intermittências da Morte* (2005). Naturalmente, esta escolha não se deve ao acaso; escolhemos propositadamente três obras que se inserem numa fase mais intimista e mais centrada na preocupação com o ser humano, que o próprio autor apelida de *fase mais interior*<sup>4</sup>, ou seja, o período que se inicia com o *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) e que termina precisamente com *As Intermittências da Morte*, e onde se inserem seis romances. A opção por obras desta fase surge porque nos parece que a reflexão sobre a condição humana evidente neste período da vida literária de Saramago se harmoniza melhor com a temática quixotesca, também ela centrada numa visão mais humanista do mundo.

---

<sup>3</sup> Para uma leitura mais aprofundada sobre a revitalização do mito quixotesco na literatura portuguesa, cf. Abreu, Maria Fernanda de (1997) *Cervantes no Romantismo Português. Cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas*, Lisboa, Editorial Estampa e Abreu, Maria Fernanda de (2006) “D. Quixote na narrativa contemporânea: Cardoso Pires, Saramago, Lobo Antunes”, *Dom Quixote entre Nós. Jornada Evocativa do Quarto Centenário da Publicação da Primeira Parte de Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 17 de Janeiro de 2006.

<sup>4</sup> Cf. *infra*, nota 31, p. 22.

Outro motivo que nos levou a seleccionar estes e não outros textos do mesmo período prende-se com a pouca atenção que *A Caverna* e *As Intermittências da Morte* têm, injustamente, merecido da crítica. Trata-se, desta forma, de uma opção por obras menos trabalhadas. Por outro lado, e apesar de ser uma das obras mais analisadas pela crítica, *Todos os Nomes* representa, quanto a nós, o mais quixotesco dos romances de Saramago, assumindo-se, assim, como a escolha mais natural para a tese que nos propomos defender.

A ordem por que as obras de Saramago serão apresentadas não corresponde aos habituais critérios cronológicos de publicação; esta opção prende-se com a marcada intertextualidade que pode ser notada entre *Todos os Nomes* e as *Intermittências da Morte*; desta forma, o seu alinhamento sequencial possibilita uma leitura mais clara e coerente dos motivos quixotescos comuns às obras em questão. De facto, Saramago nunca empreendeu uma efectiva recriação do mito; porém, a construção de algumas das suas personagens apresenta traços nitidamente quixotescos, e que acabam por se propagar a toda a narrativa.

Assim, propomo-nos, numa primeira parte, demarcar o lugar de Saramago, no contexto do pós-modernismo literário, evidenciando características temáticas que fazem da sua obra um exemplo perfeitamente adaptado às preocupações vividas pela sociedade pós-moderna, focando, essencialmente, a complexa relação da ficção com a História.

Numa segunda parte, e após uma breve consideração sobre o estatuto e a fixação de D. Quixote como mito literário, apresentaremos uma reflexão sobre a presença de marcas quixotescas na narrativa saramaguiana, circunscrita às obras acima referidas. Desta forma, e tendo por base a metodologia comparatista, procuraremos estabelecer diálogos que permitam definir uma intertextualidade entre as obras de Saramago e de Cervantes.

Na primeira secção, referente a *A Caverna*, procuraremos realçar o sentimento de alienação do mundo e da sociedade contemporânea que afecta tanto Cipriano Algor como D. Quixote, levando-os a uma tentativa de reconstrução de um novo mundo, diferente daquele que os hostiliza. Esta incompatibilidade espaço-temporal transforma ambas as personagens numa espécie de demiurgos, inspirados numa ética muito pessoal.

Na segunda secção, centraremos a nossa atenção em *Todos os Nomes*, procurando destacar a visão idealista do mundo, onde o espaço físico e psicológico se revela labiríntico, e em que o sentido de busca, eterna e quase irracional, acaba por se

materializar numa espécie de loucura. A figura feminina associada ao sentimento amoroso será, igualmente, alvo de reflexão e estender-se-á à terceira secção, relativa a *As Intermittências da Morte*.

A concepção subjectiva do amor dominará grande parte desta secção, onde a tentativa de superação de limites impostos é uma constante e apresenta-se susceptível de paralelismo com a obra cervantina. Também a percepção da morte merecerá uma particular atenção; desde a personalização e humanização da morte saramaguiana à complexidade da morte cervantina, poderemos analisar um processo de intenções que se revela múltiplo e problemático.

No decorrer do presente texto, apoiar-nos-emos regularmente na expressividade cinematográfica com o objectivo de clarificar pontos de vista e facilitar a demonstração dos mesmos. Não se pretende levar a cabo qualquer análise crítica mais profunda, que ultrapassaria nitidamente os limites da nossa competência, mas utilizar o suporte cinematográfico apenas como um instrumento que, pontualmente, auxilie o nosso trabalho.

Este percurso começa, assim, numa reflexão teórica sucinta, passando, de seguida, a uma análise textual das obras de Saramago seleccionadas.

## II. Saramago na pós-modernidade

A verdade não pode ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes.

**José Saramago**  
*História do Cerco de Lisboa*

A verdadeira verdade é sempre inverosímil; para lhe dar verosimilhança é preciso misturar-lhe um pouco de mentira.

**Fiódor Dostoiévski**  
*Os Possessos*

Num dos primeiros filmes de David Lynch, *Elephant Man* (1980), John Merrick, o “homem-elefante”, na sua “confortável reclusão” no hospital londrino, decide fazer um modelo de uma catedral vizinha, cujo topo de uma das torres pode ser observado da sua janela. Ele não pretende criar um modelo da torre, único segmento da catedral que vê, mas do seu conjunto. Naturalmente, jamais conseguirá criar um modelo real de uma catedral que nunca viu; a possibilidade de imitação está-lhe absolutamente vedada; no entanto, termina o seu modelo, recriando-o através da construção de uma imagem mental, que, como tal, é apenas intuída. Nesse momento está a fazer arte, “o seu ver diferente é uma acção interior e não deve ser atribuída a anomalias físicas, como fazem alguns médicos (certos psiquiatras chegam a dizer que é uma anomalia mental!)”, como diria Piet Mondrian (2008: 191) acerca do artista moderno, mais de seis décadas antes.

A arte, e a literatura em particular, são, então, manifestações da verdade. Mas que verdade? A verdade como tradução do real é uma questão colocada de parte já desde Platão, para quem a arte, sendo sempre um exercício de imitação, ou de imitação de uma imitação, para sermos rigorosos, jamais poderá representar o real. Este afastamento da verdade a que os artistas estão sujeitos, e que para Platão era razão suficiente para banir a poesia da *polis*, supõe a existência de uma verdade absoluta, verdade essa que apenas pode ser compreendida a partir do pressuposto de que a natureza age sobre o espírito humano, que a ela se consagra. O pressuposto de que a verdade é exterior ao Homem e fruto de uma natureza por alguma divindade criada, terá a sua absoluta negação com as profundas cicatrizes sociais, herança de duas guerras mundiais, da psicanálise freudiana e do pensamento de Nietzsche, que colocaram em questão todo

um pensamento dogmático e positivista em relação aos grandes valores humanos, religiosos e filosóficos.

Em rigor, a ideia de que é o espírito que age sobre a natureza, e não o contrário, pode ser encontrada já no Modernismo artístico-literário, essencialmente ao nível do abstraccionismo, onde toda e qualquer representação do real deverá ser eliminada, baseada numa nova cosmovisão, assente na ideia de que a essência das coisas não se encontra nelas mesmas, mas sim na forma como o espírito humano as apreende. Com Mondrian será abandonada toda e qualquer tentativa de domínio da natureza através da figuração, para o fazer através do espírito. Porém, esta visão tende para o universalismo, em contraposição com o individualismo, característica marcante da pós-modernidade e, mais concretamente, do Pós-modernismo.

Convém, antes de mais, definir aquilo a que chamamos *Pós-modernismo*. Evitando, por extravasar os objectivos deste estudo, as polémicas que em torno do termo e do conceito se vão gerando desde a segunda metade do século XX<sup>5</sup>, compreendemos o Pós-modernismo tal como Brian McHale (2003: 5) o estabelece:

*Postmodernism is not post modern, whatever that might mean, but post modernism; it does not come after the present (a solecism), but after the modernist movement. Thus the term "postmodernism", if we take it literally enough, à la lettre, signifies a poetics which is the successor of, or possibly a reaction against, the poetics of early twentieth-century modernism, and not some hypothetical writing of the future.*

Aceitamos, portanto, tal como o autor supracitado, a relação inequívoca existente entre o Modernismo e o Pós-modernismo, quer ao nível da ruptura, quer ao nível da continuidade entre ambos os movimentos. De facto, a relação é imediatamente estabelecida pela presença do prefixo. Se é verdade que o Pós-modernismo vem reforçar

---

<sup>5</sup> São inúmeros os estudos dedicados a questões relacionadas com o Pós-modernismo artístico-literário; podemos, no entanto, salientar alguns que, tanto pela clareza da abordagem como pela importância dos respectivos autores para o estudo desta matéria, consideramos referências incontornáveis: Anderson, Perry (2005) *As Origens da Pós-Modernidade*, Tradução de Artur Morão, Lisboa, Edições 70; Bertens, Hans (1996) *The idea of postmodern. A history*, London and New York, Routledge; Calinescu, Matei (1991) *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, posmodernismo*, Traducción de María Teresa Beguiristain, Madrid, Editorial Tecnos; Fokkema, Douwe (s/d) *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*, 2.<sup>a</sup> Edição, Tradução de Abel Barros Baptista, Lisboa, Vega; Fokkema, Douwe e Bertens, Hans (eds.) (1986) *Approaching Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company; Hassan, Ihab (1982) *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Second Edition, Wiconsin/London, The University of Wiconsin Press; Hassan, Ihab (1984) *Paracriticisms. Seven speculations of the times*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press; Lyotard, Jean-François (s/d) *A condição pós-moderna*, Tradução de José B. de Miranda, Lisboa, Gradiva; McHale, Brian (2003), *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge.

algo já estabelecido pelo ideário modernista, transmitindo uma certa continuidade ao movimento, é, também, inegável que em muitos aspectos, provocados em larga medida por condicionantes históricas, políticas e sociológicas, o Pós-modernismo se apresenta como um movimento de ruptura, essencialmente no que se refere ao tratamento da História e à progressiva ascensão do individualismo, em contraponto ao universalismo das vanguardas das primeiras décadas do século passado.

Matei Calinescu defende a existência de duas modernidades antagónicas e mutuamente destrutivas: a modernidade estética/artística e a modernidade socioeconómica/burguesa. Esta reflexão não pode deixar de evocar a contraposição estabelecida pelo proto-decadentista Charles Baudelaire entre a modernidade artística e a modernidade burguesa.

A modernidade estética define-se então pela reacção ao aburguesamento da sociedade reflectido na “doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras de la ciencia y la tecnología, el interés por el tiempo (un tiempo medible) (...) el culto de la razón (...) la orientación hacia un pragmatismo y el culto de la acción y el éxito (...)” (Calinescu, 1991: 51). Neste sentido, a afinidade entre os ideários modernista e pós-modernista parece indicar uma espécie de contiguidade. De facto, o questionamento do ser humano face à contemporaneidade, dominada pela globalização e burocratização da sociedade, surge como uma das inquietações mais marcantes do ideário pós-modernista e, simultaneamente, do ideário saramaguiano, cujo exemplo está patente nas obras analisadas nesta dissertação.

Com efeito, a pouco pacífica relação do Homem com o seu tempo leva-o a questionar o seu posicionamento perante a História e as suas inquestionáveis verdades. Paralelamente, o crescente ateísmo, herança republicana e positivista, conduz a uma certa politização de Deus e da religião, e à dessacralização. Esta “secularização do senso-comum” (Lopes e Marinho, 2002: 513) reflecte-se, muitas vezes, na prevalência da sabedoria popular no discurso do narrador e é, igualmente, uma característica do narrador saramaguiano.

O estranhamento do mundo, que podemos observar de forma exemplar em Kafka, conduz a uma alienação do indivíduo que, começando por ser uma alienação social, se transforma rapidamente numa alienação espiritual e psíquica que o transporta à loucura, onde as fronteiras entre o real e o imaginado se confundem. Esta alienação espiritual traduz-se, regularmente, na ficção contemporânea, pela valorização do aleatório e do

acaso, e pela concepção do mundo (e do tempo) como um labirinto, a metáfora borgesiana que tanto inspira Saramago e que teremos oportunidade de aprofundar, na secção respeitante a *Todos os Nomes*<sup>6</sup>.

Com o advento do Pós-modernismo, deixa de poder falar-se na imposição de qualquer tipo de Verdade absoluta e procura-se a verdade inerente a cada indivíduo; não falamos de qualquer tipo de fragmentação da Verdade, mas sim da sua multiplicidade: o confronto de uma infinidade de verdades individuais. É a assunção absoluta de algo já intuído por Oscar Wilde (2007: 671) no final do século XIX, através da “voz” de uma das suas mais carismáticas criações, Algernon Moncrieff, que proclama o carácter contestável da verdade: “the truth is rarely pure and never simple. Modern life would be very tedious if it were either, and modern literature a complete impossibility!”

A visão tradicional da História é posta em causa e, até certo ponto, absolutamente subvertida. Veja-se, a título de exemplo, uma das obras do autor analisado nesta dissertação, *História do Cerco de Lisboa*, onde a subversão da História é o motivo central da trama<sup>7</sup>. A factualidade histórica dá lugar à sua crescente ficcionalização. A consequente diminuição do grau de referencialidade permite o aparecimento de inúmeras Histórias alternativas. A mimese dá lugar à construção de mundos possíveis.

Na *Poética* aristotélica surgem bem distintos os “ofícios” de poeta e historiador:

*Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (...) diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e o outro o que poderia acontecer. (Aristóteles, 2008: 54)*

Assim se depreende o absoluto afastamento do ideário pós-modernista em relação à visão aristotélica da dualidade História/ficção (muito presente na poética da época de Cervantes), ou seja, com o Pós-modernismo, as possibilidades da ficção são, muitas vezes, instrumentos para complementar a realidade.

---

<sup>6</sup> Cf. *infra*, p. 43 e ss.

<sup>7</sup> A reescrita da História é, de facto, uma característica marcante da ficção narrativa e do teatro de Saramago. Além de *História do Cerco de Lisboa* (1989), muitas outras obras abordam esta temática: o conto “Cadeira” de *Objecto Quase* (1978), *A Noite* (1979), *Que Farei Com Este Livro?* (1980), *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *A Segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), *In Nomine Dei* (1993), *A Viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009).

José Saramago, no seu texto *O diálogo com a História*, considera mesmo o Homem incapaz de reconstituir a História e, por isso mesmo, tem tendência a corrigi-la, isto é, eliminando as diferenças que o estagirita tinha referido entre o escritor e o historiador: “Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História (...) mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível (...) substituir o que foi pelo que poderia ter sido” (Saramago, 1990: 502). Desta forma, entrecruzam-se os pontos de vista da ficção e da História.

Na verdade, a literatura pós-moderna revelou sempre um particular interesse pela História<sup>8</sup>, surgindo vários romances históricos, ou com grandes ligações à História, onde ela aparece recriada das mais variadas formas, mas com uma marca constante: a apropriação e a recriação das “verdades” históricas através da ficção. Em Portugal, várias são as obras cujo diálogo com a História se revela central na narrativa<sup>9</sup>.

As obras literárias que dialogam com a História são, geralmente, complexas devido à dificuldade de representação de um mundo anterior ao texto<sup>10</sup> e de diferenciação entre a verdade e a ficção nessa representação. A História é, desta forma, subjectivada e, frequentemente, desvalorizada<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Como afirma Karl Kohut (1997: 20), “la postmodernidad y un manifiesto interés por la historia son, pues, dos expresiones paralelas de nuestro tiempo. Este paralelismo es tan obvio que hace suponer una relación interna entre ambos”.

<sup>9</sup> Um elenco de autores que dialogam com a História nas suas obras seria infundável, mas poderemos salientar alguns nos quais o peso desta temática é mais notório: José Saramago, Mário de Carvalho, Lídia Jorge, Agustina Bessa-Luís, José Cardoso Pires, António Lobo Antunes, Vasco Graça Moura e Mário Cláudio, entre outros.

<sup>10</sup> Como afirma Fernando Ainsa (1997: 112), “historia y ficción son relatos que pretenden “reconstruir” y “organizar” la realidad a partir de componentes pré-textuales”.

<sup>11</sup> Quando afirmamos que a História é desvalorizada referimo-nos à sua vertente factual. A História, sendo uma *narração* de factos ou manifestações da actividade humana no passado, está, necessariamente, imbuída de subjectividade. É precisamente por constituir uma narração, e uma narração levada a cabo por um indivíduo ou um conjunto de indivíduos, que a História fica sujeita a uma determinada interpretação, isto é, os factos históricos estão sujeitos à interpretação de quem os narra. Sobre a problemática da História e da sua narração são particularmente interessantes algumas obras de referência: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2004) *A Razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*, 2.ª edição, Introdução de Robert S. Hartman e Tradução de Beatriz Sidou, São Paulo, Centauro (particularmente o capítulo I, “Os três métodos de escrever a história”, pp. 45-53); Certeau, Michel de (1982) *A Escrita da História*, 2.ª edição, Tradução de Maria de Lourdes Menezes e Revisão Técnica de Arno Vogel, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária e LeGoff, Jacques (1990) *História e memória*, Tradução de Bernardo Leitão, Campinas, Unicamp.

Na moderna ficção, a questão não estará tanto na verdade da História como objecto fixo de referência<sup>12</sup>, mas sim na sua articulação com o texto. É, precisamente, nessa articulação que se introduz um novo elemento que desconstrói o modelo mimético tradicional da representação da História: a imaginação. Esta articulação, onde a imaginação concatena História e história, traduz-se naquilo que Carlos Ceia apelida de *ficcionismo*<sup>13</sup>, ou seja, a simultaneidade puramente literária, entre a narração da História e a narração de uma história<sup>14</sup>.

O questionamento da legitimidade da História e das suas fontes manifesta-se em muitos casos, no interesse pelo passado nacional, numa tentativa de desmistificação que, na maioria dos casos, desemboca numa representação paródica da História<sup>15</sup>.

Esta “problemática da representação-imitação do real” (Arnaut, 2002: 19), típica do Pós-modernismo artístico-literário, é também uma marca característica da narrativa saramaguiana. A assunção de que a realidade é, essencialmente, interpretada (e logo subjectivada) possibilita a progressiva substituição da imitação pela imaginação, tal como verificamos no início deste texto através do exemplo do homem-elefante. De facto, a memória, como local de armazenamento de realidades passadas, apresenta-se como impulsionadora da diluição de fronteiras entre o real e o imaginado, dando origem à criação de uma infinidade de mundos possíveis<sup>16</sup>.

Thomas Hobbes (2002: 32-33) defendia mesmo, já no século XVII, que memória e imaginação são “uma e a mesma coisa, que, por razões várias, tem nomes diferentes”. O filósofo inglês sustenta a existência de dois tipos de imaginação, a simples e a

---

<sup>12</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2007: 640-641) afirma que “entre os referentes dos textos literários podem figurar objectos que têm, ou tiveram, existência no mundo empírico (...) no mundo instituído pelo texto literário, porém, os objectos do mundo actual e do mundo histórico, sem perderem algumas propriedades fundamentais do seu estatuto de existência empírica (...) adquirem um estatuto ficcional, não podendo ser exactamente identificados com referentes empíricos e históricos.”

<sup>13</sup> “A ficção também pode servir para reconstituir o passado e, para isso, não precisa de eliminar o que aconteceu verdadeiramente, sendo crível que o que pode/podia ter acontecido também importa à revisão do passado.” (Ceia, 2005: 294).

<sup>14</sup> Marco Aurelio Larios (1997: 130) afirma mesmo que “esta fascinación de la historia por la literatura (...) puede datarse, dilatando las fronteras que las contienen, en los orígenes mismos de la literatura y de la historia. Ambas, de algún modo, provienen de la imaginación.”

<sup>15</sup> Para uma visão mais aprofundada desta material, Cf. Linda Hutcheon (1985), *A Theory of Parody*, London, Methuen and Co.

<sup>16</sup> Brian McHale (2003: 75) defende que uma das características do Pós-modernismo é a colisão de mundos antagónicos, onde apenas uma ténue linha separa o mundo real do mundo irreal: “the frontier (...) between this world and the world next door”.

composta. Enquanto a primeira se refere à pura reminiscência, a segunda é definida, sugestivamente, como uma “ficção do espírito”. A sua caracterização é passível de imediata aplicação ao *Quijote*:

*Assim, quando alguém compõe a imagem da sua própria pessoa com a imagem das acções de outro homem, como quando alguém se imagina um Hércules, ou um Alexandre (o que frequentemente acontece àqueles que lêem muitos romances), trata-se de uma imaginação composta e na verdade nada mais é do que uma ficção do espírito. (Idem: 33)*

Este confronto entre verdade e ficção é, de facto, um elemento preponderante na construção da obra cervantina. Tal como observamos em relação ao Pós-modernismo, os limites entre a verdade e a ficção no *Quijote* são ténues e a aplicação destes conceitos à literatura é o elemento estruturador de toda a obra; Pozuelo Yvancos (1993: 27) afirma mesmo que “ninguna novela anterior o posterior al *Quijote* ha dado mayor dimensión o protagonismo al límite verdad/ficción, que, insisto, no es un tema sino el dispositivo estructurador o dominante de su diseño artístico”.

A *Poética* aristotélica ensina-nos que a literatura não pretende ser um espelho da realidade, mas a imitação de uma acção, ou seja, não é um reflexo de acontecimentos reais, mas a exposição de acontecimentos que, não tendo necessária relação com a realidade, poderiam ter acontecido de acordo com o princípio da verosimilhança.

Esta espécie de processo osmótico entre a realidade e a ficção é levada ao extremo pelo investigador espanhol ao sustentar a permeabilidade entre a própria vida e a literatura: “la cotidianidad más real, lo que nos rodea y mucho de aquello que sentimos más factual está intensamente penetrado de «literatura»” (*idem*: 15), ideia muito próxima da que, como veremos mais adiante, Gonzalo Torrente Ballester irá assumir como o elemento estruturador da *essência do quixotismo*<sup>17</sup>.

Também Cervantes admitia que ao conceito de realidade são inerentes elementos essencialmente ficcionais. De facto, D. Quixote está também penetrado de literatura, não só pela influência das suas leituras, mas também pelo que de figura literária é assumido pelo próprio Cavaleiro da Triste Figura, essencialmente na segunda parte da obra, onde se depara com a sua própria personagem. Pode mesmo dizer-se que o Cavaleiro se transforma em literatura, prisioneiro que está da sua própria linguagem. Como afirma Michel Foucault (2005: 101), ele partilha a natureza dos textos que lê:

---

<sup>17</sup> Cf. *Infra*, p. 34.

*O seu longo e esgalgado grafismo, como o de uma letra, parece ter saltado direitinho de um bocejo dos livros. Todo o seu ser é linguagem, texto, folhas impressas, história já transcrita. É feito de palavras entrecruzadas (...) O livro é menos a sua existência do que o seu dever. A cada passo ele consulta-o a fim de saber o que há-de fazer e dizer e que sinais deve referir a si mesmo e aos outros para mostrar que ele é, realmente, da mesma natureza que o texto donde saiu.*

À semelhança da mosca da célebre metáfora de Wittgenstein<sup>18</sup>, D. Quixote apenas consegue captar algo do mundo através da linguagem. Estar dentro da garrafa simboliza estar a usar a linguagem, o que não conseguimos é indicar o caminho à mosca para sair da garrafa, ou seja, da linguagem. Também D. Quixote não consegue sair da “garrafa” e, quando finalmente sai, morre. Literalmente.

Se considerarmos, tal como o filósofo alemão, que toda a nossa experiência do mundo é uma experiência da linguagem, podemos mais facilmente compreender até que ponto o Cavaleiro da Triste Figura é prisioneiro da sua própria linguagem: a sua linguagem é a linguagem da Cavalaria Andante que povoa o seu imaginário e que é proveniente do seu saber literário. A inevitável tensão entre o interior e o exterior da linguagem assume-se como o grande obstáculo para a sanidade mental do Cavaleiro que, desta forma, se vê na necessidade de, através da imaginação, se apropriar do mundo. O espaço real deixa, assim, de ser independente do espaço imaginário, essa espécie de território mental. O mundo ficcional ganha consistência e torna-se real. Nunca poderemos afirmar que todo o espaço quixotesco povoado por castelos, reis, princesas, nigromantes e damas em apuros não é real. Para o Cavaleiro, todo o espaço real está ocupado pelos romances da cavalaria e ele próprio está cativo, voluntariamente ou não, da linguagem e da conduta cavaleiresca.

Também n’A *Caverna* podemos notar esta tensão entre o interior e o exterior, entre o dentro e o fora, entre o mundo real e o mundo desejado. Esta situação cria o primeiro laço entre Cipriano Algor e D. Quixote: para ambos o mundo real é um lugar estranho.

---

<sup>18</sup> Wittgenstein, Ludwig (2008) *Tratado Lógico-Filosófico / Investigações Filosóficas*, 4.<sup>a</sup> edição, Tradução e Prefácio de M. S. Lourenço, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

### III. Marcas quixotescas na ficção narrativa de Saramago

As pessoas não escolhem os sonhos que têm, São, pois, os sonhos que escolhem as pessoas.

**José Saramago**  
*As Intermittências da Morte*

No sonho do homem que sonhava, o sonhado acordou.

**Jorge Luis Borges**  
*As Ruínas Circulares*

Em 1914, o pensador espanhol Ortega y Gasset (2005: 242), afirma que “toda novela lleva dentro, como una íntima filigrana, el *Quijote*, de la misma manera que todo poema épico lleva, como el fruto el hueso, la *Ilíada*.” Naturalmente, o tom sentencioso com que o filósofo espanhol aborda o *D. Quixote* pode ser considerado excessivo, mas reflecte a ideia geralmente reconhecida de que *D. Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, cuja primeira parte foi publicada em 1605, se constitui como o primeiro romance moderno do mundo ocidental.

Ao longo dos séculos, inúmeros investigadores dedicaram grande parte dos seus estudos a esta obra. Artistas de vários domínios (da literatura à pintura, passando pelo cinema e pela escultura, por exemplo) o fizeram também, inspirando-se no texto cervantino para proporem as suas próprias criações e contribuindo para reforçar a natureza canónica do texto. Ao mesmo tempo, constituíram *D. Quixote* como mito literário moderno e o quixotismo como temática fulcral de muitas dessas obras.

Ao assumirmos *D. Quixote* como um mito literário, vemo-nos compelidos a, como ponto de partida e de forma bastante breve, tentar levar a cabo uma distinção entre mito<sup>19</sup> e “mito literário”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Por questões que se prendem com a gestão da extensão do texto, fixamo-nos na distinção entre mito e mito literário, não considerando outras diferenciações possíveis, e.g., mito sociológico, antropológico, etc., mas que ultrapassariam o âmbito deste estudo.

<sup>20</sup> O termo “mito literário”, tal como o conceito que lhe subjaz, não é, de forma alguma, consensual. Porém, neste momento, vamos aceitá-lo como um instrumento de trabalho que nos permite uma exposição mais clara da nossa reflexão, evitando uma polémica que não seria, de todo, oportuna. Acerca desta questão será interessante a leitura de *Le Minotaure et son mythe* (particularmente o capítulo 3, sugestivamente intitulado “Du mythe littéraire au mythe littéraire), de André Siganos, onde o autor francês defende a necessidade de uma distinção entre *mythe littéraire* e *mythe littéraire*. Cf. Siganos, 1993: pp. 23-33.

Sustentados em estudos sociológicos/antropológicos levados a cabo por autores consagrados no estudo desta matéria, como Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss ou Walter Burkert, pretendemos chegar a uma definição possível de mito e a forma como este se articula com a literatura. Através do ensaio de Philippe Sellier, “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire?” (1984), pretende-se também discutir a questão da literatura como criadora de mitos. A partir deste ponto, poderemos compreender melhor a ascensão e a fixação de D. Quixote como mito literário até aos dias de hoje. Se a literatura tem a capacidade de criar mitos, a personagem maior da obra cervantina é, sem dúvida, um dos seus casos mais flagrantes.

Para Mircea Eliade (2000: 12), o mito “conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos «começos»”. Se, como afirma Walter Burkert (2001: 17), os mitos são “narrativas tradicionais”, explicando a origem da palavra na raiz grega *mythos*, ou seja, “fala, narração, concepção”, podemos facilmente intuir que a literatura não só tem a capacidade de fixar os mitos através da História mas, também ela pode, como *fala, narração e concepção*, ser responsável pela criação de novos mitos. Esta noção de *relato*, associada à ideia de *narrativa*, parece apontar para isso mesmo: uma íntima relação entre literatura e mito. Essa relação é verificada por Philippe Sellier (1984: 112) : em “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire?”, o autor afirma que “si certains scénarios prestigieux des littératures occidentales ont baptisés «mythes littéraires», c’est en vertu d’une référence plus ou moins appuyée à ce que les ethnologues et les mythologues appelaient «mythes» au cours des années 1930-1980.”

Interessa, então, tentar compreender quais os pontos de contacto e afastamento entre mito e literatura, para que esta última se possa enformar como criadora de mitos. Philippe Sellier concatena os pensamentos de Lévi-Strauss e Eliade, dos quais ressalta seis características do mito antropológico enquanto forma particular de discurso. Assim, a primeira característica do mito é o seu *carácter fundacional*, indo buscar à «origem»<sup>21</sup> das coisas os “paradigmas de todo o acto humano significativo” (Eliade, 2000: 23). Como é óbvio, o mito literário não possui esta qualidade fundacional já que, nascido com uma determinada obra, é geralmente identificável temporalmente. Pode dizer-se

---

<sup>21</sup> “O mito refere-se sempre a uma «criação», conta como algo começou a existir, ou como um comportamento, uma instituição ou um modo de trabalhar foram fundados” (Eliade, 2000: 23).

que em relação ao mito de D. Quixote, este nasceu em 1605 (data da publicação da primeira parte).

Uma segunda característica do mito é a sua natureza de *discurso anónimo, colectivo e oralmente transmitido*. Também neste ponto o mito literário se distingue: porque é fixado pela escrita e assinado por um autor (ou vários, constituindo um corpo singular): “les œuvres qui l’illustrent [le mythe littéraire] sont d’abord écrites, signées par une (ou quelques) personnalité singulière” (Sellier, 1984: 115). No caso de D. Quixote, existe um criador objectivo do mito: Miguel de Cervantes. O mesmo pode dizer-se de Robinson Crusoe, de Defoe, e Don Juan, de Tirso de Molina.

A terceira característica realçada por Sellier é a de que o mito é tido como uma *história verdadeira*, como se pode aferir através das palavras de Eliade (2000: 23): “[o mito] constitui a História dos actos dos Seres Sobrenaturais (...) e é considerada absolutamente *verdadeira e sagrada*”. Ora, o estatuto de ficção é inerente à própria literatura, revelando, também aqui, o afastamento entre mito e mito literário.

Mas, se as três primeiras características do mito referenciadas por Philippe Sellier se afastam, e mesmo se opõem, da noção de literatura, as três últimas evidenciam a aproximação ao conceito de mito literário. Assim, temos uma quarta característica do mito: a sua *função socio-religiosa*, “«viver» os mitos implica uma experiência verdadeiramente «religiosa», visto que se distingue da experiência vulgar da vida quotidiana” (Eliade, 2000: 23)<sup>22</sup>. Assim, o mito assume o carácter de *exemplum*<sup>23</sup>, tem um impacto social específico e propõe normas de vida.

Ao sair de casa para imitar os heróis cavaleirescos dos romances que lia, D. Quixote adopta uma filosofia de vida, onde o ideal se junta à acção, que acaba por dar forma a um indeterminado número de mitemas que desenvolvem o mito literário de que é protagonista e inspirador.

A quinta característica do mito é a de que *a sua lógica reside no imaginário*. E aqui não restam dúvidas da íntima relação entre mito e literatura, sendo que ambas são veículos privilegiados de ilusão e aparência: “les personnages principaux des mythes (dieux, héros...) agissent en vertu de mobiles largement étrangers au vraisemblable, à la psychologie «raisonnable»” (Sellier, 1984: 114).

---

<sup>22</sup> Ou, como afirma Philippe Sellier (1984: 114), “Il [le mythe] fait baigner le présent dans le sacré».

<sup>23</sup> Como afirma Mircea Eliade (1990: 13), “sendo *real e sagrado*, o mito torna-se exemplar e, por conseguinte, *passível de se repetir*, porque serve de modelo e, conjuntamente, de justificação a todos os actos humanos”.

A sexta e última característica do mito identificada por Sellier refere-se à força das *oposições estruturais*, comuns ao mito e ao mito literário, através do confronto de códigos simbólicos que os estruturam e que possibilitam uma pluralidade de planos interpretativos e de significação.

Assim, o mito literário pode ser encarado sob uma perspectiva quase biológica, já que nasce num tempo bem definido, tem uma paternidade assumida, cresce, desenvolve-se e adquire personalidade própria, assumindo-se como *exemplum*, propondo normas de vida e demonstrando a diversidade da existência humana.

Sendo a literatura criadora de mitos modernos, D. Quixote goza de uma posição privilegiada entre eles. Na verdade, o Cavaleiro da Triste Figura simboliza a loucura a que todo o Homem está sujeito, a utopia de um esforço humano infrutífero, o sonho de regresso a um passado heróico, mas é também a personificação da luta pela liberdade e pela justiça e a expressão máxima do amor platónico.

O mito de D. Quixote pode ser enquadrado num dos mais constantes e repetidos mitos modernos, o mito do herói: “la línea general de sus relatos puede cifrarse en el nacimiento y salida al mundo, los variados obstáculos que se le oponen, las luchas y el regreso. Puede considerarse como la mitificación de la misma vida humana. Don Quijote pertenece a su estirpe” (Sanchez, 1985: 107).

Por vezes, somos tentados a cair no equívoco de pensar em D. Quixote apenas como um louco que protagonizou alguns dos mais hilariantes episódios que a literatura ocidental nos legou, esquecendo que subjacente a toda essa *loucura* existe uma importante contextura simbólica. Ortega y Gasset afirma mesmo, nas suas *Meditaciones del Quijote* (2005: 167), que “no existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande, y, sin embargo, no existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos indicios para su propia interpretación.”

Mesmo aqueles que nunca leram a obra estão familiarizados com as lutas que o pobre cavaleiro andante trava com os diversos inimigos, reais ou imaginários, que impedem o seu percurso rumo a um ideal de vida a alcançar. Quem não conhece o episódio dos moinhos de vento, que D. Quixote tenta derrotar tomando-os por gigantes inimigos?<sup>24</sup> Mais do que uma cena meramente burlesca (que também o é), este episódio ilustra na perfeição aquilo que Ortega y Gasset (*idem*: 77) pretende transmitir quando

---

<sup>24</sup> Servimo-nos deste episódio (muitos outros poderiam ser referidos) por ser talvez o mais popular da obra-prima cervantina, mesmo para aqueles que nunca tiveram contacto com o texto, e por ser um exemplo acabado do que se pretende transmitir.

afirma que “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”. De facto, todas as acções humanas dependem de determinada circunstância histórica e esta é uma questão essencial na leitura do *Don Quijote*, e que, posteriormente, abordaremos com mais atenção. Por essa razão, mito e história não podem nunca ser analisados como compartimentos estanques<sup>25</sup>.

O episódio dos moinhos de vento é, então, o resultado da fusão entre o homem e a sua circunstância: o tema do gigante, tão caro à literatura cavaleiresca que Cervantes pretende parodiar, aparece-nos em *D. Quixote* numa perspectiva jocosa, como uma sátira burlesca que pretende imitar e amesquinhar os heróis dos romances de cavalarias: “si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro, o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente, le venzo y le rindo...” (Cervantes, 2008: I.119).

D. Quixote, sendo uma personagem ficcional, sobreviveu no tempo e expandiu-se no espaço, atingindo uma universalidade que só o mito pode lograr. Essa universalidade foi possível porque, inerentes à personagem, encontramos valores inalteráveis e intrinsecamente humanos: o sonho, a liberdade, a justiça, o amor, a luta por um ideal. Mas não são apenas os valores inerentes ao ser humano que D. Quixote simboliza; o mais importante, e é aqui que mito e literatura se fundem, será a força que o move à acção, numa incessante busca pelo sentido das coisas e, em última instância, pelo sentido da vida. Como afirma Alberto Sanchez (1985: 111),

*La figura recia y enjuta de Don Quijote se debate ente el humor y la tragedia, entre la Historia y el mito. Pero lo que vive y pervive es el mito quijotesco en su esencia poética, mucho más acendrada en nosotros que la historia circunstancial de un ingenioso hidalgo manchego. Aunque es lo cierto que ese mito intemporal – ucrónico y utópico – brota de la más profunda humanidad del héroe histórico, todo abnegación y entrega generosa.*

A figura de D. Quixote é, sem dúvida, uma das mais ricas heranças que o *Siglo de Oro* espanhol nos legou. A sua importância para a literatura ocidental é tão relevante que leva a que inúmeros autores reconheçam ao génio de Cervantes a paternidade do romance moderno, por oposição à narrativa picaresca. Harold Bloom (1997: 124) considera mesmo que Cervantes é “o único par possível de Dante e de Shakespeare no

---

<sup>25</sup> Segundo Alberto Sanchez (1985: 107), “parece evidente la relación estrecha que une el mito a la historia. La historia misma se nos ofrece empapada de mitos y algunos relatos míticos pueden tener fondo histórico.”

Cânone Ocidental”. O carácter universal da sua obra-prima está aí para confirmar esta ideia.

O comparativista Pierre Brunel (2006: 18) salienta também a vitalidade que a obra-prima cervantina mantém até aos nossos dias, influenciando obras de autores como Jorge Luis Borges, Italo Calvino ou Thomas Mann. Na verdade, e como afirma o investigador francês, “en cela *Don Quichotte* est bien un roman moderne, et même un roman pour la modernité”.

Valores humanos como a liberdade, a justiça, o amor ao próximo e até a loucura, reunidos numa personagem que os dinamiza através da força da acção, tornaram D. Quixote um exemplo, um modelo a seguir, convertendo-o num mito literário. Muitos foram os autores, ao longo dos séculos, que se inspiraram no fidalgo da Mancha para desenhar os caracteres das suas próprias criações.

Ian Watt (1996: 48) destaca ainda a actualidade que o mito de D. Quixote mantém na civilização ocidental: “like all myths, that of Don Quixote has taken on a very simple form in the popular consciousness. It is mainly with how this form reflects some of the major values and conflicts of modern Western civilization that we are concerned”. Esta preocupação com os valores regentes da sociedade moderna é, similarmente, um dos aspectos fundamentais da pós-modernidade e uma particular característica da obra saramaguiana.

Na panóplia de escritores que revisitaram e continuam a recriar a figura quixotesca, julgamos que Saramago ocupa um lugar de destaque. São os diálogos constantes com tal figura e os seus traços mais marcantes em *A Caverna*, *Todos os Nomes* e *As Intermittências da Morte* que procuramos analisar nas páginas seguintes.

## 1. *A Caverna*: uma anacrónica e atópica mundividência

Quem não se ajusta não serve e eu tinha deixado de ajustar-me.

**José Saramago**  
*A Caverna*

Só podia encontrar a felicidade se conseguisse subverter o mundo para o fazer entrar no verdadeiro, no puro, no imutável.

**Franz Kafka**  
*Diários*

D. Quixote reinventa um novo mundo onde sonho, imaginação e realidade se confundem, confrontando um mundo real mesquinho, obtuso e conformista. Vivendo numa época que não compreende e num mundo que lhe é estranho, o Cavaleiro da Triste Figura rejeita-os e afasta-se da realidade, recreando um mundo, ideal e utópico, onde a realidade é, de alguma forma, corrompida, adaptada à *loucura* do herói; para ele, uma venda no meio da estrada jamais deixará de ser um magnífico castelo e o seu vendeiro sempre será um poderoso castelão.

Tal como D. Quixote, Cipriano Algor, personagem central de *A Caverna*, sente dolorosamente que a época em que vive lhe é hostil. Os grandes centros comerciais e a sociedade de consumo típica de uma época onde a globalização tende a uniformizar a sociedade deixam pouco espaço ao labor dos ofícios tradicionais. O Homem sente-se dominado por um aparelho social que o reduz a um número, a uma insignificância, retirando-lhe a própria individualidade.

Será através da arte que Cipriano irá combater este estado de coisas, numa missão quixotesca que se revelará tortuosa e onde a ilusão e o sonho se misturam com a realidade, levando-o às raias da loucura. Na sua olaria, Cipriano substitui a arte (no sentido de ofício) pela arte (no sentido de artesanato) como forma de encontrar o seu lugar no mundo contemporâneo:

*Cipriano Algor queixa-se, queixa-se, mas não parece compreender que os barros amassados já não é assim que se armazenam, que às indústrias cerâmicas básicas de hoje*

*pouco falta para se converterem em laboratórios com empregados de bata branca tomando notas e robôs imaculados cometendo o trabalho*<sup>26</sup>. (Saramago, 2000: 148)

Esta hostilidade ao desenvolvimento tecnológico transforma Cipriano num luddita<sup>27</sup> moderno, lutando contra a mecanização do trabalho, que beneficia a rapidez de processos da máquina em detrimento da originalidade humana. O desconforto de Cipriano em relação ao desenvolvimento tecnológico é, acima de tudo, uma reacção a um determinado estado da civilização contemporânea, essa “global domestication machine”, segundo as palavras de John Zerzan (2004: 2), um reconhecido neo-luddita<sup>28</sup>.

Podemos, novamente, socorrer-nos da expressividade cinematográfica para ilustrar este conceito anti-moderno tão representativo da atopia a que nos temos vindo a referir. O Expressionismo alemão encontrou no Cinema o veículo mais vantajoso para expressar o seu ideário. Adoptando princípios do Expressionismo pictórico, e utilizando com mestria as possibilidades e a rápida expansão da Sétima Arte nos anos 20 do século passado, cineastas como Fritz Lang (1890-1976), F. W. Murnau (1888-1931) e Robert Wiene (1873-1938), entre outros, puderam expressar o seu desconforto perante uma crescente desumanização da sociedade, vítima do moderno racionalismo, do desenfreado avanço tecnológico e da mecanização do trabalho. As cores vibrantes da pintura expressionista (de que Van Gogh e Munch são considerados os principais precursores), transformaram-se, no grande ecrã, num exuberante jogo de luzes e sombras, criador de vigorosos efeitos de claro-escuro (mais devedores do *tenebrismo* de

---

<sup>26</sup> É curiosa a utilização do verbo “cometer” em referência a “trabalho”. Apesar de sinónimo de “realizar”, o verbo “cometer” está geralmente associado a uma carga semântica negativa: “cometer um erro”, “cometer um crime”, “cometer uma falta”... nunca “cometer o trabalho”. Esta questão, tão presente na obra saramaguiana e provável reflexo do ideário kafkiano, vem realçar a ideia, que seguidamente abordaremos, de que a crescente mecanização e burocratização da sociedade desumaniza o Homem, limitando-lhe a sua individualidade.

<sup>27</sup> O luddismo foi um movimento de reacção à mecanização do trabalho como consequência da Revolução Industrial. Em 1811, um grupo de operários, encabeçados por Ned Ludd (de onde deriva o termo do movimento), revoltou-se com a substituição da mão-de-obra humana pela máquina. O movimento tornou-se violento, chegando mesmo a invadir fábricas e a destruir as suas maquinarias. Adquirindo relevância política, o movimento persiste até aos nossos dias, de forma muito menos radical, sob a designação de neo-luddismo (geralmente associado ao anarcoprimitivismo, cujo elemento mais influente é o filósofo John Zerzan), manifestando o ideal daqueles que se opõem ao desenvolvimento tecnológico e à intensa industrialização. Este movimento ficou tristemente célebre com os ataques bombistas do activista político Theodore Kaczinski, mais conhecido por Unabomber, que levaram à morte três pessoas e feriram mais de duas dezenas; os alvos preferenciais destes atentados eram homens ligados à ciência, os principais obreiros do desenvolvimento tecnológico.

<sup>28</sup> John Zerzan (n. 1943) é o mais destacado defensor do anarcoprimitivismo. Para este autor, a modernidade tem as suas raízes no colonialismo e na sua consequente ânsia de dominação. A modernidade é “inherently globalizing, massifying, standardizing”, reflexo da “everyday alienation, despair, and entrapment in a routinized, meaningless control grid”. (Zerzan, 2004: 2).

Caravaggio do que do *chiaroscuro* de Uccello ou Leonardo), proporcionador de inusitados efeitos perspécticos, potenciados ainda pela distorção e monumentalidade cénica (um pouco ao gosto gótico) e pelo uso excessivo de maquilhagem a enfatizar a expressão facial do actor. As histórias fantásticas de vampiros, loucos e assassinos transportam o espectador para fora do “real”, dando prioridade a uma visão individual e pessoal do mundo<sup>29</sup>. Assim, a arte deixa de representar a realidade objectiva para passar a manifestar o estado emocional e a visão do mundo do artista, que combate a razão com a fantasia.

A analogia com o Expressionismo não é casual. O ideário expressionista, de facto, subsume exemplarmente esta luta contra o racionalismo materialista que podemos encontrar, quer na ficção narrativa de Saramago, quer na vertente utópica do *Quixote*, e que desloca os protagonistas de ambas as narrativas para um mundo por eles próprios construído, conferindo-lhes uma manifesta dimensão demiúrgica, que aprofundaremos posteriormente<sup>30</sup>.

Em Saramago, e principalmente na sua produção literária mais afastada do questionamento da História e mais centrada numa atitude reflexiva e intimista<sup>31</sup>, pode notar-se, com maior ou menor intensidade, a influência de sectores fundamentais do

---

<sup>29</sup> Multiplicaram-se, por esta época, as versões cinematográficas de vários contos de Edgar Allan Poe, um dos pioneiros do fantástico, com particular relevância para *The Fall of the House of Usher* (1927), de James Sibley Watson, Jr., *The Tell Tale Heart* (1928), de Charles F. Klein e *Murders in the Rue Morgue* (1932), de Robert Florey (com Béla Lugosi no papel de Dr. Mirakle). Note-se que já Eça valorizava a imaginação febril do escritor norte-americano, a sua capacidade de rasgar os contornos limitados da realidade através da incursão em universos meta-empíricos. O escritor português destaca a vertente satânica dos contos de Poe. Em 1866, refere-se do seguinte modo às *Novas Histórias Extraordinárias*: “Entre aquelas páginas passa o demónio da perversidade, ora hirto e lívido como os ciprestes, ora galhofeiro, jovial, ruidoso, às cambalhotas, mostrando os rasgões do fato, as risadas mostrando a podridão dos dentes, sinistro e debochado como um palhaço das esquinas. Poe não tem o vago iluminismo de Hoffmann, nem a fria imaginação de Darwin. Poe diz a realidade dos terrores e das visões. O seu livro é a epopeia desvairada do sistema nervoso” (Queirós, 2000: 181).

<sup>30</sup> Cf. *infra*, pp. 37-38.

<sup>31</sup> O conjunto de obras a que nos referimos, e no que respeita especificamente à ficção narrativa, compreende os seus dois primeiros romances, *Terra do Pecado* (1947) e *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e o conjunto das obras publicadas desde *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) até *As Intermitências da Morte* (2005), período do qual fazem parte as três obras analisadas nesta dissertação. É de salientar que o próprio Saramago admite a divisão da sua produção literária em duas fases, a primeira mais *superficial* e a segunda mais *interior*: “De certa maneira o meu trabalho pode dividir-se em duas fases, a que começa com o *Manual de Pintura e Caligrafia* e vai até ao *Evangelho* e aí acaba um período. Com *Ensaio sobre a Cegueira* começa outro período. O que distingue um do outro? Numa conferência que dei na universidade de Turim tentei explicar isso através da metáfora da estátua e da pedra, onde eu dizia que a estátua é a superfície da pedra. Portanto, é como se eu até ao *Evangelho* estivesse a descrever a estátua, quer dizer a superfície da pedra, e que a partir do *Ensaio sobre a Cegueira* tivesse sabido passar para o interior da pedra. Isto como metáfora de que passou a preocupar-me mais o ser humano e a interrogação «o que é um ser humano?»” (Silva, 2009: 123).

imaginário kafkiano, onde o Homem moderno é vítima de uma realidade absurda, obscura e deformante, onde por vezes a dimensão fantástica esmaga o indivíduo marginalizado por uma sociedade burocrática sem sentido. No entanto, a visão, algo pessimista e repulsiva do carácter humano a que assistimos em Kafka, é substituída, em Saramago, por uma atitude de optimismo e crença na possibilidade de um futuro mais auspicioso.

O Expressionismo literário, do qual Kafka é o seu mais prestigiado representante, é, no entanto, e como acontece em quase todas as situações, reflexo de uma estética mais elaborada proveniente das artes plásticas. Mais do que qualquer outra corrente artística anterior, o Expressionismo assenta em preceitos teóricos bem definidos; podemos mesmo afirmar que a atitude reflexiva dos artistas expressionistas assume uma importância idêntica às próprias obras por eles produzidas. É de salientar que a arte expressionista tem a sua génese em publicações dedicadas à análise crítica dos processos artísticos, que acabam por se constituir como uma autêntica gramática<sup>32</sup>.

Wassily Kandinsky, fundador do *Der Blaue Reiter*, e o mais activo teorizador da arte abstracta (juntamente com Piet Mondrian), defende que o espírito criador, ou espírito abstracto, origina um impulso interior que impele os homens à acção, à “experiência vivida”: “Existem dois tipos de indivíduos: os primeiros contentam-se com viver interiormente a realidade (...) os outros procuram definir a sua experiência. No nosso domínio apenas importa a experiência vivida, pois que não pode existir definição sem experiência prévia.” (Kandinsky, 2008: 39). Esta atitude impele o Homem à busca de um ideal, tal como fazem D. Quixote e Cipriano Algor, constantemente em demanda da transformação de uma aspiração interior numa realidade objectiva.

Em *Metropolis* (1927), Fritz Lang, expoente máximo do expressionismo cinematográfico alemão, expõe a crueldade e a desumanização levadas a cabo pela mecanização e pela automatização do trabalho, fruto da substituição do Homem pela máquina<sup>33</sup>. É a própria epígrafe do filme, “The mediator between head and hands must

---

<sup>32</sup> Referimo-nos às publicações, que deram origem a associações de artistas com o mesmo nome, *Die Brücke* (1905-1913), *Der Sturm* (1910-1932) e *Der Blaue Reiter* (1911-1914).

<sup>33</sup> Um outro filme, *Tempos Modernos* (1936), de Charlie Chaplin, tornou-se um ícone do cinema mundial abordando, precisamente, a mesma temática. No entanto, o humorismo patente na obra de Chaplin, por oposição à dramaticidade épica do realizador alemão (em grande parte devida à fabulosa cenografia de Walter Schultze-Mittendorf), torna-o menos impactante; ainda assim, algumas imagens são extraordinariamente bem conseguidas, como o paralelismo entre a multidão e um rebanho de ovelhas e a loucura do funcionário sujeito a horas consecutivas de trabalho repetitivo.

be the heart”, que nos alerta para a necessidade de uma maior humanização e impõe ao espectador a necessidade de contrariar o excessivo racionalismo, opressor e calculista, pela fantasia.

A mudança de turno dos operários de Metropolis é bem representativa da progressiva transformação do humano em máquina de trabalho, o que podemos denominar de “robotização” do Homem: os seres humanos andam como robôs, cabisbaixos, todos iguais no seu nivelador uniforme, são eles próprios sombras, obedecendo a ordens e concretizando tarefas sem pensar, absolutamente desprovidos de espírito crítico e que acabarão, inevitavelmente, por ser devorados pela própria máquina. Os operários mortos na sequência do acidente provocado pela explosão de uma máquina sobrecarregada de trabalho são imediatamente substituídos por outros que fazem o mesmo serviço, indicativo de que os Homens são substituíveis, meros reprodutores de uma tarefa mecânica, ao contrário da máquina, que se mantém. Esta desumanização atinge o seu auge na criação do Ser do futuro, aparentemente mais perfeito e eficiente, o Ser-máquina. Se tivermos em conta que a cidade dos operários se encontra nos profundos subterrâneos de Metropolis, o paralelismo desta cidade utópica com a Caverna encontrada no Centro, e das duas com a alegoria platónica, torna-se evidente.

Também Cipriano sente que o Centro, arquitectonicamente descomunal, tal como a cidade criada por Fritz Lang, está a transformar o Homem numa máquina de trabalho temerosa e sem opinião. O centro é, por si só, uma Metropolis, onde colossais edifícios esmagam o Homem:

*De cada vez que olho cá de fora para o Centro tenho a impressão de que ele é maior do que a própria cidade, isto é, o Centro está dentro da cidade, mas é maior do que a cidade, sendo uma parte é maior que o todo, provavelmente será porque é mais alto que os prédios que o cercam, mais alto que qualquer prédio da cidade, provavelmente porque desde o princípio tem estado a engolir ruas, praças, quarteirões inteiros. (Saramago, 2000: 259)<sup>34</sup>*

A visão disfórica e hiperbólica da arquitectura está, igualmente, bem presente no espírito alienado de D. Quixote. As tabernas que o Cavaleiro vai encontrando ao longo da jornada que empreende são elementos relevantes para o entendimento do seu atopismo. As tabernas e vendas são pontos de encontro e desencontro amplamente

---

<sup>34</sup> Os edifícios/espacos representados hiperbolicamente estão também, como veremos, muito presentes em *Todos os Nomes*, casos do Cemitério e da Conservatória do Registo Civil.

explorados pela literatura de viagens, funcionando quase como pequenas metas que se vão cumprindo e validando o percurso do viajante<sup>35</sup>.

De facto, a jornada quixotesca é marcada pela estadia em vários estabelecimentos e residências particulares, invariavelmente embelezados e hiperbolizados, geralmente transformados em sumptuosos castelos, dignos de receber o afamado cavaleiro: “Y la suerte, que sus cosas de bien en mejor iba guiando, aún no hubo andado una pequeña legua, cuando le deparo el camino, en el cual descubrió una venta que, a pesar suyo y gusto de don Quijote, había de ser castillo” (Cervantes, 2008: I.236). Na maior parte das vezes, o Cavaleiro da Triste Figura, sairá sovado e humilhado, graças ao caos que a sua delirante imaginação provoca, arrastando o pobre Sancho nas suas atribuladas estadias. No caso do *Quixote*, estes locais não serão abrigos acolhedores, proporcionadores de um merecido descanso; será, isso sim, a clara demonstração do choque entre dois mundos antagónicos. Na verdade, a arquitectura é, frequentemente ao longo da diegese, criadora de espaços repressivos, atingindo o seu paroxismo em duas ocasiões particulares.

Curiosamente, é no próprio lar que D. Quixote se depara com o primeiro local de repressão. No regresso a casa após a primeira saída, e aproveitando a debilidade física em que se encontrava o desventurado fidalgo, o cura e o barbeiro, com a ajuda da ama e da sobrinha, levam a cabo o ritual inquisitório da queima dos livros de cavalarias que haviam toldado o juízo ao Cavaleiro, murando, por fim, toda a biblioteca. Este acto de censura demonstra, por si só, uma espécie de contágio da loucura quixotesca como bem realça Nabokov (2004: 179): “la cuestión está en que, aunque se pueda argumentar que con ello sus amigos no hacen sino seguir la corriente de su locura, también hay que tener un ramalazo de loco para ingeniar y ejecutar semejante estratagema”. Mas esta loucura alastrada a outras personagens atinge o clímax nos terríveis encantamentos a que os duques sujeitam D. Quixote, com o objectivo de se divertirem às suas custas. E esta é a segunda ocasião, aqui salientada, em que o “castelo” que acolhe o desafortunado cavaleiro se revela um espaço agressivo e hostil.

O episódio da estadia de Quixote e Sancho no “castelo” dos duques reveste-se, até pela sua extensão (cerca de um terço da segunda parte da obra), de substancial importância para a obra de Cervantes. Interessa que nos detenhamos um pouco nele, não só pelo motivo acima referido, a hostilidade do espaço, mas também pelo que diz

---

<sup>35</sup> Note-se, a nível de exemplo, o importante papel assumido pelos motéis e pelos restaurantes de beira-de-estrada na obra de Jack Kerouac.

respeito à crítica social, particularmente na relação com o poder instituído, que é um dos pontos centrais da obra de Saramago que temos vindo a analisar.

É de conhecimento geral que a obra-prima cervantina viu a luz do dia numa época singular para a cultura ocidental, marcada pela ruptura com a cosmovisão até aí dominante. Essa singularidade é, em primeiro lugar, científica: a modernidade, num sentido amplo (que não é o literário), começa na transição do século XVI para o XVII. O início de Setecentos é a charneira que materializa a mudança entre duas concepções do mundo extremamente discrepantes. A admirável imaginação mítica renascentista ia cedendo espaço a uma crescente racionalização impulsionada por uma visão mais científica e técnica do funcionamento do mundo; não nos esqueçamos que apenas vinte e dois anos separam a segunda parte do *Quixote* da publicação dos *Ensaio Filosóficos* (1637) de Descartes, onde está incluído o *Discurso do Método*, por muitos considerado o embrião da modernidade. O *cogito, ergo sum* cartesiano demonstra como só a dedução, ou seja, a Razão, pode conduzir o Homem ao encontro da verdade. Praticamente em simultâneo, as descobertas científicas de Giordano Bruno, Galileu e Kepler começavam a colocar em causa alguns dogmas católicos que a Contra-Reforma não conseguia resguardar, abrindo horizontes a uma inteiramente nova visão do universo, dominada por um espírito científico conducente ao privilégio da razão em detrimento da imaginação.

O declínio do idealismo renascentista, que havia atingido o auge com a *Utopia*, de Thomas More e com o *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdão, encontra-se, então, ameaçado pelo peso da Razão ou, como escreve Carlos París (2001: 22-23), “en él [siglo XVII] la razón calculadora sustituye a la fantasía”; porém, e como afirma posteriormente o mesmo autor, “a la garupa de Rocinante quedan los últimos rayos de la espléndida imaginación renacentista”.

Em Espanha, o *Siglo de Oro* é um importante período de actividade política, cultural e artística, que havia granjeado ao país um prestígio internacional e uma influência cultural nunca antes vista. Porém esta época áurea entrava numa fase de declínio, o que pôs em causa o estatuto de Espanha como um dos mais importantes centros culturais da Europa<sup>36</sup>. Este factor acaba por se reflectir em todo um tecido social, ainda desajustado às novas realidades.

---

<sup>36</sup> A Universidade de Salamanca terá sido mesmo, ainda na primeira metade do século XVI, a primeira a leccionar o sistema copernicano.

Política e socialmente, a derrota da Armada Invencível, em 1588, é um dos marcos desta decadência; quase duas décadas após a grande vitória na Batalha de Lepanto (onde Cervantes teve uma participação militar activa), a Espanha entra numa fase de acentuado pessimismo. O derrotismo politicamente sentido, cedo se estendeu ao domínio das artes e, especificamente, ao âmbito da literatura. A obra de Cervantes, que havia participado em ambos os momentos, acaba por espelhar este sentimento de desilusão; como afirma Valbuena Prat (1968: 1), “consciente de este crítico instante de nuestra historia, el escritor más optimista y riante se ha de convertir, por inflexible lógica, en el maestro de un humorismo trágico y desesperanzado”<sup>37</sup>. Também a literatura ocidental se encontrava nesta espécie de encruzilhada entre duas estéticas: a renascentista e a barroca. Em Espanha, o idealismo renascentista é, progressivamente substituído por um realismo anti-clássico.

A obra de Cervantes, e muito particularmente o *Quijote*, acaba por concatenar uma vertente luminosa e optimista com uma vertente mais marcada pelo pessimismo, onde a aguda crítica a diversos sectores da sociedade contemporânea é levada a cabo através de um apurado sentido de humor.

Desta forma, pode afirmar-se que todo o *Quijote* é também uma colecção de tipos sociais, sujeitos à aguda crítica de Cervantes, ele próprio vítima da ingrata sociedade espanhola contemporânea. Assim, não é de estranhar a paródia a inúmeros personagens, símbolos das diversas classes sociais que compunham a sociedade espanhola da época: camponeses, pequenos burgueses, comerciantes, prostitutas, membros do clero e da nobreza, entre outros. É neste contexto que o episódio da estadia do Cavaleiro da Triste Figura na mansão dos duques assume particular relevância.

Recebendo o cavaleiro e o escudeiro na sua mansão, os duques, já conhecedores da sua história, onde os nossos heróis são descritos como loucos e quase imbecis, decidem divertir-se um pouco às suas custas, criando uma série de situações “quixotescas” com o objectivo de ridicularizar os seus visitantes, transformando-os numa espécie de bufões particulares, cujo ponto culminante é o fantástico “voo” que efectuam na garupa de Clavileño, um tosco cavalo de pau. Mas, na verdade, a sucessão de episódios criados pela mente desumana dos duques, acaba por ter um efeito perverso, assumido pelo próprio narrador (neste caso, Cide Hamete Benengeli): “Y dice más Cide

---

<sup>37</sup> O mesmo investigador acrescenta ainda que “la generación de Cervantes es inseparable de la «crisis de ideales» en la España de su tiempo (...) las propias derrotas, como en el aparatoso caso de la Invencible, dieron un matiz doliente o desengañado a esos años” (*idem*: 53).

Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos.” (Cervantes, 2008: II.606). Ou seja, quem goza dos loucos, louco é. Torna-se, então, clara, a crítica de Cervantes a uma aristocracia decadente, ignorante e imoral, detentora de um mesquinho poder que não sabe usar. A espontaneidade das aventuras quixotescas interrompe-se, nesta fase, para dar lugar à sua teatralização ou, como afirma Carlos París (2001: 127), “penetramos en un microuniverso, cerrado, dominado por la voluntad señorial que se alza en su cúspide”.

O primeiro erro dos duques é o facto de não compreenderem a essência dos desvarios do cavaleiro. Na tentativa de materializarem situações análogas às que haviam lido no primeiro relato das aventuras do Quixote não perceberam que as suas acções são movidas apenas pelo verbo, ou seja, a imaginação de D. Quixote só o conduz à alienação quando ele tenta imitar os seus heróis literários, a loucura quixotesca exige um modelo. Como veremos mais adiante, D. Quixote transfigura o real a partir de um texto, nunca a partir da própria realidade. O Cavaleiro da Triste Figura é senhor de uma brilhante lucidez quando são tratadas matérias absolutamente reais: “como muchas veces en el progreso desta grande historia queda dicho, solamente disparaba en tocándole en la caballería, y en los demás discursos mostraba tener claro y desenfadado entendimiento” (Cervantes, 2008: II.380). Vejam-se os seus inteligentes e perspicazes discursos acerca da maior ou menor valia das armas e das letras, questão tão real e tão discutida na época. A concretização, por parte dos duques, das aventuras quixotescas, apenas lança a confusão no espírito do infeliz cavaleiro, que não está preparado para viver efectivamente a sua própria realidade. Os divertimentos dos duques transformam-se, assim, num mero exercício de ridicularização e humilhação gratuitas, atestando definitivamente a medíocre formação moral destes repulsivos aristocratas, eles próprios representantes de toda uma classe.

Neste ponto, também Sancho adquire uma relevância fundamental na intenção de revelar a inépcia do poder estabelecido. O novo governador da Ilha de Baratária vê-se, finalmente e pela primeira vez, investido do poder com que sempre sonhou. Instalado num território que, em boa verdade, não passava de uma pequena povoação nos domínios dos duques, o “governador” Sancho Pança vê-se incumbido da tarefa de arbitrar, numa espécie de tribunal popular, uma série de anedóticas contendas. Os juízos deliberados por Sancho revelam-se de um extraordinário bom senso firmemente

fundamentado na sua sabedoria popular. Na verdade, o campónio demonstra com grande astúcia e humanidade que as boas decisões não estão, necessariamente, relacionadas com a superioridade de determinada categoria social. Nota-se, então, uma clara denúncia a uma sociedade acentuadamente hierarquizada, dominada pela prepotência de uma nobreza em declínio, isto é, pelo estatuto social e não pela competência:

*Y, así, Sancho se erige en símbolo de las insólitas, inesperadas capacidades del pueblo, cuando este es dinamizado en una gran empresa. Y los porquerizos, como Pizarro, se tornan en conquistadores de imperios, los picapedreros, como Lister, en conductores de ejércitos, los cabreros, como Miguel Hernández, en grandiosos poetas, y los labriegos, como Sancho, en discretísimos jueces. (París, 2001: 129-130)*

A componente de crítica social a que assistimos no *Quixote* aparece, com ainda maior nitidez, na *Caverna*. Na obra de Saramago, o juízo depreciativo não se limita à classe detentora do poder político e social, alarga-se a toda a sociedade, já que esta, vivendo absolutamente dependente do Centro, não parece questionar as suas despóticas decisões, movendo-se na monótona rotina da ordem estabelecida. Esta será uma das características que mais salientam o individualismo de Cipriano: ele não luta apenas contra o Centro, a sua contenda começa (tal como acontece com D. Quixote) na sua própria casa, na tentativa de contrariar a tendência para a estabilidade da vida que Marçal e Marta esperam ver proporcionada pelo Centro.

A mudança para o Centro representa, para Cipriano, uma sujeição ao poder instituído, o fim da liberdade que, apesar da dependência profissional a que está sujeito, vai mantendo na sua casa, com o seu forno, num território que é seu. É o próprio genro do oleiro que cedo compreende que o sogro se sente prisioneiro do Centro: “não é necessária uma excepcional agudeza de visão para perceber que o teu pai está a ver-se a si mesmo como se vivesse numa ilha que se vai tornando mais pequena em cada dia que passa” (Saramago, 2000: 267). O Centro congrega em si todas as manifestações de um poder despótico e mesmo divino, segundo as palavras do chefe do departamento de compras: “será caso para proclamar que o Centro escreve direito por linhas tortas (...) como perfeito distribuidor de bens materiais e espirituais que é, acabou por gerar de si mesmo e em si mesmo (...) participa da natureza do divino” (*idem*: 292).

O Centro constitui-se, então, como um novo mundo mas, ao contrário do que afirma o chefe do departamento de compras, não foi o Centro que se gerou a si próprio, mas sim toda a sociedade contemporânea, globalizada e hiper-racional. A construção

desta espécie de *deus artifex*<sup>38</sup>, reguladora, niveladora e representativa de toda a comunidade, elimina toda a individualidade em favor de uma uniformização e de uma “força de grupo”, que serão sempre falsas na sua essência; isto porque “as pessoas não se repetem, As pessoas não saem de dentro de moldes” (Saramago, 2000: 62). O indivíduo não pode, pois, “moldar” a sua natureza a uma comunidade sem se privar de grande parte da sua liberdade. É contra esta ordem estabelecida que Cipriano se revolta. Ele não pode viver numa sociedade de imposições desprovidas de sentido, eliminadora da natureza espontânea do Homem. Cipriano está, então, deslocado do seu espaço físico, longe do “seu” mundo.

É inegável que o Centro se constitui como um *hiperlugar*, um lugar onde há de tudo e tudo acontece:

*O ascensor ia atravessando vagarosamente os pavimentos, mostrando sucessivamente os andares, as galerias, as lojas, as escadarias de aparato, as escadas rolantes, os pontos de encontro, os cafés, os restaurantes, os terraços com mesas e cadeiras, os cinemas e os teatros, as discotecas, uns ecrãs enormes de televisão, infinitas decorações, os jogos electrónicos, os balões, os repuxos e outros efeitos de água, as plataformas, os jardins suspensos, os cartazes, as bandeirolas, os painéis publicitários, os manequins, os gabinetes de provas, uma fachada de igreja, a entrada para a praia, um bingo, um casino, um campo de ténis, um ginásio, uma montanha-russa, um zoológico, uma pista de automóveis eléctricos, um ciclorama, uma cascata, tudo à espera, tudo em silêncio, e mais lojas, e mais galerias, e mais manequins, e mais jardins suspensos, e coisas de que provavelmente ninguém conhece os nomes, como uma ascensão ao paraíso. (idem: 277)*

No entanto, para Cipriano, este é um mundo de excesso, de uma grandeza alienadora e ultra-controladora que, acima de tudo, o rejeita e rejeita o seu trabalho. Na grandiosidade do Centro não há lugar para o oleiro; o Centro é, para Cipriano, um não-lugar. Marc Augé (2007: 74) realça o carácter de “solidão” e “esvaziamento da individualidade”, características da *sobremodernidade*<sup>39</sup>, a que está associado o não-lugar, ou seja,

<sup>38</sup> Dada a irracionalidade teológica (a concepção do real só é possível a uma mente finita), Thomas Hobbes, em *Leviatã*, defende a transferência dos direitos individuais (os homens são impelidos por uma vontade de fazer guerra) para um poder absoluto e centralizado, um *deus artifex*, capaz de proporcionar a paz e a civilização.

<sup>39</sup> Para Augé (2007: 33-34 e 67), o mundo contemporâneo, ou “mundo da sobremodernidade”, define-se pelo excesso provocado pela transformação acelerada do tempo, do espaço e do individualismo; a noção de não-lugar é oposta à de *lugar antropológico*, vinculada por Michel de Certeau, definido pelo seu carácter identitário, relacional e histórico. Os não-lugares são “tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e dos bens (vias rápidas, nós de acesso, aeroportos) como os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais”. Neste sentido, “a sobremodernidade é produtora de não-lugares”, ou seja, “lugar[es] que não pode[m] definir-se nem como identitário[s], nem como

*espaços onde nem a identidade, nem a relação, nem a história fazem verdadeiramente sentido, em que a solidão se experimenta como superação ou esvaziamento da individualidade, em que só o movimento das imagens deixa entrever por instantes àquele que as vê fugir e que as olha a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro.*

Na citação anterior, o autor refere-se ao sentimento do não-lugar, ou de desenraizamento, que afecta o viajante ocasional, o que acentua mais ainda o paralelismo com a “viagem” de Cipriano pelos insondáveis caminhos do Centro, onde nunca se sente em casa. É o narrador da Caverna quem acentua a importância do regresso a casa como fonte de auto-conhecimento:

*Dizem os entendidos que viajar é importantíssimo para a formação do espírito, no entanto não é preciso ser-se uma luminária do intelecto para perceber que os espíritos, por muito viajados que sejam, precisam de voltar de vez em quando a casa porque só nela é que conseguem ganhar e conservar uma ideia passavelmente satisfatória acerca de si mesmos. (Saramago, 2000: 270)*

Tal como Cipriano, D. Quixote sente uma ligação profunda com o local de nascimento. À imagem dos cavaleiros andantes que imita, que geralmente adoptam o nome da terra onde nasceram, D. Quixote decide que será *de la Mancha*, e Dulcinea, por exemplo, será *del Toboso*. Como afirma Marc Augé (2007: 46), “nascer é nascer num lugar, ter residência fixa. Neste sentido o lugar de nascimento é constitutivo da identidade individual”. D. Quixote sente o apelo das aventuras que preenchem o seu universo literário, e abandona a aldeia natal, porém, é de regresso a casa que D. Quixote tornará a ser Alonso Quijano e é no seu leito que vai morrer.

De facto, *A Caverna* é uma obra bastante mais complexa do que aquilo que a crítica literária tem dado a entender, sendo quase inexistentes os estudos críticos da obra. Ana Paula Arnaut (2008: 182), uma das autoras que mais atenção tem dedicado à obra de Saramago, reage a este alheamento perante uma ficção que foi rotulada de “simplista e moralista”: “O público português, apesar de ter celebrado a atribuição do Prémio Nobel a Saramago como se fosse seu, não hesitou em acusar o escritor de ter publicado uma simples fábula moralista alienada da realidade”. Neste aspecto, a saber, o questionamento da relação do poder instituído com a sociedade, não podemos deixar de concordar com a autora: “de certo modo *A Caverna* vai mais longe ainda do que os dois

---

relaciona[is], nem como histórico[s]” dando origem a “um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efémero”.

romances anteriores<sup>40</sup>, no sentido de expor a realidade como construção e na tentativa de questionar aquilo que geralmente se designa por poder” (*idem*: 182).

Logo à partida, a obra está marcada por um profundo dilema, diríamos mesmo por um paradoxo, que tem sido ignorado até pelos seus leitores mais atentos: como pode o pensamento nietzscheano, assumidamente anti-platónico e presente ao longo de todo o texto, harmonizar-se com o evidente platonismo presente na sua diegese e, principalmente, na grande metáfora que dá o título à obra?

A referência directa à *República* platónica é-nos logo oferecida através da epígrafe, excerto (adulterado) do Livro VII, onde se encontra a célebre Alegoria da Caverna. Para Saramago, o mundo moderno, com a sua inerente automatização e burocracia, tende a eliminar a individualidade, uniformizando e transformando os Homens numa espécie de autómatos que, da realidade, vêem apenas as capciosas e ilusórias sombras de uma verdade que lhes é imposta.

O próprio Centro pode ser entendido como uma caverna onde a maioria dos homens, prisioneiros de uma sociedade materialista e desumanizada, apenas podem ver algumas sombras e ilusões de uma realidade cada vez menos interessada no ser humano, longe do verdadeiro conhecimento: “descobrir o outro, descobrir-se a si mesmo.” (*apud* Gómez Aguilera, 2010: 153). É precisamente a busca por um conhecimento mais profundo que serve de base à alegoria platónica<sup>41</sup>. Os prisioneiros da caverna, representando a maioria da humanidade, demonstram como vivemos num “mundo artificial, de realidades que nem sequer conhecemos em si mesmas e não percebemos senão a aparência, a sombra, o eco ou as miragens sempre em mudança, fugazes e efémeras, dificilmente verosímeis.” (Droz, s/d: 87).

É este mundo, onde apenas são perceptíveis sombras da realidade e ecos da verdade, que Cipriano pretende abandonar, na perfeita consciência de que o mundo globalizante do Centro, com as suas praias, cascatas e jardins suspensos, não passa de

---

<sup>40</sup> *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) e *Todos os Nomes* (1997).

<sup>41</sup> De salientar que a Alegoria da Caverna aparece após o símbolo da linha, que encerra o livro VI da *República*. Platão propõe a imagem de uma linha dividida em duas secções, uma relativa aos objectos visíveis e outra relativa aos objectos inteligíveis; cada uma dessas secções dividir-se-á ainda em outras duas: o segmento respeitante aos objectos visíveis divide-se em imagens (imaginação) e totalidades (crença); o segmento relativo aos objectos inteligíveis divide-se em conhecimentos inferiores (razão) e superiores (intelecção). Os conhecimentos do ignorante limitam-se aos dois primeiros segmentos, mas a educação elevará o homem até ao segmento dos conhecimentos inferiores. Porém, apenas através da contemplação das verdades e valores absolutos, ou seja, através da filosofia, o homem poderá escapar ao mundo das sombras (a que Platão chama *imagens*) e atingir os conhecimentos superiores. A linha deve então elevar o Homem da ignorância ao verdadeiro conhecimento. (Cf. Platão, 2008: 228-231)

uma mera sombra de uma realidade, onde o indivíduo apenas tem lugar como uma simples peça na imensa engrenagem de uma sociedade centrada em valores económicos. As palavras do próprio Saramago podem elucidar-nos acerca desta questão:

*Do ponto de vista empresarial, as humanidades não fazem falta. A pergunta fundamental das humanidades é o que é o ser humano, enquanto para os círculos empresariais e tecnocratas que se ocupam da utilidade imediata, [a pergunta] é para que servem os seres humanos. (apud Gómez Aguilera, 2010: 163)*

Para Cipriano Algor, e também para D. Quixote, como veremos, tanto o tempo como o espaço em que se inserem são demasiado presos e castradores e conduzirão à sua alienação. Pode mesmo encontrar-se na génese do pensamento utópico que os anima uma atopia que lhes retira a liberdade espiritual. E é, precisamente, neste ideal libertador que faz mover as personagens que reside a sua grande aproximação.

Existe todo um mundo que necessita de transformação, mas esta apenas pode acontecer através de uma modificação interior; na impossibilidade de mudar o mundo, é o próprio indivíduo que tem de converter-se, uma espécie de retorno à infância com o objectivo de um renascimento. O indivíduo que se transforma pode mudar o mundo. É esse o grande ideal de D. Quixote: se ele não pode mudar o seu mundo, a sua aldeia manchega, se ele não pode converter todos os curas e todos os barbeiros à sua verdade, ele tem de transformar-se na sua própria realidade. É esta a *loucura* do Cavaleiro da Triste Figura: identificar a sua verdade com a “verdade” da ficção, mesmo que sofra a incompreensão de todos os que o rodeiam, empenhados em enclausurá-lo na “verdade” instituída. Qualquer leitor minimamente atento afirmará que D. Quixote pretende imitar as heróicas personagens dos romances de cavalarias o que, não faltando à verdade, é, no mínimo, redutor; o que, na verdade, D. Quixote faz é agir como ele imagina que um cavaleiro andante agiria no momento e contexto determinantes da sua própria realidade, ou seja, e isso parece ser o mais relevante, ele transforma o real a partir de um texto (no caso, um conjunto de textos); é disso exemplo a passagem em que D. Quixote pede ao vendeiro-castelão que o arme cavaleiro e, perguntando-lhe este se o cavaleiro trazia dinheiro consigo, “respondió don Quijote que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído” (Cervantes, 2008: I.129).

É, precisamente, esta transformação que, segundo Gonzalo Torrente Ballester (1999: 324; sublinhado nosso), um dos mais lúcidos leitores do *Quixote*, define a verdadeira essência do quixotismo:

*Porque o essencial de D. Quixote não é que batalhe contra moinhos ou confunda bacias de barbeiro com elmos de Mambrino, mas sim que, por meio da palavra, e em virtude de qualquer remota semelhança, transforme os moinhos em gigantes e a bacia em elmo. Esta necessidade de transfigurar o real para ser é a essência do quixotismo (...).*

Naturalmente, para D. Quixote, os livros de cavalarias que lê obsessivamente narram histórias reais e não fictícias; assim, ele adapta, através da interpretação, uma realidade alheia à sua própria verdade. O real é interpretado, transformado e adaptado ao indivíduo.

Mas para que esse devir se possa efectivar será necessário um profundo exercício de autognose, ou seja, e tal como Freud demonstrou, a consciência individual não depende de qualquer elemento exterior, mas da forma como o Homem constrói a sua própria identidade<sup>42</sup>, pressuposto que, como referimos na parte introdutória deste estudo, reforça um dos aspectos mais marcantes da pós-modernidade e, naturalmente, da escrita saramaguiana: não é a natureza que domina o Homem, é antes dominada por ele.

A consciência de si próprio surge em Cipriano através da presença da morte. Diante da sepultura da mulher, o oleiro compreende a efemeridade da vida e compreende que a sua idade o aproxima do mesmo fim:

*Cipriano Algor não ficou mais de três minutos, tinha inteligência bastante para não precisar que lhe dissessem que o importante não era estar ali parado, com rezos ou sem rezos, a olhar uma sepultura, o importante foi ter vindo, o importante é o caminho que se fez, a jornada que se andou, se tens consciência de que estás a prolongar a contemplação é porque te observas a ti mesmo ou, pior ainda, é porque esperas que te observem. (Saramago, 2000: 45-46)*

Esta consciência de si próprio, e anterior ao *super-ego* freudiano, é já um dos pressupostos essenciais dos discursos de Zaratustra, o profeta, também ele algo quixotesco: “por detrás dos teus pensamentos e dos teus sentimentos, meu irmão, há um senhor poderoso, um sábio desconhecido: chama-se o *Em si*. Habita no teu corpo, é o

---

<sup>42</sup> Freud (1986: 61) afirma a prevalência do super-ego (entendido como consciência individual) sobre o ego (onde convergem sensações conscientes e inconscientes) e o *id* (aspecto inconsciente da personalidade): “The super-ego applies the strictest moral standard to the helpless ego which is at its mercy; in general it represents the claims of morality, and we realize all at once that our moral sense of guilt is the expression of the tension between the ego and the super-ego”.

teu corpo” (Nietzsche, 2007: 50; itálico nosso). Para Nietzsche, era premente o aparecimento de um novo profeta que anunciasse um novo mundo, onde “os homens sábios entre os homens se sentissem felizes por ser loucos” (*idem*: 21), um *Super-humano*, liberto da natureza, liberto de qualquer deus, de qualquer Estado, dotado de novos valores e de uma infinita liberdade. Não serão D. Quixote e Cipriano Algor dois Super-humanos? Não será Zaratustra um novo Quixote? Pensamos que a resposta só pode ser positiva. Para se ser um Super-humano é preciso renascer e superar-se, é necessário substituir deus e a natureza pelo Homem e pela terra; é necessário, enfim, transformarmo-nos em *heróis*, “deixar refulgir a nossa loucura para zombarmos da nossa sensatez” (*idem*: 41). Para se ser um Super-humano é, por fim, necessário, construir uma ética pessoal, não conformada com cânones colectivos, cujos preceitos se estabeleçam *para além de bem e mal*.

Cipriano Algor e D. Quixote nasceram homens comuns e durante a maior parte das suas existências viveram como tal. Mas isso não nos interessa, tal como não interessou a Cervantes nem a Saramago. Pouco sabemos sobre quem era D. Quixote antes de decidir enveredar pela vida cavaleiresca. O local de nascimento é propositadamente incerto, “en un lugar de la Mancha, cuyo nombre no quiero acordarme” (Cervantes, 2008: I.113) e o seu nome é igualmente dúbio, Quijada? Quesada? Quejana? “pero esto importa poco a nuestro cuento” (*idem*: 114). Por sua vez, as escassas informações disponíveis sobre Alonso Quijano (nome mais tarde revelado) limitam-se ao primeiro capítulo da primeira parte e a algumas breves passagens posteriores. Sabemos apenas que rondava os cinquenta anos de idade, era um fidalgo caseiro e de modestas posses, que vivia tranquilamente com uma sobrinha, uma ama de meia-idade e um moço para tratar do magro cavalo e do pequeno pomar. Sabemos ainda que passava os seus momentos de ócio (a maior parte do seu tempo) a ler romances de cavalarias e que isso o levou à loucura de tentar imitar os heróis que preenchiam o seu imaginário. É tudo e é suficiente.

Poucas informações existem também acerca da vida anterior de Cipriano; sabemos apenas que é viúvo, vive com a filha única e sempre foi oleiro de profissão.

As informações acerca destes dois homens já entrados na senectude são extremamente frugais porque o mais importante é o seu renascimento. Será este renascimento interior que possibilitará a criação de um novo mundo, um mundo criado à imagem dos seus anseios e onde podem assumir o papel de deuses criadores.

O ressurgimento interior implica um retorno à infância porque a criação de um novo mundo exige, em primeiro lugar, a criação de um novo Homem. É Zaratustra quem nos ensina que a renovação espiritual que conduz à criação do super-humano pressupõe um regresso à infância<sup>43</sup>:

*É que a criança é inocência e esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira por si própria, primeiro móbil, afirmação santa.*

*Na verdade, irmãos, para jogar o jogo dos criadores é preciso ser uma santa afirmação; o espírito quer agora a sua própria vontade; tendo perdido o mundo, conquista o seu próprio mundo. (Nietzsche, 2007: 43)*

O individualismo inerente ao “eu” infantil, característico desta etapa da vida, será, então, uma condição essencial para a criação deste novo mundo que temos vindo a referir; como afirma Carlos París (2001: 108), “en la infancia se revelan, con singular pureza e intensidad, algunos de los más hondos impulsos humanos”.

Se é certo que um dos motivos centrais do quixotismo é esta criação de um mundo onde fantasia, imaginação e utopia preenchem e dão sentido aos anseios mais profundos do fidalgo manchego, é inegável que essa criação é fruto, também, de uma concepção infantil, e estamos a referir-nos ao que de ingénuo e inocente enforma essa concepção. A atitude quixotesca de imitação dos heróis dos livros de cavalarias é muito mais condizente com a mente vulnerável e influenciável do imaginário infantil do que com a postura de um homem de meia-idade. Na verdade, quem pode dizer que, em tenra idade, não sonhou ser um qualquer super-herói da banda desenhada e salvar o mundo com os seus poderes sobre-humanos?

Este retorno à infância é, igualmente, uma característica marcante do romance de Saramago. A dissolução do contrato que liga Cipriano Algor ao Centro compromete a sua independência financeira e obrigará o oleiro a abandonar a sua casa para ir viver com a filha e o genro para um apartamento no Centro; esta troca de papéis implica não só a sua perda de autonomia, como transforma Cipriano numa espécie de filho da filha e do genro. Esta ameaça que paira sobre o oleiro transmitir-lhe-á instintos criadores: na impossibilidade de fabricar as suas louças cerâmicas, tornadas obsoletas pelos novos

---

<sup>43</sup> No discurso “Das três metamorfoses”, Nietzsche (2007: 41 e ss.), sustenta que, para que o Homem alcance o estatuto de Super-humano, o seu espírito tem de sofrer três metamorfoses, culminando na metamorfose em criança: “vou dizer-vos as três metamorfoses do espírito: como o espírito se muda em camelo, e o camelo em leão, e o leão, finalmente, em criança.” O camelo pode escalar altas montanhas a fim de tentar o tentador, carregado com os pesados fardos do mundo que um espírito robusto e paciente deve levar a cabo; o leão conquistará a sua própria liberdade e o direito sagrado de dizer não, mas a criança conquistará o seu próprio mundo.

materiais e pelas novas tecnologias, mergulha na criação de estatuetas decorativas. Nasce o artista.

Este renascimento está, então, associado à criação, e é o próprio Cipriano quem o afirma, referindo-se ao processo de fabricação dos seus bonecos:

*A gente ilude-se, julga que todo o barro é barro, que quem faz uma coisa faz outra, e depois percebe que não é assim, que temos de aprender tudo desde o princípio. Fez uma pausa, para depois acrescentar, Mas estou contente, é um bocado como se estivesse a tentar nascer outra vez, descontando o exagero. (Saramago, 2000: 210-211)*

É, de facto, evidente a dimensão demiúrgica presente n’A *Caverna*. Também no *Quixote* podemos encontrar a sua manifestação.

Já anteriormente referimos que Alonso Quijano vive inadaptado ao seu tempo e ao seu espaço. Essa inadaptação transforma o fidalgo manchego num velho infeliz e isolado da sociedade, que transforma a sua biblioteca numa ilha, depositária daquela que, para si, é a verdadeira realidade.

Mas Alonso Quijano não se limita a imaginar uma fábula ilusória, cujo enredo seja construído à semelhança dos seus desvarios – nesse caso estaríamos perante um simples mitómano; ele constrói um novo universo, uma nova realidade; é o seu espírito criador que o move à acção. À imagem do demiurgo platónico, D. Quixote assume-se como o “grande Arquitecto do [seu] Cosmos”<sup>44</sup> e os livros de cavalarias servir-lhe-ão de modelos organizadores do seu universo interior.

À semelhança de D. Quixote, também Cipriano Algor tem uma biblioteca, não tão ampla como a do Cavaleiro, mas “ainda assim, podem contar-se por duas ou três centenas os livros arrumados nas prateleiras” (*idem*: 73). É de uma enciclopédia ilustrada que o oleiro irá retirar o modelo para a fabricação dos seus bonecos. O barro tornado inútil para a confecção de louça será moldado para a criação de peças decorativas. O forno do oleiro será então povoado de palhaços, enfermeiras, mandarins, bobos e esquimós. O oleiro converte-se num artista. A remodelação do barro transformará, por sua vez, Cipriano num deus criador:

*Então, como se estivesse a ajudar a um nascimento, segurou entre o polegar e os dedos indicador e médio a cabeça ainda oculta de um boneco e puxou para cima. Calhou*

---

<sup>44</sup> Para Platão, o artesão divino ou o princípio organizador do universo, sem criar de facto a realidade, modela e organiza a matéria caótica preexistente através da imitação de modelos eternos e perfeitos. Cf. Platão, 1990: 443-445.

*ser a enfermeira. Sacudiu-lhe as cinzas do corpo, soprou-lhe na cara, parecia que estava a dar-lhe uma espécie de vida, a passar para ela o hausto dos seus próprios pulmões, o pulsar do seu próprio coração. (idem: 202)*

É a necessidade de responder à desadaptação de um mundo sem sentido, povoado de Homens servis, representado metonimicamente por um Centro controlador de vidas e de vontades, que impulsiona Cipriano a substituir a inabilidade criativa de um “canhestro Criador” (*idem*: 224). Cipriano pretende, desta forma, não só substituir-se ao deus da teologia judaico-cristã, mas desempenhar na criação um papel mais bem conseguido. Se o acto de criação foi desajeitado, o de Cipriano será bem feito.

À criação divina de matriz judaico-cristã está associada a imitação de um modelo: deus criou o Homem à sua imagem e semelhança. Para Cipriano, porém, as limitações e imperfeições humanas reflectirão as limitações e imperfeições da própria divindade, cuja inépcia nos é revelada através do pensamento de *um* deus: “Se eu próprio não sei fazer um homem capaz, como poderei amanhã pedir-lhe contas dos seus erros” (*ibidem*).

A analogia entre o fabrico dos bonecos de barro empreendido pelo oleiro e a Criação do Homem, apresentada na Bíblia Sagrada, é evidente: “então o SENHOR Deus formou o homem do pó da terra e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida, e o homem transformou-se num ser vivo.” (Gn 2,7). Este “singular criador (...) cujo nome esquecemos” (Saramago, 2000: 223 e ss.), fruto de uma suposta lenda índia e efabulação do Deus bíblico, não vem demonstrar a necessidade de uma maior humanização de deus, que havia sido já expressa em *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, mas a sua necessária substituição pelo Homem: “É dos livros e da vida que os trabalhos dos homens sempre foram mais longos e pesados que os dos deuses” (*idem*: 227).

A transferência do poder divino para o Homem vem libertar este último das amarras de uma força superior exógena, realçando a ideia nitzscheana de que o homem se deve criar a si próprio e construir a sua própria verdade com total liberdade: “Na verdade, os homens deram-se a si próprios a sua regra do bem e do mal. Na verdade, não a tomaram nem a encontraram, e esta não lhes apareceu como uma voz vinda do céu” (Nietzsche, 2007: 77).

## 2. *Todos os Nomes: o idealismo e a loucura*

Se uma pessoa, para gostar doutra, estivesse à espera de conhecê-la,  
não lhe chegaria a vida inteira.

**José Saramago**  
*A Jangada de Pedra*

É muito provável que nunca cheguemos a conhecer bem, mesmo bem,  
outro ser humano com quem entramos numa relação determinada, seja  
ela propícia ao afecto ou à aversão.

**Vasco Graça Moura**  
*Alfreda ou a Quimera*

*Run, Forrest, run!*

Todos conhecemos este apelo feito a uma criança com limitações motoras. Assalta-nos a memória a imagem desse menino com limitações físicas que começa desenfreadamente a correr e, à medida que acelera, vai-se libertando das próteses das pernas, amarras que lhe tolhem os movimentos, e vai deixando para trás as bicicletas que o perseguem. Os pedaços das próteses vão-se espalhando pelo chão, deixando o rasto de uma fuga rumo à liberdade.

E Forrest corre, corre muito, corre tanto que consegue escapar às bicicletas que o perseguem! Mas a sua corrida nunca mais será uma fuga, tornar-se-á, a partir desse momento, um preceito vital: “from that day on, if I was going somewhere, I was running (...) I never thought that it will take me anywhere”. Esta perspectiva anti-teleológica é, de facto, muito marcante em *Forrest Gump*; os três anos, dois meses, catorze dias e dezasseis horas de corrida são feitos, pelo já adulto Forrest, porque o importante é o caminho percorrido, sem uma causa heróica a defender, sem uma motivação suplementar além da simples afirmação de uma necessidade interior: “I just felt like running”. Porém, cada um dos seus seguidores o faz com um objectivo, uma causa pessoal, a cada um a sua verdade, e o desapontamento colectivo instala-se quando se conclui que Forrest não corre movido por qualquer causa, humanitária ou pessoal, corre pelo prazer da corrida, porque não encontra nada mais interessante para fazer.

O Sr. José, personagem central de *Todos os Nomes*, é um funcionário subalterno da Conservatória Geral do Registo Civil, preso a uma vida rotineira, dedica-se a coleccionar recortes de jornais e de revistas sobre celebridades. Com o intuito de tornar as biografias mais precisas, decide recorrer aos documentos do Registo Civil referentes às pessoas em questão. Mas, um dia, um papel a mais, escondido no meio dos outros, vem parar às mãos do Sr. José: o registo de uma mulher completamente desconhecida; é então que, tentado a completar os dados obtidos sobre a desconhecida, o Sr. José inicia o seu périplo em busca dessa mulher que cada vez o atrai mais. Para levar a cabo a aventureira tarefa, o escriturário irá quebrar todas as regras impostas pela burocracia administrativa e cometerá até pequenos delitos.

Para o Sr. José, o mais importante é também o caminho que se percorre e este não é linear. De início, não existe uma meta perfeitamente definida ou ela não é imediatamente perceptível e, neste sentido, o funcionário da Conservatória assume-se como um verdadeiro *gumpista*, porque as suas acções são movidas por uma espécie de apelo interior, resultado de algum isolamento social e de carências afectivas. Porém, a jornada deste inesperado herói revelar-se-á como a afirmação de um propósito concreto: a demanda pela mulher desconhecida assemelha-se à heróica jornada de Orfeu visando o resgate de Eurídice. Esta dupla vertente, *gumpista* e *órfica*, marcará todo o percurso do funcionário da Conservatória. Se, de facto, existe, por um lado, uma busca com um objectivo, seja ele o amor, a obsessão ou, simplesmente, a valorização do ser humano, por outro lado, permanece a ideia de que a procura pelo conhecimento do outro é um caminho para a autognose, e é nessa demanda, nesse caminho que se percorre, que o homem se constrói e se conhece a si próprio.

À imagem de D. Quixote, o Sr. José comporta-se como um pintor perante uma tela em branco ou, como melhor o exprimiu Milan Kundera (2002: 21; itálico nosso): “No tédio da quotidianidade os sonhos e os devaneios ganham em importância. *O infinito perdido do mundo exterior é substituído pelo infinito da alma*. A grande ilusão da unicidade insubstituível do indivíduo, uma das mais belas ilusões europeias, floresce”. É o próprio José Saramago que assume ter transmitido ao Sr. José poderes quase divinos: “Juntar os papéis dos vivos e dos mortos significa juntar toda a humanidade. Nada mais. Ou tudo isso.”<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Entrevista efectuada por Carlos Câmara Leme a José Saramago, publicada no jornal *Público*, edição de 25 de Outubro de 1997.

Este novo deus, cuja arte humana imita a arte divina da criação de um novo mundo, é um traço comum das personalidades do Sr. José e de D. Quixote. Esta circunstância permite que ambos possam assumir-se como “transgressores” da realidade. Curiosamente, este poder auto-instituído é sancionado pela sociedade onde os protagonistas de ambas as obras se inserem; no caso do Sr. José, essa sanção é manifestada através do interesse e do incentivo final do conservador do Registo Civil para que o Sr. José encontre o verbete da certidão de óbito da desconhecida; no caso de D. Quixote, a sociedade não só sanciona este poder, mas consagra-o verdadeiramente através da circulação do romance com as suas próprias aventuras. Implicitamente, a sociedade reconhece aos protagonistas a grandeza da sua tarefa. Por outro lado, os protagonistas assumem o seu individualismo como factor essencial para mudar um mundo que se lhes apresenta contrário a determinadas expectativas vitais. Este individualismo assume-se, então, como resultado dessa relação entre ser e circunstância a que Ortega y Gasset deu tanta ênfase. E, como bem mostrou Ian Watt na já referida obra *Myths of Modern Individualism*, o individualismo é um dos traços fundamentais de figuras míticas da modernidade: D. Quixote, Don Juan, Fausto, Robinson Crusoe.

Para o filósofo espanhol, a relação entre vida e circunstância revela um objectivo essencial: a salvação, “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (Ortega y Gasset, 2005: 77; itálico nosso). De facto, esta ideia de salvação revela imediatamente duas concepções que nos parecem definir muito do que é o quixotismo e justificam, até certo ponto, a grande influência que a obra-prima de Cervantes imprime à literatura universal contemporânea: a laicidade e o espírito individual.

A ideia de salvação afasta-se por completo da religião ao eliminar a influência divina do acto de salvação, centrando-a no próprio indivíduo; atente-se à dupla presença do pronome pessoal (*eu* e o oblíquo *me*). Assim, é o indivíduo quem se salva a si próprio, o que vem realçar o seu individualismo. Naturalmente, não podemos, neste ponto, ignorar a presença de um certo espírito nietzschiano na concepção individualista do Homem, substituto de Deus morto.

Estamos, neste momento, em condições de compreender melhor a relação, enunciada pelo pensador espanhol entre ser e circunstância, ou seja, entre interioridade e exterioridade: “o homem faz a sua vida fora de si, numa circunstância que não é ele mas que tem de fazer sua (...) a vida não nos é dada feita, mas sim com aquilo que a fazemos: a circunstância” (Villasol e López Frías, 2008: 72).

A vida é então um fenómeno em permanente construção e, o mais importante, essa construção nem sempre é coerente e está dependente de um conjunto de fenómenos, exteriores ao indivíduo, que, em certa medida, a orientam: “el acto específicamente cultural es el creador, aquel en que extraemos el *logos* de algo que todavía era insignificante (*i-lógico*).” (Ortega y Gasset, 2005:70). Neste ponto parece-nos clara a aproximação entre D. Quixote e o Sr. José, ambos “vítimas” da sua circunstância.

Começemos pelo herói cervantino. É consensual que o excesso de leituras de novelas de cavalaria despoletou a loucura de D. Quixote. É também verdade que a paródia à proliferação dessas obras, e a sua assunção como verdades inquestionáveis, é uma linha de força do romance de Cervantes. As novelas de cavalarias, cujo argumento é, geralmente, repetitivo, assumiam-se como histórias verdadeiras, imbuídas de um carácter quase tautológico (uma mentira muitas vezes repetida, por vezes, ganha aparências de verdade) e gozavam de uma boa recepção à época. Essa é a circunstância de D. Quixote, é a matéria que o desperta à acção:

*...y así, sin dar parte a persona alguna de su intención, y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día (...) se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza, y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo. (Cervantes, 2008: I.120)*

Não podemos, porém, ignorar que esta loucura do fidalgo da Mancha encobre algo mais importante: a ideia de busca, uma demanda de uma vida supostamente melhor e, em última instância, a procura de conhecer-se a si próprio e do seu lugar num mundo regido pelo caos, num processo de constante autognose. De facto, esta visão caótica do mundo, partilhada também pelo Sr. José, como mais tarde veremos, manifesta-se claramente através da constante perseguição levada a cabo por feiticeiros e nigromantes aos desejos de D. Quixote. A presença destes nigromantes funciona quase sempre como explicação “lógica” de tudo aquilo que a razão do fidalgo não consegue alcançar: são os nigromantes que transformam gigantes em moinhos de vento e inimigos em barris de vinho. É, então, através da acção e da imitação de modelos cavaleirescos que D. Quixote pretende transmitir algum sentido ao *seu* mundo.

Em *Todos os Nomes*, a ideia de um universo regido pelo caos é acentuada pela sociedade hostil e opressora que domina o protagonista e define a sua circunstância,

onde o indivíduo é mais um número, não possuindo uma identidade particular e funcionando como mais uma peça na imensa engrenagem:

*Pessoas assim, como este Sr. José, em toda a parte as encontramos, ocupam o seu tempo ou tempo que crêem sobejar-lhes da vida a juntar selos, moedas, medalhões (...) provavelmente fazem-no por algo a que poderíamos chamar angústia metafísica, talvez por não conseguirem suportar a ideia do caos como regedor do universo. (Saramago, 2007: 23)*

É nos infundáveis corredores da conservatória que o Sr. José procura o sentido do *seu* mundo, tal como o engenhoso fidalgo da Mancha o procura nas prateleiras da sua biblioteca. De facto, e como afirma Luis Mateo Díez (2004: 48), “robarle al mundo su forma constituye la misión de la literatura y, en este sentido, el Quijote representa el arquetipo literario por excelencia”.

É através de uma espécie de “eterna viagem” que o Sr. José, tal como D. Quixote, encontra o seu verdadeiro lugar no mundo. O espírito sonhador e utópico move os protagonistas à acção, fazendo com que não só procurem uma quimera mas que a vivam em plenitude, transformando-a mesmo na verdadeira essência das suas vidas; a loucura e a utopia dos protagonistas não os alheia do mundo, pelo contrário, impele-os para ele.

A busca deste Orfeu dos tempos modernos pela sua desconhecida Eurídice revelar-se-á um autêntico labirinto. Em *Todos os Nomes*, os labirintos físicos que se vão sucedendo (conservatória, escola, cemitério) servem apenas de símbolo do verdadeiro labirinto percorrido pelo Sr. José, o labirinto interior, onde ele deverá procurar a sua própria identidade, contra a alienação a que o indivíduo está votado na sociedade contemporânea. Assim, torna-se óbvio que a busca da mulher desconhecida tem de ser encarada no plano simbólico de uma viagem interior. Esta ideia sai reforçada se pensarmos que o Sr. José continua a sua busca mesmo sabendo que a mulher desconhecida se encontra morta, isto é, o importante (como para Forrest) é a procura, o percorrer do caminho e não a descoberta, que em nada modificaria a sua vida. Segundo as próprias palavras de Saramago,

*o tema central do romance, como disse antes, é a procura do "outro", independentemente de estar vivo ou morto. Por isso o Sr. José continuará a "procurar" a mulher desconhecida, mesmo depois de saber que já não a poderá encontrar. Juntar os papéis dos vivos e dos mortos significa juntar toda a humanidade. Nada mais. Ou tudo isso*<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Entrevista efectuada por Carlos Câmara Leme a José Saramago, publicada no jornal *Público*, edição de 25 de Outubro de 1997 (cf. Bibliografia).

A ideia de labirinto é, como afirma Penelope Reed Doob (1994: 1), caracteristicamente dual: “they [labyrinths] are full of ambiguity (...) they simultaneously incorporate order and disorder, clarity and confusion, unity and multiplicity, artistry and chaos”. Nos textos analisados, a ideia de labirinto está claramente presente a dois níveis diferentes: o labirinto interior (processo de autognose) e o labirinto físico (Cova de Montesinos, Conservatória, Escola, Cemitério), não se observando um confronto entre ambos, mas sim uma relação dialógica constante no decorrer dos textos.

O labirinto pode ser encarado como um símbolo da morte<sup>47</sup>, pela desorientação que provoca, pela profusão de caminhos falsos e sem saída, mas pode também ser encarado como um símbolo de vida, porque a existência de uma saída é inerente ao próprio conceito de labirinto. O que importa salientar é que à ideia de labirinto está sempre associada uma busca, a procura de um caminho correcto que nos transporte a um objectivo definido.

Esta conceptualização comporta em Jorge Luis Borges várias implicações decorrentes da ideia de labirinto. Assim, a célebre epígrafe de *Fervor de Buenos Aires* (1923), condensa e, podemos dizer, compendia, a visão do que é, para o autor argentino, o fazer literário: “Se as páginas deste livro consentem algum verso feliz, perdoe-me o leitor a indelicadeza de o ter usurpado previamente. Os nossos nada pouco diferem; é vulgar e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios e eu o seu redactor” (Borges, 1998a: 13). Esta concepção da literatura, apresentada como um espaço *homogéneo e reversível*<sup>48</sup>, onde a distinção entre autor e leitor se desvanece nas brumas do acaso, questiona e, praticamente, revoga a ideia de autor. É no universo de Tlön que mais efectivamente podemos encontrar a aniquilação do autor: todas as suas obras são anónimas e nunca se referem à realidade. O plágio é uma palavra desconhecida de todos os habitantes do planeta imaginário.

---

<sup>47</sup> Segundo Brede Kristensen, “[o labirinto] com as suas circunvoluções e caminhos falsos, onde ninguém encontra saída, só pode ser uma imagem do próprio reino dos mortos” (*apud* Kerényi, 2008: 60).

<sup>48</sup> Gérard Genette (1988: 125) refere-se à visão literária de Borges “comme un espace homogène et réversible où les particularités individuelles et les préséances chronologiques n’ont pas cours, ce sentiment *acuménique* qui fait de la littérature universelle une vaste création anonyme où chaque auteur n’est que l’incarnation fortuite d’un Esprit intemporel et impersonnel ».

Verdadeiro Tlöniano é D. Quixote, já que, incorporando em si cada página já escrita de todos os livros de cavalarias que conhece, ele transforma-se não só num actor, mas, e acima de tudo, no próprio autor. Verdadeiro Tlöniano é, também, Pierre Menard, derradeira testemunha da morte do autor.

O idealismo que preside à construção deste mundo possível transforma a própria literatura em algo que apenas adquire substância se idealizado. Todas as obras, atribuídas a um só autor, intemporal e anónimo, transformam-no numa espécie de deus, único criador de uma obra comum a todos os homens que, por sua vez, são deuses potenciais. Genette (1988: 126) sublinha esta visão *panteísta* da literatura: “le monde des livres et le livre du monde ne font qu’un”. Toda a literatura pode, assim, ser encarada como uma obra universal, da responsabilidade de todos os homens.

Podemos, então, compreender que Pierre Menard seja o autor do *Quixote*, tão legítimo como o seu primeiro criador. É o assumir de que a obra literária atinge a maioridade, se afasta do pai e se torna propriedade de quem a lê. O *Quixote* de Menard é diferente do *Quixote* de Cervantes e diferente de todos os *Quixotes* de todos os leitores do mundo. Um texto nasce cada vez que é lido, revive através da experiência da leitura. Já Proust (1998: 46) encarava o livro como uma matéria orgânica, eternamente ligado às emoções suscitadas no leitor, fruto das circunstâncias vitais e interpretativas de cada um. O autor não fornece interpretações, apenas formula hipóteses, perspectiva caminhos; cabe ao leitor a tarefa de interpretar, de se apoderar da obra, dando expressão aos desejos que intimamente ela suscita:

*E estes desejos, ele [o autor] só pode despertá-los em nós fazendo-nos contemplar a beleza suprema à qual o último esforço da sua arte lhe permitiu chegar. Mas para uma lei singular e de resto providencial da óptica dos espíritos (lei que significa talvez que nós não podemos receber a verdade de ninguém, e que devemos criá-la nós próprios), o que é o termo da sua sabedoria aparece-nos apenas como o começo da nossa, de modo que é no momento em que eles nos disseram tudo o que podiam dizer-nos que fazem nascer em nós o sentimento que ainda nada nos disseram.*

Assim, não é estranho que o D. Quixote da segunda parte da obra seja um leitor atento (e crítico) da primeira parte, ou seja, é simultaneamente leitor e actor da sua própria história. O famoso Cavaleiro vai compondo a sua obra, ora refazendo-a, ora tentando anulá-la. Esta questão, apelidada por Borges (1998b: 44) de “inversão”, sugere que se “os caracteres de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios”.

A criação de Tlön corresponde, de certa forma, à tentativa de organizar o mundo segundo desígnios humanos e não divinos. É a prova que também os homens podem criar rios, montanhas, cidades e línguas; a capacidade de constante revisão e aperfeiçoamento é um desígnio humanamente alcançável. É necessário, já que só o Homem, perdido que está no labirinto provocado pelo caos que governa o mundo, pode encontrar um caminho que o liberte.

O tema do labirinto assume um papel de grande relevo na construção do *Quixote*. De facto, se pensarmos na complexidade da própria estrutura do texto, com as suas múltiplas vozes narrativas, podemos compreendê-la como um verdadeiro labirinto<sup>49</sup>, cujo propósito final é a relativização da omnisciência discursiva de cada um dos enunciadores. A polifonia vocal retira a cada personagem, individualmente considerada, o poder de construir a verdade, tornando todos os registos igualmente verosímeis.

Gonzalo Torrente Ballester (2004: 28-29) sintetiza esta intrincada questão, a que dá o nome de *ficção do narrador*:

*Miguel de Cervantes se declara repetidas veces único autor de la novela, y lo hace en los prólogos que él mismo puso a las dos partes en que dividió la obra. El narrador, en cambio, dice haberla tomado, en parte, de ciertos documentos, y, más adelante, de un manuscrito arábigo: nuevo caso del ya entonces tradicional artificio del «manuscrito hallado», aunque con la variante, muy importante técnicamente, de que el narrador no lo transcribe, sino que lo cuenta, lo cual complica la cuestión con la existencia, igualmente ficticia, de otro narrador, segundo o tercero, según se mire, que tiene nombre propio dentro de la novela – Cide Hamete Benengeli -, pero que en el texto no actúa sino como término de referencia.*

Estamos, então, perante “una ficción dentro de otra, etc.” (*idem*: 34). À estrutura labiríntica das vozes narrativas vêm juntar-se as quebras de unidade de lugar e de tempo proporcionadas pela interpolação de pequenas novelas, aspecto metaficcional, que adquiriu uma importância fundamental no romance pós-moderno, como as histórias do *Curioso Impertinente*<sup>50</sup> ou do *Cautivo*<sup>51</sup>, esta última marcada, de alguma forma, por um

<sup>49</sup> Florencio Sevilla Arroyo (2004: 35), na sua introdução a uma edição comemorativa do quarto centenário da obra-prima cervantina, utiliza mesmo o termo *laberinto* para descrever as múltiplas vozes narrativas que compõem a obra: “desde su plataforma, se urde un laberinto de perspectivas generadoras de un punto de vista multitudinario, inabarcable e inaprensible”, exemplificando a sua afirmação com uma longa lista de narradores composta por María Stopen. O autor conclui, então, deste *labirinto de vozes*: “Tenemos, por lo tanto, un escritor (Cervantes) que inventa a un personaje (Alonso Quijano), que inventa a otro personaje (don Quijote), y a otro autor (Cide Hamete), cuya obra servirá como fuente a una traducción: la novela del escritor (Cervantes). Más genial todavía: un personaje (don Quijote) imagina como será la versión literaria de su vida caballeresca, mientras la estamos leyendo, como traducción de una historia arcaica”.

<sup>50</sup> Capítulos 33 a 35 da primeira parte da obra.

cariz autobiográfico, aludindo à experiência de cativo do próprio Cervantes durante a sua participação militar na Batalha do Lepanto. Esta ideia de labirinto estrutural é ainda realçada por Sevilla Arroyo (2004: 20), para quem o processo criativo cervantino, nesta obra, não se revela linear, mas *sinuoso e accidentado*: “sin embargo, el conjunto de la trama no está diseñado de un tirón, sino que responde a un largo proceso creativo, de unos veinte años, un tanto sinuoso y accidentado: cabe la posibilidad de que Cervantes ni siquiera imaginara en los inicios cuál el resultado final.”

Também o percurso efectuado pelo Cavaleiro da Triste Figura por terras de Espanha se revela labiríntico. O trajecto é impreciso e confuso, o que leva mesmo Nabokov (2004: 16-17) a questionar os conhecimentos geográficos de Cervantes sobre a sua terra natal: “No nos engañemos. Cervantes no es un topógrafo. El bamboleante telón de fondo del *Quijote* es de ficción, y de una ficción, además, bastante deficiente (...) si examinamos las correrías de don Quijote con criterios topográficos nos encontramos con un lío tremendo”<sup>52</sup>.

Mas, ainda mais importante do que os labirintos que temos vindo a expor, e muito à semelhança do que acontecerá com o Sr. José, é o labirinto interior que impele D. Quixote à acção e, conseqüentemente, à loucura. O mundo que serve de palco a D. Quixote não existe (fora da literatura, da palavra), ele tem de o inventar. O Cavaleiro cria, assim, o seu próprio Tlön, um lugar que apenas para si é real, um lugar que somente aparece no seu “mapa” interior. O lugar é verdadeiro e labiríntico, mas constitui um labirinto tecido pelo Homem e de onde só o Homem pode encontrar uma saída. O mundo real é absolutamente desconstruído e, se preferirmos, mesmo destruído, tornando irrelevante a questão apresentada por Nabokov de os conhecimentos topográficos/geográficos de Cervantes, ou a falta deles, serem propositados ou não. Na verdade, o mundo não tem limites.

A busca do Sr. José pela mulher desconhecida é, de alguma forma, a manifestação da abolição desses limites universais impostos. O labirinto interior que o envolve e o

---

<sup>51</sup> Capítulos 39 a 41 da primeira parte da obra.

<sup>52</sup> Nabokov (2004: 17) esboça ainda, de forma muito breve, o percurso de D. Quixote por terras espanholas: “en líneas generales, las aventuras de don Quijote, en la primera parte, se desarrollan en la zona de Argamasilla y El Toboso en la Mancha, en la resaca llanura castellana, y por el sur en las estribaciones de Sierra Morena (...) encontrarán ustedes la ciudad universitaria de Salamanca al oeste, cerca de la frontera con Portugal; y admirarán Madrid y Toledo en el centro de España. En la segunda parte del libro hay una orientación general de las andanzas hacia el norte, hacia Zaragoza, en Aragón; pero después (...) el autor cambia de opinión y manda a su héroe a Barcelona, en la costa oriental.”

impele à acção não deixa de ser uma forma de destrinçar o caótico mundo contemporâneo, de lhe impor alguma ordem, claramente oposta àquela do *establishment* instituído pela burocracia oficial: a organização das secretárias da Conservatória, a incontornável separação e ordenação dos ficheiros dos vivos e dos mortos e até o talhão dos suicidas no Cemitério Geral.

Num mundo onde a informação e o conhecimento são cada vez mais globais e igualitários resta muito pouco espaço para o desconhecido. A ânsia pela exploração espacial é, apenas como exemplo, um sinal de que neste mundo nada mais há para descobrir e de que precisamos de novos mundos, de novos desafios e de novas experiências que parecem ter-se esgotado no mundo que conhecemos. Longe vai o tempo em que o Homem se introduzia numa embarcação e rumava ao desconhecido e à descoberta de novos mundos. Marco Polo morreu e Vasco da Gama também. No mundo exterior, o desconhecido deixou de existir, tudo é conhecido, resta-nos descobrir o desconhecido que se encontra no interior de cada um de nós. Um mundo onde nos refugiamos, onde nos aprendemos e que podemos ordenar, um mundo que não aparece no mapa, que apenas adquire forma no pensamento de cada um. Num mundo sem mistérios sobrevive a imaginação.

Ao Homem moderno resta-lhe manter vivos Alice, Sindbad, Ulisses ou D. Quixote, resta-lhe deixar prevalecer a geografia imaginária que, apesar de labiríntica, é a única que nos permite o indício de uma saída.

Não nos surpreende que D. Quixote tenha criado o seu lugar imaginário a partir da literatura. A arte é, e sempre foi, a maior criadora de geografias imaginárias, onde podemos conversar com um coelho sempre atrasado do País das Maravilhas, onde nos perdemos como crianças na Terra do Nunca, onde procuramos um Feiticeiro e conhecemos criaturas extraordinárias ou nos arrepiamos entre dois níveis do Inferno ou no Jardim das Delícias, onde circulamos numa Metrópolis que nos esmaga, onde nos surpreendemos em cada Atlântida ou Eldorado que encontramos. Nunca nos apontaram a sua localização geográfica porque, como Herman Melville (2004: 99) bem sabia, “it is not down in any map; true places never are.”

A Babel borgesiana é a clara manifestação do mundo compreendido como letras, palavras e livros, algo que muito antes já D. Quixote havia materializado. Para o Cavaleiro, e mais do que para qualquer outro, o universo é uma Biblioteca, uma Biblioteca que nenhum Cura nem nenhum Barbeiro podem destruir, já está enraizada no

próprio ser. Tal como a Biblioteca borgesiana, o universo quixotesco apresenta-se interminável e labiríntico.

O labirinto que D. Quixote percorre, e muito à imagem dos *Jardins dos Caminhos que se Bifurcam*, de Borges, é, também ele, um labirinto, não só geográfico, mas também temporal. No conto do autor argentino, o labirinto nada mais é do que um livro, um labirinto muito mais intrincado do que qualquer construção física, um labirinto inexoravelmente infinito. Os caminhos do jardim bifurcam-se temporalmente e não espacialmente, proporcionando uma infinita multiplicação de *porvires*. Esses porvires reflectem as escolhas que cada homem faz, ou seja, é o próprio Homem que vai construindo o seu caminho, o seu labirinto. Se um Homem, em vez de seleccionar uma alternativa e eliminar as restantes, optasse por todas as alternativas, o seu futuro multiplicar-se-ia infinitamente, podendo mesmo concluir-se que esse homem, em última análise, se transformaria em todos os homens. É neste labirinto interior que o Homem tem, necessariamente, de optar por um trilho que corresponda ao mundo que ele melhor compreende, um caminho que o guiará à saída do labirinto.

O caminho que o Cavaleiro da Triste figura escolhe e percorre situa-se, na sua mentalidade cavaleiresca, noutra tempo. Assim, e tal como acontece na metáfora borgesiana, a sobreposição (ou, se preferirmos, a infinita multiplicação) de tempos é uma evidência, não só porque D. Quixote não tem um caminho definido, a sua jornada não tem um alvo final (tal como não o tinha para Forrest Gump), mas também porque representa uma evidente anacronia. Estamos perante uma jornada cujo objectivo será a procura interior, a descoberta do cavaleiro andante que está dentro do homem. A própria nomenclatura de “cavaleiro andante” evidência um caminho a percorrer, com associação directa a *Pela Estrada Fora*, de Jack Kerouac, por exemplo. A viagem é compreendida como a determinação de realização de um percurso rumo ao auto-conhecimento.

Como temos vindo a afirmar, o fundamento essencial da metáfora do labirinto reside na ideia de busca, na procura de uma saída que possa transmitir um sentido a um anseio, seja ele pragmático ou metafísico (não havendo a necessidade de os compreender em sentido redutoramente maniqueísta).

Naturalmente, pensar num labirinto é pensar em Dédalo (o arquitecto do mítico Labirinto de Cnossos, edifício que deveria conter a fúria de Minotauro), e em Teseu (o homem que conseguiu violar o temível labirinto, dispondo do precioso auxílio de

Ariadne). Embora não nos pareça relevante reconstituir as narrativas destes famosos mitos, temos de afirmar que a leitura do romance *Todos os Nomes* não pode omitir as referências mitológicas aí contidas de modo bastante directo: são várias as referências ao fio de Ariadne usado na Conservatória Geral ao longo da narrativa. O mito de Teseu e Ariadne desvela uma história de amor, de coragem e de sagacidade.

Ao assumir o papel de um Teseu dos tempos modernos, o Sr. José transforma-se num herói em busca de uma mulher que ama mas não conhece. É o próprio tecto da sua casa que lhe revela o seu amor pela mulher desconhecida, num diálogo tipicamente saramaguiano, onde o tecto se assume como o *alter ego* do Sr. José: “Que não tinhas nenhum motivo para ires à procura dessa mulher, a não ser, A não ser, quê, A não ser o amor (...) Querias vê-la, querias conhecê-la, e isso, concordes ou não, já era gostar” (Saramago, 2007: 248). Mas, a jornada que fará o Sr. José penetrar, qual Teseu, nos mais diversos labirintos para encontrar a mulher que procura, é, acima de tudo, um labiríntico percurso interior, em busca de si próprio e do outro. Aquela mulher que ele tanto procura, e pelo simples facto de a procurar, adquire existência, deixa de ser um qualquer verbete de uma conservatória, para se converter em alguém que também pode ser amado<sup>53</sup>.

Assim, a importância da investigação do funcionário da Conservatória revela-se essencial para a preservação da memória desta mulher desconhecida, assumindo a relevância que D. Quixote tanto preza numa qualquer averiguação: “hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que, después de sabidas y averiguadas, no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria” (Cervantes, 2008: II.214).

O mais labiríntico dos locais visitados por D. Quixote é, sem dúvida, a Cova de Montesinos. Este episódio, o mais fantástico de toda a obra, tão inverosímil que o próprio narrador, Cide Hamete Benegeli, lava as mãos como Pilatos e confere aos leitores a responsabilidade de julgarem por si próprios a verosimilhança da história:

*no me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito (...) por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la*

---

<sup>53</sup> Como afirma Adrián Huici (1999: 457), “conocer su verdadera identidad (...) llegar hasta ella no sólo para rescatarla de la nada sino también para llegar él también al ser, para luchar contra la no-identidad, contra el no-ser.”

*escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más. (idem: II.232)*

Este desafio lançado pelo narrador árabe abre espaço à hesitação do leitor em aceitar ou não os fenómenos que a narração apresenta como sobrenaturais, base da definição todoroviana de fantástico: “Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel” (Todorov, 1970: 29).

D. Quixote penetra na Cova de Montesinos amarrado a uma corda, qual fio de Ariadne. Aproveitando uma galeria mais acolhedora, o exausto cavaleiro senta-se e adormece profundamente; quando desperta, encontra-se num belo prado perante um sumptuoso castelo de cristal, onde se encontram cativas várias personalidades cavaleirescas, vítimas dos encantamentos de Merlin, nigromante e supostamente filho do diabo (ser que tem um lugar preponderante na literatura fantástica).

O registo fantástico é uma constante no decorrer do relato deste episódio, desde a metamorfose do espaço real em espaço sobrenatural, que transfere o Cavaleiro da Triste Figura do interior da Cova para o verdejante prado e para o cristalino castelo, até aos brados e suspiros do falecido Durandarte, “flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo” (Cervantes, 2008: II.220). À metamorfose espacial junta-se a metamorfose temporal: em pouco mais de uma hora de permanência no interior da Cova, anoiteceu e amanheceu três vezes. Em termos temporais, o que se verifica é um processo, típico do fantástico, de sobreposição de temporalidades. Desde os contos de Edgar Allan Poe que está presente este mecanismo que leva à identificação do “tempo fantástico”: não há barreiras claramente definidas, o tempo do sonho confunde-se com o tempo da realidade e o tempo passado invade o tempo presente.

Toda a descrição da expedição quixotesca pelos domínios de Montesinos está suspensa pela presença do sonho (motivo recorrente na ficção fantástica): apesar de ter reconhecido que adormeceu, D. Quixote garante que estava bem acordado quando presenciou os estranhos acontecimentos que relatou: “despabilé los ojos, límpiemelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto” (*ibidem*). O sonho é, de facto, um dos motivos quixotescos mais marcantes e mais facilmente relacionáveis com o ideário pós-modernista. Porém, o sonho é já um motivo preponderante na narrativa fantástica; no fantástico tradicional, há um momento em que o sonho, aterrador e invasor da realidade, é substituído pela reconfortante realidade (sempre menos terrível

do que o universo tenebroso do sonho). No fantástico contemporâneo (por exemplo em Almeida Faria ou em Julio Cortázar), o problema reside na impossibilidade de distinguir sonho e realidade.

A dimensão onírica é uma das marcas mais relevantes do fantástico. A hesitação entre o real e o sobrenatural está, geralmente, associada ao carácter ilusório do sonho. A indeterminação entre as fronteiras do onírico e do empírico aparece em Saramago como pretexto para a construção de alegorias, onde um significado espiritual parece refugiar-se sob o significado literal.

O que D. Quixote faz quando sai da Cova de Montesinos é interpretar o seu próprio sonho. O Cavaleiro vai progressivamente relativizando a veracidade dos acontecimentos da Cova, chegando mesmo, no final do episódio de Clavileño (onde Sancho afirma ter viajado pelos sete céus), a propor aquilo que Pozuelo Yvancos (1993: 38) denomina de “pacto de credulidad”: “Sancho, pues vos quereis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más.” (Cervantes, 2008: II.373).

A psicanálise freudiana mostra um dilema básico: enquanto estamos a ter um sonho, não podemos analisá-lo, reflecti-lo; quando o analisamos (em estado acordado), ele transformou-se em memória. E a pergunta que se impõe é a seguinte: a partir do momento em que o sonho se transforma em memória, a operação mantém ou não fidelidade? Trata-se de uma questão de resposta impossível.

Também Descartes reflectiu sobre a extrema dificuldade em separar o sonho da realidade, dimensões opostas da realidade. A possibilidade de o mundo externo nem sequer existir (e todos podemos estar apenas a sonhar) é o argumento essencial da dúvida hiperbólica cartesiana, ou seja, o mundo externo existe ou é apenas sonhado?<sup>54</sup> Onde Descartes mais incisivamente apresenta esta tese é nas *Meditações Sobre a*

---

<sup>54</sup> Para Descartes, o Homem tem uma tendência congénita para acreditar cegamente em todas as sensações que os seus sentidos lhe transmitem. O Homem é naturalmente sujeito às ilusões, aos sonhos e à loucura e, por essa razão, não pode confiar absolutamente nos seus sentidos, assim como deve sempre considerar falsas, provisoriamente e até prova em contrário, todas as opiniões dos pensadores do passado (a *dúvida metódica*). Essa será uma das razões que deve levar o Homem a pensar por si próprio, a servir-se exclusivamente do seu *eu pensante* para os seus raciocínios e investigações, o famoso *cogito, ergo sum* cartesiano: se para existir é necessário pensar, e se para duvidar que se pensa é preciso pensar, então *duvido, logo penso, logo existo*. Porém, Descartes considerava a hipótese da existência de uma espécie de génio maligno, que poderá mesmo ser a figura divina, que criou o Homem de maneira a que nunca pense sem se enganar; este é o paroxismo da dúvida cartesiana, auto-designada por *dúvida hiperbólica*: “Vou supor, por consequência, não o Deus sumamente bom, fonte da verdade, mas um certo génio maligno, ao mesmo tempo extremamente poderoso e astuto, que pusesse toda a sua indústria em me enganar.” (Descartes, 1988: 113).

*Filosofia Primeira* (1641); na “primeira meditação – das coisas que se podem pôr em dúvida” – veja-se, por exemplo, a afirmação:

*Quantas vezes me acontece que, durante o repouso nocturno, me deixo persuadir de coisas tão habituais como que estou aqui, com o roupão vestido, sentado à lareira, quando, todavia, estou estendido na cama e despido! (...) vigília e sono [que pode ser tomado como sinónimo de sonho] nunca se podem distinguir por sinais seguros. (Descartes, 1988: 108)*

No campo literário, esta meditação sobre o carácter onírico da vida atinge, em pleno *Siglo de Oro*, o seu auge com o idealismo de Calderón de la Barca e a célebre afirmação “la vida es sueño”<sup>55</sup>.

A verdade absoluta da ontologia cartesiana, *o cogito, ergo sum*, transporta o Homem pelo caminho do individualismo; ao supor o *eu pensante* como a única realidade indubitável, Descartes (1993: 60) questiona todas as outras dimensões da realidade:

*Resolvi supor que todas as coisas que até então tinham entrado no meu espírito não eram mais verdadeiras do que as ilusões dos meus sonhos.  
Mas, logo a seguir, apercebi-me que, enquanto queria pensar que tudo era falso, era necessário que eu, que o pensava, fosse algo.*

O homem começa por contar apenas consigo próprio (ou com a sua própria razão), alheio à(s) incerta(s) realidade(s) que o envolve(m). Nesse sentido, D. Quixote assume-se como um extemporâneo cartesiano, isto porque centrando-se no seu *eu pensante*, incapaz de compreender qualquer realidade que o circunda, cria a sua própria realidade, a realidade cavaleiresca, fora do seu tempo e do seu espaço, mas a única que o pode integrar. Podemos mesmo valer-nos da metáfora borgesiana e afirmar que o Cavaleiro da Triste Figura opta apenas por um dos infinitos caminhos que o jardim proporciona: o mundo medieval da cavalaria andante, nascida da ficção literária para preencher a sua realidade vital. Onde o pensamento quixotesco se demarca irremediavelmente do cartesiano é que neste é a faculdade de pensar racionalmente a realidade que conduz o Homem à verdade, enquanto para o primeiro a verdade só é

---

<sup>55</sup> “Fantásticas ilusiones / que al soplo menos ligero / del aura han de deshacerse, / bien como el florido almendro / que, por madrugar sus flores / sin aviso y sin consejo, / al primer soplo se apagan, / marchitando y desluciendo / de sus rosados capillos / belleza, luz, y ornamento, / ya os conozco, ya os conozco, / y sé que os pasa lo mesmo / con cualquiera que se duerme. / Para mí no hay fingimientos, / que, desengañado ya, / sé bien que la vida es sueño.” (Calderón de la Barca, 1994: 263-264).

alcançável através da fantasia da ficção, mesmo que esta seja tomada por realidade inquestionável; ou seja, para D. Quixote o mundo externo não existe, é apenas sonhado.

O solipsismo que marca as atitudes de D. Quixote e Descartes encontrará um paralelismo ainda mais acentuado no exercício solitário de busca pela mulher desconhecida levado a cabo pelo Sr. José.

O sonho é, de facto, um factor importante em ambos os textos analisados nesta secção, transmitindo-lhes uma atmosfera surrealizante, onde se manifesta o desvario dos respectivos protagonistas e serve de pedra de toque de ambas as narrativas. As ovelhas com um número na cabeça com que sonha o Sr. José que, “sendo todas iguais, não se chegava a perceber se eram as ovelhas que mudavam de número ou se eram os números que mudavam de ovelha” (Saramago, 2007: 245) representam e consolidam a ideia do indivíduo como simples elemento do “rebanho humano”, imposta pela sociedade pós-moderna e a que já nos havíamos referido na secção anterior em relação à *Caverna*<sup>56</sup>.

É curioso notar como a figura do labirinto vai, progressivamente, adquirindo valores marcadamente a-rationais<sup>57</sup>. Em ambos os textos que analisamos, a imagem do labirinto assume contornos cada vez menos verosímeis, aproximando-se da narrativa fantástica. Uma característica comum dos labirintos físicos nas duas narrativas é a tendência inexplicável para o seu gradual aumento, assumindo proporções verdadeiramente colossais (tal como já tínhamos notado em relação ao edifício do Centro em *A Caverna*). Também na escura Cova de Montesinos, D. Quixote encontrou um amplo prado verdejante e um magnífico castelo de cristal.

Este sobredimensionamento fantástico dos espaços físicos tem, obviamente, de ser lido no plano simbólico e metafórico; os edifícios, com o seu constante crescimento, adquirem vida própria e até uma vertente zoomórfica, já que se revelam como “inimigos” de quem penetra os seus espaços, tendendo sempre a “engolir” o indesejado visitante. Naturalmente, estes labirintos simbolizam a consciência individual de quem os penetra, tal como acontece com o Sr. José, que “perseguia no labirinto confuso da sua cabeça sem metafísica o rasto dos motivos que o tinham levado a copiar o verbete da mulher desconhecida” (*idem*: 39).

---

<sup>56</sup> Cf. *supra*, pp. 20-24.

<sup>57</sup> Segundo Kerényi (2008: 88), “para a Antiguidade clássica, o labirinto era, sobretudo, uma construção engenhosa, a obra de um construtor inventivo, de Dédalo, criada com um objectivo racional: para encobrir a vergonha da família real, o Minotauro. O elemento racionalista predomina nesta configuração.”

A Conservatória Geral do Registo Civil, com a sua rígida geometrização, hierarquizando, desta forma, as funções dos que lá trabalham, é, apenas na aparência, um elemento ordenador do espaço: a sua inflexível separação entre os registos dos vivos e dos mortos, perde rapidamente qualquer noção de ordem à medida que se vai invadindo as suas entranhas, qual caverna escura e medonha; é entre as suas “ciclópicas” estantes que o indivíduo, “coberto de pó, com pesados farrapos de teias de aranha pegados ao cabelo e aos ombros” (*idem*: 171), vai perdendo qualquer noção de referência, sendo mesmo necessário recorrer à ajuda de um fio de Ariadne que o conduza pelos corredores cada vez maiores, dados os sucessivos acrescentamentos de que é alvo.

Numa reflexão sobre a ideia de caverna transmitida pelas ruínas de Cnossos, Károly Kerényi sublinha que o labirinto tece uma rede de mistério e angústia<sup>58</sup>. Tal entendimento da caverna está bem presente na descrição das “profundezas” da Conservatória: “a escuridão, neste lugar, é absoluta (...) quanto à parede do fundo, toda ela, é inexplicavelmente cega, isto é, não tem sequer um simples olho-de-boi que viesse ajudar agora a escassa luz da lanterna” (*idem*: 171-2). A escuridão experimentada pelo Sr. José à medida que se vai intrincando pelos caminhos da labiríntica Conservatória, entre os vivos e os mortos, é apenas um reflexo da sua própria escuridão interior. A constante obscuridade da caverna/labirinto é um factor de potenciação do medo que invade o espírito do Sr. José, “aquele difuso temor do oculto e ignoto a que tem humaníssimo direito mesmo a mais corajosa das pessoas” (*idem*: 174), medo este que leva o auxiliar de escrita a um delírio onde sonho e realidade se confundem:

*[de repente] deixou de ser o Sr. José auxiliar de escrita da Conservatória Geral do Registo Civil, deixou de ter cinquenta anos, agora é um pequeno José que começou a ir à escola, é a criança que não queria dormir porque todas as noites tinha um pesadelo, obsessivamente o mesmo (idem: 175)*

Estamos novamente perante o inevitável retorno à infância como meio de auto-descoberta e re-nascimento.

Na Escola, único edifício que não cresce desmesuradamente à medida que é penetrado, transmite, quando em plena escuridão e como acontece com a Conservatória, a ideia de caverna: “tinha diante de si uma escada de caracol que subia na direcção de uma treva ainda mais espessa que a do limiar da porta e que engolia o foco de luz antes

---

<sup>58</sup> Conferir o capítulo 7, “Edifício-Caverna”, da obra de Kerényi já referenciada, pp. 87-90.

que ele pudesse mostrar o caminho em cima” (*idem*: 108). Os seus caminhos são também labirínticos, obscuros e aterrorizadores, onde, à semelhança do que acontece na Conservatória, o Sr. José assume o papel de Orfeu, resgatando dos Infernos a sua “amada ninfa”, que se pode chamar Eurídice ou não.

O Cemitério Geral, em *Todos os Nomes*, é, à semelhança da Conservatória do Registo Civil, um espaço fundamental na diegese da obra. Tal como a Conservatória, também o Cemitério é um labirinto:

*observado do ar, o Cemitério Geral parece uma árvore deitada, enorme, com um tronco curto e grosso, constituído pelo núcleo de sepulturas original, donde arrancam quatro poderosos ramos, contíguos à nascença, mas que, depois, em bifurcações sucessivas, se estendem a perder de vista. (idem: 215)*

A diferença é que aqui não são os mortos e os vivos que se confundem, mas apenas os mortos. Mas até aqui assistimos a uma tentativa de ordenar a realidade, já que, mesmo no Cemitério, os mortos são divididos: a mulher desconhecida encontra-se no “talhão dos suicidas”.

Também o Cemitério foi alvo de um crescimento hiperbólico: “como infelizmente tinha de ser, foi crescendo, crescendo, crescendo, até se tornar na necrópole imensa que é hoje” (*idem*: 213). Aliás, pode notar-se que o espaço do Cemitério adquire, com o seu constante crescimento, uma vertente animalesca, uma “espécie de polvo desmesurado (...) estendendo por aí fora os seus oito, dezasseis, trinta e dois, sessenta e quatro tentáculos, como se quisesse acabar por abarcar o mundo” (*idem*: 217), reforçando a ideia do labirinto como espaço angustiante e devorador. Também aqui é necessário um fio de Ariadne, ou seja, os automóveis-guia com o seu “letreiro luminoso que acende e apaga e que diz Siga-me” (*idem*: 219).

É no fim da sua jornada pelo Cemitério que o Sr. José descobre, ou pensa descobrir, o alojamento final da mulher desconhecida: “a mulher está, pois, ali, fecharam-se para ela todos os caminhos do mundo” (*idem*: 235). Tal como num jogo de xadrez, a última peça parece ter sido movida... pura ilusão: um pastor que leva as suas ovelhas a pastar nos terrenos do cemitério tem por hábito trocar os números das campas e, assim, a busca que parece terminada está apenas a começar; na verdade, a busca nunca termina, é perpétua.

A viagem pelo Cemitério é, acima de tudo, uma jornada pelo tempo e pela história da Humanidade, naquilo que ela tem de mais unificador: a morte<sup>59</sup>. Após uma resumida história da evolução dos monumentos funerários, Saramago reflecte: “estes três mil anos de sepulturas de todas as formas, espíritos e feitios, unidas pelo mesmo abandono, pela mesma solidão, pois as dores que delas nasceram um dia já são demasiado antigas para ainda terem herdeiros” (*idem*: 227). Na verdade, o Cemitério funciona como um espaço onde se encontram reunidos todos os tempos, um pouco à semelhança do *Jardim dos Caminhos que se Bifurcam*, de Jorge Luis Borges (1998a: 498), onde o que está em causa não é um labirinto físico, mas um labirinto temporal<sup>60</sup>: “o tempo bifurca-se perpetuamente na direcção de inúmeros futuros”. O papel do Pastor, personagem mais enigmática da obra, é baralhar esses futuros, numa tentativa de abarcar todo o universo, e não o indivíduo (isto porque “nomear é sempre e de alguma forma limitar, e limitar é excluir” (Vieira, 1999: 391), transformando, desta forma, “a morte numa farsa” (Saramago, 2007: 240). A troca dos números dos jazigos vem realçar a insignificância dos números e dos nomes que, como já foi referido, são conceitos artificiais e nada têm a ver com o indivíduo na sua essência. Assim, é o próprio pastor que afirma: “não creio que haja maior respeito que chorar por alguém que não se conheceu” (*ibidem*), revelando a indiferenciação entre a verdade e a mentira.

A visão da mulher, mas, sobretudo, a sua idealização, são traços comuns que de novo estabelecem um diálogo entre a obra-prima cervantina e o romance de Saramago. De facto, o Sr. José pouco sabe acerca da mulher desconhecida. Fisicamente conhece apenas o rosto da infância e da adolescência daquela que viria a tornar-se a sua obsessão e desconhece quase por completo os seus gostos, ambições e modo de vida. Mesmo a conversa com os pais da mulher desconhecida em nada o pode esclarecer acerca da sua personalidade. No entanto, nada disto impede que o Sr. José vá idealizando a mulher que passou a amar, seja o “ar de gravidade dorida” (*idem*: 111) da criança e adolescente ou a adulta “discreta, muito calada (...) amável, delicada com toda a gente” (*idem*: 266). Note-se que a adjectivação reporta-se a um perfil feminino diáfano, quase imaterial, o que virá a acontecer também com a representação da morte em *As Intermittências da Morte*.

---

<sup>59</sup> Sentido unificador e indiferenciado da morte, exemplarmente retratado na obra *As Intermittências da Morte*, de que falaremos na secção seguinte (cf. *infra*, p. 62 e ss.).

<sup>60</sup> Cf. *Supra*, p. 44 e ss.

É no momento em que visita o apartamento vazio da mulher, agora menos desconhecida, que o funcionário da Conservatória do Registo Civil dá asas à sua imaginação e, ele próprio homem de hábitos, tenta recriar o quotidiano daquela mulher que tanto o fascina e que não está presente: “a colcha da cama não será afastada, a dobra do lençol não se ajustará sobre o peito, o candeeiro à cabeceira não iluminará a página do livro” (*idem*: 272). A imaginação do Sr. José aproxima-o de uma mulher que se vai tornando mais íntima:

[o Sr. José] *entrou no quarto, onde havia mais luz, sentou-se um momento na beira da cama, uma e outra vez deslizou devagar a mão pela dobra bordada do lençol, depois abriu o guarda-fato, ali estavam os vestidos da mulher que havia dito as definitivas palavras, Não estou em casa. Inclinou-se para eles até lhes tocar com a cara, ao cheiro que desprendiam poderia chamar-se cheiro de ausência, ou será antes aquele perfume misto de rosa e crisântemo que na Conservatória Geral de vez em quando perpassa. (idem: 273)*

É curioso notar que este perfume aparecerá novamente associado à ideia de morte em *As Intermittências da Morte*: “[a morte] saiu sem deixar número do telefone nem cartão-de-visita. No ar ficou um difuso perfume em que se misturavam a rosa e o crisântemo” (*idem*, 2005: 194). É de salientar ainda as várias alusões, directas ou indirectas, a *Todos os Nomes* que podemos encontrar nesta obra, que analisaremos na secção seguinte<sup>61</sup>.

Apenas a título de exemplo desta intertextualidade homo-autoral, podemos apresentar o seguinte excerto, onde a acção da morte é comparada à do conservador:

*Aqui, na sala da morte e da gadanha, seria impossível estabelecer um critério parecido com o que foi adoptado por aquele conservador de registo civil que decidiu reunir num só arquivo os nomes e os papéis, todos eles, dos vivos e dos mortos que tinha à sua guarda, alegando que só juntos podiam representar a humanidade como ela deveria ser entendida, um todo absoluto, independentemente do tempo e dos lugares, e que tê-los mantido separados havia sido um atentado contra o espírito. (idem, 2007: 165)*

Progressivamente, o funcionário da Conservatória vai inventando uma mulher, atribuindo-lhe uma existência a partir de escassas referências. Tal como o Sr. José ama e dá vida a uma mulher que nunca conheceu, D. Quixote elege para alvo dos seus amores uma mulher que nunca viu. Dulcineia é, provavelmente, a maior abstracção da mente cavaleiresca do Cavaleiro da Triste Figura. Porém, é uma abstracção que motiva todos os seus actos e que acaba por ter influência, directa ou indirecta, em todos aqueles com

---

<sup>61</sup> Cf. *Infra*, p. 61 e ss.

quem se vai cruzando ao longo da sua jornada. É em nome da defesa da sua amada e da necessidade de cantar a sua “principalidade” e perfeição, que D. Quixote enceta algumas das suas mais caricatas aventuras.

Comecemos pelo início. Como qualquer cavaleiro andante, D. Quixote vê-se na necessidade de encontrar uma dama ideal a quem possa oferecer e dedicar as suas façanhas, isto porque “el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (Cervantes, 2008: I.119). A eleita será uma vizinha por quem Alonso Quijano se sentia, de alguma forma, atraído:

*Mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin estenderse a más que a un honesto mirar. Y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destes ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces; y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba<sup>62</sup>. (idem: I.353)*

E aqui algo que nos parece bastante relevante acontece: a efectiva fusão do fidalgo Alonso Quijano e do cavaleiro D. Quixote, posteriormente reforçada quando é armado cavaleiro. Até este ponto tínhamos assistido apenas a uma mudança de nome, mas agora é, e pela primeira vez, o encarnar no fidalgo a própria personalidade do cavaleiro. Esta fusão manter-se-á quase até ao final da obra, quando, já presentindo a morte, D. Quixote se assume novamente como Alonso Quijano.

Na verdade, D. Quixote não conhece Aldonza Lorenzo (tal como Alonso Quijano desconhece Dulcineia). A existência da dama é uma pura invenção com a finalidade essencial de dar forma a um cavaleiro que, de outra forma, não poderia adquirir uma existência plena enquanto tal, seria a perda da sua identidade.

Naturalmente, Dulcineia é um símbolo do amor platónico e o paralelismo com a figura da Laura petrarquista torna-se incontornável. Podemos até considerar que D. Quixote se revela mais petrarquista que o próprio Petrarca, acreditando na tese de que o poeta italiano terá visto uma vez, e de relance, a sua musa em Avinhão; o Cavaleiro da

---

<sup>62</sup> É de salientar que neste momento podemos estar perante uma mentira de D. Quixote, já que no capítulo IX da segunda parte, o próprio Cavaleiro irá contradizer esta ideia: “- Tú me harás desesperar, Sancho – dijo don Quijote – Ven acá, hereje: ¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palácio, y que solo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?” (idem, II.100).

Triste Figura nunca viu a sua amada, é duvidoso que o Cavaleiro conheça efectivamente Aldonza e a inexistência física de Dulcineia é uma certeza<sup>63</sup>.

E D. Quixote bem sabe que Dulcineia é apenas uma mulher idealizada, esta é, porém, uma idealização necessária para que a sua identidade de cavaleiro andante possa sobreviver, como se percebe nas palavras que o próprio cavaleiro dirige ao seu escudeiro:

*Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta (...) Y para concluir con todo, yo imagino que todo que lo digo es así, sin que sobre ni falte nada, y pítola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad (idem: I.355)*

Dulcineia, compreendida desta forma como um referente ao serviço da ficção cavaleiresca de D. Quixote, não pode, porém, reduzir-se a mera invenção de uma mente profundamente alterada. De facto, a ilustre dama adquire uma realidade, tal como real é o elmo de Mambrino. D. Quixote inventa Dulcineia, tal como se inventou a si próprio, ou, como afirma Torrente Ballester (2004: 72), “Dulcinea no es más que una «función» y un «pretexto», ambos en relación con don Quijote”. Assim, a *função* de Dulcineia é tornar mais real a existência do cavaleiro andante. Se Dulcineia não é real, então também D. Quixote não o é.

Dulcineia é apenas uma referência, uma construção baseada num modelo preexistente, transformando o amor em algo profundamente subjectivo. Mas sobre a subjectividade do amor e a sua representação a partir do material artístico falaremos na próxima secção desta dissertação, dedicada a *As Intermittências da Morte*.

---

<sup>63</sup> Apesar das inúmeras representações artísticas de Aldonza Lorenzo/Dulcineia, principalmente no cinema, a personagem nunca aparece na obra de Cervantes. O único conhecimento que temos da sua existência é-nos oferecido por Sancho: “-Bien la conozco – dijo Sancho -, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! (...) Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire” (idem: I.353).

### 3. *As Intermittências da Morte: a tentativa de superação do inelutável*

Como num jogo de xadrez, a morte avançou a rainha. Uns quantos lances mais deverão abrir caminho ao xeque-mate e a partida terminará.

**José Saramago**  
*As Intermittências da Morte*

In life, unlike chess, the game continues after checkmate.

**Isaac Asimov**  
*Fantastic Voyage II: Destination Brain*

Numa praia, um cavaleiro jaz prostrado na areia; junto a si, um tabuleiro de xadrez. Uma figura, alta e sombriamente vestida de negro, aproxima-se e anuncia-lhe que é chegada a sua hora. O cavaleiro faz, então, uma ousada proposta à Morte: uma partida de xadrez decidirá o seu destino. Falamos, naturalmente, da sequência inicial de *O Sétimo Selo*, filme realizado em 1956 por Ingmar Bergman.

O audacioso desafio colocado à morte está, em princípio, condenado ao fracasso. Nenhum mortal poderá vencer a Morte, muito menos no seu próprio jogo: o xadrez. São inúmeras as representações artísticas da Morte a jogar xadrez, sendo difícil estabelecer qualquer cronologia minimamente fiável<sup>64</sup>. Na pintura, são vários os exemplos, dos quais os mais conhecidos serão o fresco da igreja de Täby Kyrka, na diocese de Estocolmo, obra de Albertus Pictor (1440-1507), onde podemos assistir a um jogo de xadrez entre uma figura masculina e um esqueleto de aspecto sorridente, representativo da morte na eminência da fatal vitória. Mais interessantes, porém, serão duas representações bastante mais recentes da mesma temática, e que apresentam duas visões diametralmente opostas quanto ao resultado final do jogo. Referimo-nos à obra *Die Schachspieler*, do pintor alemão Friedrich Moritz August Retzsch (1779-1857), famoso ilustrador do *Fausto*, de Goethe. Nesta pintura podemos ver a figura cínica de Satã, com a vitória garantida, e a de um jovem claramente derrotado. Em fundo, domina a presença de um anjo a olhar para o tabuleiro com ar de comiseração pelo destino do jogo e da vida do jovem. Na obra *Vita Victorix*, do pintor austríaco Karl Truppe (1887-

---

<sup>64</sup> Na mitologia cristã, são mais frequentes as representações de Satã a jogar xadrez com humanos. Naturalmente, a figura do Diabo relaciona-se intimamente com a da própria morte.

1959), podemos assistir a uma cena onde um homem relaxado e sorridente parece festejar já a vitória sobre uma figura esquelética que, curiosamente, adopta uma posição semelhante à do jovem derrotado da obra de Retzsch: ambos se encontram inclinados sobre o tabuleiro, com a cabeça apoiada numa mão, numa clara manifestação de desesperada impotência.

A relação entre a morte, ou a sua personificação, e o xadrez não é casual. A morte, desde sempre, é vista como algo incontornável, seja qual for a ideia que subjaz à sua presença, seja em termos religiosos, filosóficos, políticos ou sociais.

Martins Oliveira, no prefácio a uma obra de Henrique da Cunha<sup>65</sup>, afirma que “os jogos, rigorosamente, dividem-se em três grandes grupos – científicos, semi-científicos e de azar” (Cunha, 1949: 7). No último grupo incluem-se jogos onde a sorte ou o azar adquirem uma relevância fundamental para o seu desfecho, como por exemplo os jogos de dados ou a roleta; semi-científicos serão aqueles jogos onde ao acaso se une uma certa dose de estratégia, como os jogos de cartas. O xadrez pertence à categoria dos jogos ditos científicos, porque a sua boa ou má prática depende essencialmente da inteligência do jogador, na sua capacidade de raciocínio e de cálculo. Enquanto nos jogos que se enquadram nas duas primeiras categorias se verifica uma maior ou menor influência de factores imponderáveis, no xadrez estamos perante a ausência total do acaso, ou seja, os factores exteriores ou estranhos ao próprio jogo têm uma relevância mínima, quase sempre perfeitamente nula, no resultado final. Naturalmente, há sempre que contar com a maior ou menor perícia do adversário, mas, na sua essência, o xadrez é um jogo que obedece a um plano detalhadamente elaborado, oferecendo pouco espaço a factores extrínsecos à própria estratégia individual, ou seja, impõe a ordem em detrimento do caos. Essa é a razão pela qual um computador pode vencer o campeão mundial de xadrez.

Evidentemente, um jogo tão calculista adapta-se na perfeição à figura da Morte, ela própria o desfecho inevitável, impiedoso e nivelador de todas as vidas. Diz-se da morte que é o mais democrático acontecimento do mundo: atinge, mais cedo ou mais tarde, todos aqueles que vivem; é a-religiosa, a-política, e indiferente a raças, a idades e a estatutos socio-económicos. Mas, ainda assim, o Homem nunca deixou de a tentar controlar ou, de alguma forma, a eliminar, quer seja através do seu adiamento ou, à

---

<sup>65</sup> Cunha, Henrique da (1949) *Tratado Completo do Jogo das Damas Clássicas*, 2.ª edição, Porto, Livraria Progredior.

semelhança das crenças de matriz judaico-cristã ou de matriz budista, tomando-a como apenas uma passagem para uma outra vida, a eterna busca pela salvação.

No filme de Bergman, o jogo de xadrez serve apenas para que o Cavaleiro possa conter um pouco o inevitável, ou seja, ele está consciente que jamais derrotará a Morte, pretende apenas ganhar algum tempo de forma a poder cumprir o seu desígnio interior: perdida toda a fé, ele busca o conhecimento, procura compreender o estado do mundo questionando intimamente a função da religião num momento histórico de caos e desespero.

Note-se que o enredo de *O Sétimo Selo* acontece em pleno século XIV, período menos luminoso da Idade Média, essencialmente na Europa: a decadência do feudalismo, as Cruzadas e a Guerra dos Cem Anos, aliados à “peste negra” que assolou toda a Europa e dizimou quase um terço da sua população, criam um ambiente de grande desespero. A potenciar esta época de profunda crise, a ignorância e a prepotência eclesiásticas, principal baluarte do poder económico e social, cerceiam o desenvolvimento cultural de uma sociedade europeia mistificadora e supersticiosa, transformando o Velho Continente numa espécie de “mundo assombrado”. É o próprio Cavaleiro, Antonius Block, que reconhece a obscuridade contemporânea: numa igreja que encontra pelo caminho, e ignorando que é à própria Morte que se confessa, o Cavaleiro afirma: “vivo num mundo assombrado, fechado nas minhas fantasias”. Se a proximidade entre este cavaleiro medieval e o outro cavaleiro de que temos vindo a falar, D. Quixote, não era notória, com esta afirmação qualquer dúvida fica imediatamente eliminada. Tal como Antonius, D. Quixote coabita também com os fantasmas dos cavaleiros livrescos, num mundo de fantasia, muito distante de uma realidade inconciliável.

Ainda hoje utilizamos a expressão “lutar contra moinhos de vento” quando nos referimos a uma tarefa que se apresenta inútil, ilusória e marcada, inevitavelmente, pelo fracasso (também são usadas expressões como “tarefa quixotesca” ou o termo “quixotismo” com os mesmos significados). No entanto, D. Quixote apenas no seu leito de morte, reconhece a loucura que o levou a empreender a sua jornada heróica. Ao longo do seu percurso, nenhum obstáculo foi suficientemente forte para o desviar de um ideal onde um mundo melhor e mais justo advém.

No romance de Saramago, a personagem da Morte, também ela, assume o propósito de superar o inevitável, ou seja, superar-se a si própria. É através do amor e da

arte, concretamente da música, que a Morte assume um papel reservado, em princípio, apenas a Deus: decidir sobre a vida e a morte do ser humano.

Tanto a Morte como D. Quixote parecem reagir contra um determinado estado do mundo, que parece não reservar espaço ao sonho, às paixões e, acima de tudo, à incessante busca pela felicidade individual, obrigando-os a recorrer à ilusão, à utopia e ao sonho para encontrarem o seu lugar num mundo que parece rejeitá-los.

Evidentemente, a Morte vence o jogo de xadrez com o Cavaleiro. Ninguém poderá derrotar a morte no xadrez por uma simples razão: a morte está privada de emoções. Num jogo de rigor absoluto, por muito equivalentes que os adversários se apresentem, vence aquele que for mais frio e racional, cujo poder de concentração seja inabalável; ora, a Morte nada questiona, apenas cumpre a sua função. Inapelavelmente. Ao contrário dos mortais, a Morte não tem estados de alma, não tem sentimentos, nada afasta a sua atenção de um cálculo simples e directo. Ela aceita o repto lançado pelo Cavaleiro porque sabe que vai vencer, para ela, a vitória no jogo é tão certa como a boa execução da sua função. Mas, e se a Morte, afinal, tiver sentimentos e emoções? Poderá ela ser vencida?

Em *As Intermitências da Morte*, Saramago parece defender precisamente a ideia de que a morte pode ser vencida. Numa primeira parte da obra, a ausência da morte pode ser compreendida como o regresso a um tema marcante do ideário saramaguiano, a ausência de Deus e a inutilidade da crença cega na religião:

*Os delegados das religiões apresentaram-se formando uma frente unida comum com a qual aspiravam a estabelecer o debate no único terreno dialéctico que lhes interessava, isto é, a aceitação explícita de que a morte era absolutamente fundamental para a realização do reino de deus e que, portanto, qualquer discussão sobre um futuro sem morte seria não só blasfema como absurda, porquanto teria de pressupor, inevitavelmente, um deus ausente, para não dizer simplesmente desaparecido (...) As religiões, todas elas, por mais voltas que lhe dermos, não têm outra justificação para existir que não seja a morte, precisam dela como do pão para a boca. (Saramago, 2005: 37-38)*

Já na segunda parte, marcada pelo aparecimento da Morte personificada, a linha de raciocínio do autor parece derivar para um outro tema característico presente na sua obra: a necessidade de humanização dos valores dominantes de uma sociedade que se pretende mais justa e igualitária. Naturalmente, ambos os traços referidos estão intimamente ligados numa relação causa-efeito, o desaparecimento de Deus conduzirá inevitavelmente a uma maior humanização da sociedade e dos valores pelos quais ela se

rege. A preocupação com o Homem e com a constante necessidade de uma maior humanização como factor essencial para a perfeita compreensão do mundo em que vivemos torna-se um pensamento basilar da obra de Saramago a partir, essencialmente, da publicação de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). A obra que neste momento nos ocupa vem, mais do que seguir uma linha de pensamento, reforçar essa inquietação sobre a natureza humana, levada ao abandono por uma sociedade contemporânea acelerada e egoísta. A primeira epígrafe das *Intermitências da Morte* deixa bem clara a intenção do autor nesse sentido; num suposto *Livro das Previsões*, encontramos a citação que serve de mote ao texto que se segue: “Sabemos cada vez menos o que é um ser humano” (Saramago, 2005: 9). Mas será a morte um elemento que permita indagar sobre a condição humana? Será que a perspectiva negativista da previsão se apresenta como um facto incontornável? Será necessário “matar” a morte?

Se a primeira questão terá, naturalmente, uma resposta positiva, as duas últimas, pelo contrário, terão como réplica um veemente não. O conhecido princípio saramaguiano acerca da crueldade e egoísmo do Homem é constantemente rebatido pela crença num futuro melhor, como já pudemos comprovar em *A Caverna* e em *Todos os Nomes*, e que atinge um paroxismo com *As Intermitências da Morte*. De facto, esta questão da humanização do indivíduo tornou-se quase uma divisa saramaguiana: “A nossa grande tarefa está em conseguirmo-nos tornar mais humanos.” (Apud Gómez Aguilera, 2010: 154).

Vencer a morte é impossível, como se evidencia nas páginas iniciais das *Intermitências*. A existência, por sua vez, tornar-se-ia incomportável sem a morte:

*Não digo que morrer seja melhor que viver, mas simplesmente deveríamos ter outro olhar em relação à morte, aceitá-la como uma consequência lógica da vida. Ao final, percebemos uma certeza muito simples: sem a morte, não podemos viver. Sua ausência significa o caos. É o pior que pode acontecer a uma sociedade. (idem: 182)*

Vem a propósito o pensamento de Schopenhauer. Em *O Mundo Como Vontade e Como Representação*, o pensador germânico apresenta a morte como tranquilidade que pode ser experienciada por aquele que abdica da vontade de viver: “Ce n’est pas, chez lui, cette vie tumultueuse, ni ces transports de joie (...); C’est une paix imperturbable, un calme profond, une sérénité intime” (Schopenhauer, 1984 : 490).

Fica provado que a morte é essencial à vida. O que podemos, então, fazer é tornar a morte mais humana e, desta forma, tornar o próprio Homem mais humano.

Tanto em *D. Quixote* como n' *As Intermittências da Morte*, a morte apresenta-se como remate da narrativa. Porém, a sua presença é absolutamente distinta; se no caso da obra de Saramago a morte acaba por se revelar um não-acontecimento, “no dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2005: 214), em relação à obra cervantina a questão reveste-se de um grau de complexidade que exige uma mais atenta reflexão. O que se pretende neste momento é avaliar qual o papel da morte em ambas as obras e até que ponto se pode estabelecer, também aqui, uma espécie de paralelismo entre elas. Será também a morte de D. Quixote um não-acontecimento? Será a questão da morte a derradeira utopia quixotesca? E estará essa utopia de alguma forma presente nas *Intermittências*?

Real ou metafórica, a morte do protagonista como desfecho da narrativa é muito frequente em toda a história da literatura. De facto, esse é, muitas vezes, o desenlace e a consequência fatal da vida do protagonista, a necessidade de uma salvação ou de uma condenação; Édipo, Don Juan, Macbeth, Fausto, Anna Karenina ou Ahab são alguns dos inúmeros casos em que a morte final do protagonista se revela, e por razões muito variadas, o desenlace inevitável. Esse desfecho trágico retoma, por vezes, o imperativo de condenação de uma personagem excepcional e encontra-se já formulado na *Poética* aristotélica<sup>66</sup>.

Sendo certo que a morte de D. Quixote evitaria futuras apropriações indevidas da personagem, como o famoso caso do Quixote de Avellaneda, considerar que Cervantes impõe tal fim à sua criação por este motivo seria, no mínimo, extremamente redutor. No entanto, o repentino e inesperado arrependimento que D. Quixote apresenta no seu leito de morte, renegando os livros de cavalarias, causa certamente alguma estranheza e frustração aos leitores que o seguem. A leitura de uma possível remissão a um moralismo cristão de Cervantes, oferecendo à sua criação uma morte tranquila e em estado de graça, uma espécie de contrição pelas loucuras do final da sua vida, partindo de um princípio de que uma boa morte melhora sempre a vida de quem a sofre<sup>67</sup>, seria

---

<sup>66</sup> Aristóteles socorre-se do exemplo do *Ájax*, de Sofocles, para ilustrar uma das quatro espécies de tragédia enunciadas: a *tragédia de sofrimento*, onde o supremo heroísmo de Ájax no momento da morte é dignificado pela silenciosa morte em cena do herói. Cf. Aristóteles, 2008: 75.

<sup>67</sup> Não podemos aqui esquecer que na teologia cristã o momento da morte define em muito a salvação ou condenação de toda uma vida. Num só instante de arrependimento, uma vida inteira de pecado pode ser redimida; porém, uma morte pecaminosa jamais abrirá as portas da salvação ao mais virtuoso dos homens.

também forçada e revestir-se-ia de uma certa dose de falsidade, desmentindo todo um processo de intenções múltiplas apresentadas no decorrer da diegese.

Podemos afirmar que as mortes de D. Quixote e Alonso Quijano não são temporalmente coincidentes. De facto, D. Quixote morre muito antes do fidalgo. O Cavaleiro da Triste Figura morre no preciso momento em que é derrotado pelo Cavaleiro da Branca Lua. Submetido pelo inimigo e impedido de praticar a única actividade que o move e dá vida, a viagem de D. Quixote desde Barcelona até à sua aldeia natal é já a viagem de um cadáver, são já ténues e sem esperança os projectos que faz para, passado um ano de cativo doméstico, voltar às lides cavaleirescas<sup>68</sup>.

A possibilidade de se fazer pastor durante um ano e de conquistar uma vida tranquila, isto é, inversamente proporcional à actividade cavaleiresca, constitui já um indício da derrota e do desmoronamento vital do protagonista.

A morte de Alonso Quijano revela-se, assim, apenas como o desenvolvimento lógico deste estado de espírito. O fidalgo proporcionava apenas ao cavaleiro o seu suporte físico, morto este, a necessidade da vida do outro era absolutamente nula. Alonso Quijano morre porque, na realidade, a sua vida já não tem qualquer utilidade.

A questão das duas personalidades dentro de um mesmo corpo está muito bem patente no pensamento de Carlos París (2001: 158), que afirma que o esgotamento do projecto de vida de um transporta, necessariamente, o esgotamento do projecto de vida do outro: “el drama de las dos personalidades en un mismo cuerpo, de las dos historias de vida unidas en un mismo yo, se resuelve expulsando Alonso Quijano a don Quijote, a la encarnación de su más alto proyecto de vida”. O renegar dos livros de cavalaria por parte do fidalgo pode ser, então, compreendido como a materialização desta expulsão.

Torrente Ballester havia já aprofundado esta questão, numa visão mais gloriosa e optimista, que separa claramente o homem, Alonso Quijano, da personagem, D. Quixote. Para o autor espanhol, a desolação da derrota e consequente morte de D. Quixote é apenas aparente. Efectivamente, D. Quixote conseguiu realizar aquilo a que se propôs: ser um personagem real das ficções cavaleirescas. E é o próprio fidalgo, que no seu leito de morte o revela aos seus companheiros de momento: “dadme albricias,

---

<sup>68</sup> Carlos París (2001: 165-6) realça a decadência que pode ser perceptível em D. Quixote ainda antes da derrota ante o Cavaleiro da Branca Lua. O autor espanhol apresenta como marco inicial desta decadência o confronto do Cavaleiro da Triste Figura com Roque Guinart e os seus bandoleiros (cf. capítulo LX da parte II, pp. 526-538 da edição citada), apontando-lhe reacções pouco próprias a um cavaleiro andante e uma inércia muito pouco habitual ao destemido cavaleiro. O pensador espanhol defende, essencialmente, a progressiva racionalização do cavaleiro e consequente dissolução da loucura.

Buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de *Bueno*” (Cervantes, 2008: II.634). Se já não é porque já foi, e é precisamente essa a palavra-chave que, segundo Torrente Ballester (2004: 201), clarifica toda a situação:

*¿Qué dice el personaje? Que «ya» no es don Quijote y que vuelve a ser Alonso Quijano. «Que ya no lo es; pero ese adverbio tan oportuna y estratégicamente colocado – al principio de la oración, para mayor energía - «no niega haberlo sido», sino afirma que ha dejado de serlo. Lo terrible hubiera sido decir: «Nunca he sido don Quijote», porque valdría tanto como la negación de la obra por su autor, de don Quijote por Alonso Quijano.*

Com esta afirmação, Alonso Quijano nada mais faz do que separar o que havia sido unido: o homem e a personagem, o autor e a criação. Até porque se o homem está à porta da morte, a personagem continua bem viva em todas as histórias que vão relatando as suas aventuras:

*Alonso Quijano distingue con claridad; por eso dice que «ya no es» don Quijote y que se muere. Don Quijote es lo que ha volado de los nidos de antaño. El nido es el propio Quijano, que se ha quedado vacío por su voluntad, para morir sencillamente. El pájaro – don Quijote – seguirá volando. (idem: 202)*

Assim, Torrente Ballester parece afirmar algo que, sob o ponto de vista de alguns poderá ser uma leitura mais romântica da obra, mas que nos parece a mais correcta e clarividente: quem, de facto, morre é Alonso Quijano. O *pássaro* D. Quixote, esse, continua a voar até aos nossos dias. E, neste sentido, a morte do engenhoso Cavaleiro da Triste Figura poderá ser encarada como um não-acontecimento, “ser personaje literario puede ser un modo secular de eternización” (*ibidem*).

“No dia seguinte ninguém morreu”. Esta é a frase com que Saramago abre e fecha *As Intermitências da Morte*. Esta circularidade, remissível para o Mito do Eterno Retorno, abre espaço à reflexão sobre questões relacionadas com a eternidade, a imortalidade ou do tempo cíclico ou circular, assuntos que, por se desviarem do objectivo proposto, não iremos abordar neste texto. O que se impõe, neste momento, é a reflexão em torno das razões deste deixar de, desta ocorrência que deveria acontecer e que não acontece, ou seja, estamos perante a negação de um acontecimento, transformando-o num não-acontecimento.

A morte, que supostamente deve matar, cumprindo a sua função, deixa de o fazer. No entanto, a motivação da frase inicial da obra é bem diferente da intenção da frase

final. A frase é idêntica, mas o seu significado é bem distinto. A intenção da primeira frase é decifrada pela própria morte:

*a intenção que me levou a interromper a minha actividade, a parar de matar, a embainhar a emblemática gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão, foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre, isto é, eternamente” (Saramago, 2005: 105)*

Esta atitude de revolta perante a incompreensão da sociedade revela-nos uma morte amuada e despeitada, quase infantil na sua punição, a fazer lembrar a criança que, de castigo e após a repreensão paterna, se sente injustiçada e imagina a própria morte com o objectivo de transmitir aos pais todo o sofrimento que ela própria padece no momento: *vocês vão ver!*

Porém, o significado da frase de encerramento da obra apresenta-se muito mais complexo e interessa-nos muito mais. A partir do momento em que a morte recomeça a cumprir a sua função, podemos assistir à progressiva transformação da morte em adulta, e mais, em mulher adulta. A morte aparece-nos personificada. Num corpo de mulher, a morte torna-se mais humana, carregando com esse facto todas as vantagens e desvantagens da sua nova condição: “a morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher (...) seria uma mulher ao redor dos trinta e seis anos de idade e formosa como poucas.” (*idem*: 134-6).

A própria reconstituição que, então, é feita do modelo da morte implica um processo de humanização:

*Foi então que a um médico legista (...) lhe ocorreu a ideia de mandar vir do estrangeiro um famoso especialista em reconstituição de rostos a partir de caveiras, o qual dito especialista, partindo de representações da morte em pinturas e gravuras antigas, sobretudo aquelas que mostram o crânio descoberto, trataria de restituir a carne onde fazia falta, reencaixaria os olhos nas órbitas, distribuiria em adequadas proporções cabelo, pestanas e sobrancelhas, espalharia nas faces os coloridos próprios, até que diante de si surgisse uma cabeça perfeita e acabada. (*idem*: 133-4)*

Esta aproximação entre Deus e a morte vai-se desvanecendo com a gradual humanização da morte. Quando a morte trava conhecimento com o violoncelista, é já perante uma mulher plena, física e emocionalmente, que nos encontramos.

As primeiras imagens que temos da morte retratam um ser esquelético, triste e melancólico, “sentada numa cadeira e embrulhada no seu lençol, e tendo na orografia da sua óssea cara um ar de total desconcerto” (*idem*: 142), uma morte que

*conhece tudo a nosso respeito, e talvez por isso seja triste. Se é certo que nunca sorri, é só porque lhe faltam os lábios (...) há quem diga, com humor menos macabro que de mau gosto, que ela leva afivelada uma espécie de sorriso permanente, mas isso não é verdade, o que ela traz à vista é um esgar de sofrimento, porque a recordação do tempo em que tinha boca, e a boca língua, e a língua saliva, a persegue continuamente. (idem: 145)*

Esta visão idealizada e estereotipada da morte será o veículo para a idealização da mulher em que se transformará: extraordinariamente bela e sedutora, e dotada de uma invulgar sensibilidade artística, a morte revelar-se-á o objecto de desejo de um homem solitário e de meia-idade (tal como o eram Cipriano Algor e o Sr. José).

A curiosidade sobre o homem que insiste em não cumprir os desígnios da morte rapidamente se transforma em afecto, e este numa atracção incontrolável. O amor que entre ambos se desenvolve tem a arte como condutor. A música do violoncelista atrairá a morte ao homem. Será perante a suite n.º 6, *opus* 1012 em ré maior, de Bach que a morte, pela primeira vez, adquirirá forma humana; o trecho de Bach, patenteia a materialização da morte a que a sua emoção artística conduz: “a morte deixou-se cair de joelhos, era toda ela, agora, um corpo refeito, por isso é que tinha joelhos, e pernas, e pés, e braços, e mãos, e uma cara que entre as mãos se escondia, e uns ombros que tremiam não se sabe bem porquê” (*idem*: 159).

A música, na obra de Saramago, encontra-se constantemente associada à própria essência humana<sup>69</sup>. Condutora de ideias e de emoções, a arte, e em particular a música, revela muito do que somos enquanto ser humanos. Demonstração disso mesmo, é o retrato musical que o violoncelista compõe de si mesmo, identificando-se com um estudo de Chopin, a *opus* 25, n.º 9, em sol bemol maior. Esta identificação permite-nos aferir algumas características do homem, afinal, comuns a toda a humanidade: a “trágica brevidade da vida” e a sua “intensidade desesperada” mas, e acima de tudo, “por causa daquele acorde final que era como um ponto de suspensão deixado no ar, no vago, em qualquer parte, como se, irremediavelmente, alguma coisa ainda tivesse ficado por dizer” (*idem*: 177). É de realçar ainda que esta curta peça de Chopin é conhecida pelo nome de *Estudo Borboleta*, e não podemos ignorar, neste momento, a forte carga simbólica associada à imagem da borboleta no romance de Saramago.

---

<sup>69</sup> Sobre a importância da música na obra de Saramago e os projectos que desenvolveu com o compositor italiano Azio Corghi, veja-se o ensaio de Graziella Seminara – *Colóquio Letras*, 153/154, pp. 163-179.

A *Acherontia atropos*<sup>70</sup>, também conhecida por borboleta caveira ou borboleta da morte (por ser, essencialmente, noturna e ter um desenho semelhante a uma caveira na zona dorsal), borboleta que suscita a curiosidade do violinista num manual de entomologia (e que se encontra representada na própria capa do livro), e que havia já granjeado fama internacional por ser a imagem de capa do célebre filme de Jonathan Demme, *O Silêncio dos Inocentes* (1991). Porém, a sua representação artística é bem anterior e pode ser notada ainda em meados do século XIX, na obra de William Holman Hunt, *The Hireling Shepherd* (1851), conhecida em português como *O Pastor Galante*. Na obra do pintor inglês a borboleta encontra-se na mão de um pastor que, num cenário campestre, parece mostrá-la ou oferecê-la a uma jovem camponesa. Mesmo no cinema, a representação da *Acherontia atropos* aparece já em *Un Chien Andalou* (1929), de Luis Buñuel. São inúmeras as imagens desta borboleta presentes em vários suportes artísticos desde o *Dracula* (1897), de Bram Stoker até ao videoclip de *Butterfly Caught* (2003), dos britânicos Massive Attack. No entanto, existe um factor que os liga: a simbologia da morte associada à sua presença.

No entanto, a carga simbólica da *Acherontia atropos* ganha profundidade se compreendida através da mais abrangente simbologia associada à borboleta<sup>71</sup>. De forma geral, a borboleta é considerada um símbolo de transformação e de mudança. Saída da crisálida, a borboleta implica uma espécie de ressurreição, um novo começo. Simboliza também a alma e o espírito imortal.

Assim, a dupla vertente simbólica da borboleta, a vida e a morte, pode significar, na obra de Saramago, a união entre a vida (o violinista) e a morte, reforçada pela crença chinesa, onde a borboleta representa a felicidade conjugal. Esta ideia aparece explícita no momento em que a morte assiste ao solo do violinista, durante o concerto da orquestra sinfónica:

---

<sup>70</sup> Esta borboleta, muito comum na região mediterrânica, tem duas características que, de alguma forma, a particularizam: a enorme envergadura (algumas chegam a ter uma abertura de asas de 13 centímetros) e um estridente silvo que produz quando se sente ameaçada. Precisamente por ser noturna é de difícil visualização.

<sup>71</sup> São inúmeras as acepções simbólicas relacionadas com a borboleta, dependendo muitas vezes da região do globo e da cultura popular a ela associada. Para uma leitura mais aprofundada pode conferir-se, a título de exemplo, Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1994) *Dicionário dos Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema, pp. 126-127.

*O voo sedoso e malévolo da acherontia atropos perpassou rápido pela memória da morte, mas ela afastou-o com um gesto de mão que tanto se parecia àquele que fazia desaparecer as cartas de cima da mesa na sala subterrânea (...) a morte repetiu o gesto e foi como se os seus finos dedos tivessem ido pousar-se sobre a mão que movia o arco. Apesar de o coração ter feito tudo quanto podia para que tal sucedesse, o violoncelista não errou a nota. (idem: 198)*

Esta união, fazendo com que o músico não hesite numa nota que habitualmente falha, demonstra uma união mais profunda entre dois seres, que culmina na definitiva humanização da morte. De facto, a morte, através da arte daquele violoncelista, habitualmente apagado e solitário, adquire valores inerentemente humanos, “o olhar agudo da águia é agora uma lágrima.” (*ibidem*). Estamos já perante a união entre a vida e a arte. Conduzida pela arte, a morte passa a amar, torna-se humana:

*Então ela, a morte, levantou-se, abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta (...) saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia desfazer o papel com o olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir. (idem: 214)*

Os confrontos entre a razão e o coração, entre o dever e o prazer, serão os grandes dilemas que marcarão a trajectória da morte em terrenos humanos. Ela própria parece perseguir uma utopia, tendendo a abandonar o aspecto racional do mundo, caminhando para a procura de um ideal de vida completamente oposto àquilo que dá forma à sua própria essência. A razão obriga-a a matar, a cumprir a função que lhe está reservada para que o bom funcionamento do mundo, tal como o conhecemos, não seja posto em causa. Porém, o mundo em que ela vive já não é o mesmo, é um mundo onde o sentimento acaba por, muitas vezes, ser um condutor de vidas. Para amar ela não pode matar e para matar ela não pode amar. Efectivamente, com a sua progressiva humanização, a morte vai perdendo a sua identidade: “no seu quarto do hotel, a morte, despida, está parada diante do espelho. Não sabe quem é” (*idem*: 207).

Este dilema entre a razão e a emoção aproxima muito a imagem desta morte ao Cavaleiro da Triste Figura. De facto, ambos se encontram entre dois mundos que entram, definitivamente, em colisão. D. Quixote opta por criar (ou recriar) o seu mundo ideal, não se submete a uma realidade que sente atroz. Esta atitude de subversão encontra um paralelo evidente no acto de deixar de matar a que a morte se entrega. Efectivamente, a atitude da morte saramaguiana está profundamente imbuída de quixotismo. Ela entrega-se a uma utopia que sabe ser impossível, mas que não deixa de

ser o caminho que ela sente ser o seu, mesmo que para isso tenha de se superar a si própria.

Esta tentativa de auto-superação empreendida pela morte encontra um paralelismo num aspecto fundamental da postura quixotesca; há na atitude do Cavaleiro da Triste Figura o constante esforço de auto-superação. Efectivamente, D. Quixote não se limita a imitar os heróis dos livros de cavalarias que lhe absorvem o espírito, mas propõe-se superar todas as suas façanhas, transformar-se num *primus inter pares*. A superação da realidade, mesmo que esta seja, como afirma Torrente Ballester (2004: 77), uma “realidad *secundum fictionem*”, é uma constante no percurso quixotesco. Naturalmente, poderemos considerar que neste aspecto estamos perante uma construção paródica de Cervantes, ridicularizando (neste caso) ao extremo as peripécias dos heróis de cavalaria. No entanto, o que nos parece mais importante realçar, é que esta atitude quixotesca de auto-superação se relaciona intimamente com a sua obsessão em cumprir os requisitos exigidos à sua condição de cavaleiro andante. Existem particularmente dois episódios que demonstram inequivocamente esta questão. O primeiro deles é a aventura dos leões, que leva a um extremo de comicidade a tentativa de demonstração de uma ilimitada coragem; e o segundo prende-se com a construção da personagem de Dulcineia, evidenciando a subjectividade do amor patente no *Quixote*.

A aventura dos leões, onde D. Quixote se propõe lutar contra dois leões (reais) como forma de demonstração da sua coragem, começa imediatamente com um elevado grau de ridicularização cómica, fazendo lembrar o humor físico dos Irmãos Marx, que viria a deliciar plateias em todo o mundo na primeira metade do século XX, e fazendo prever a invulgar intensidade cómica da aventura que se seguirá: Sancho, que tinha acabado de comprar uns requeijões e, sem saber onde colocá-los, decide usar o elmo de D. Quixote como recipiente. O cavaleiro, ignorando o conteúdo do elmo, coloca-o na cabeça e o inevitável acontece: “-¿Qué será esto, Sancho, que parece que se me ablandan los cascos, o se me derriten los sesos, o que sudo de los pies a la cabeza?” (Cervantes, 2008: II.163). De facto, nada neste episódio em particular reenvia o leitor para qualquer aventura cavaleiresca: a coragem, ou temeridade, de D. Quixote está isenta de toda e qualquer coerência que poderia ser ditada pelos livros de cavalarias: nada ameaçava a segurança, nem própria nem alheia, nem existia razão alguma para o confronto; até o próprio leão parece aperceber-se disso: no final, apenas bocejou e virou as costas ao intrépido cavaleiro.

A atitude do famoso cavaleiro é gratuita e descontextualizada, só podendo ser assumida como um pormenor, pura e simplesmente, humorístico ou paródico (no sentido ridicularizador do termo) da desmesurada coragem dos cavaleiros andantes. No entanto, uma leitura pode e, quanto a nós, deve ser feita: a de reforço da tentativa de auto-superação a que constantemente o cavaleiro se entrega.

A construção da personagem de Dulcineia por parte de D. Quixote é apenas isso: a construção de uma personagem. Torna-se difícil falar de amor quando reflectimos no sentimento que D. Quixote nutre por Dulcineia. Como vimos anteriormente<sup>72</sup>, a donzela por quem o cavaleiro se enamora serve apenas para cumprir a sua função: completar a construção da própria personagem de D. Quixote. Ao contrário do que acontece em *Todos os Nomes*, onde o Sr. José ama uma mulher que não conhece, o Cavaleiro da Triste Figura não ama, de facto, Dulcineia. Poderemos, no máximo, afirmar que Alonso Quijano se enamorou, em tempos, por uma vizinha, mas mesmo essa afirmação seria vaga e dificilmente demonstrável. Evitando, neste momento, uma reflexão sobre a misoginia<sup>73</sup> quixotesca convém, no entanto, realçar, o carácter eminentemente subjectivo do sentimento amoroso alimentado pelo cavaleiro.

O amor quixotesco parece assentar numa base puramente literária. Torrente Ballester (2004: 70) realça precisamente o seu aspecto racional, assumindo Dulcineia como “tercera esquina del triángulo esencial, sin la que el caballero andante no estará completo ni lo será de veras”, e afirmando a criação artisticamente motivada deste sentimento:

*¿Quién duda que el autor pudo haber organizado las cosas de otra manera, sobre todo de una manera más seria, y presentar a un don Alonso Quijano enamorado «verdaderamente» de una hermosa y recoleta señora inaccesible, que por razones privadas y conmovedoras (una diferencia de clase sería muy oportuna), trajese a mal traer a su enamorado desde años inmemoriales? Una situación así explicaría muchas cosas posteriores y las justificaría. Pero el autor, en este caso, obra sin el menor entusiasmo, aunque con asombrosa lógica artística.*

---

<sup>72</sup> Cf. *supra*, p. 58 e ss.

<sup>73</sup> Nada nos romances de cavalarias leva a pensar que uma relação amorosa entre o cavaleiro e a sua amada não possa superar os limites do amor platónico. O envolvimento físico, e mesmo sexual, entre os pares amorosos nascidos da ficção cavaleiresca não seria novidade alguma. Veja-se, a título de exemplo, o caso de Lancelot e Guinevere, um dos mais afamados pares dos romances de cavalarias onde, ao envolvimento físico se une até o adultério. É o próprio D. Quixote que demonstra a sua admiração pelo célebre cavaleiro, realçando-lhe as façanhas amorosas: “Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido / como fuera Lanzarote / cuando de Bretaña vino” (Cervantes, 2008: I.210).

A motivação artística da criação de Dulcineia acaba por transformar-se numa idealização excessiva:

*Su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas.* (Cervantes, 2008: I.213-214)

É, assim, o próprio D. Quixote que demonstra a imaterialidade de Dulcineia, colocando-a ao nível de todos os heróis de cavalarias que, durante as suas aventuras, vai cantando e homenageando. Assim, Dulcineia nunca assumirá uma realidade, nem mesmo para o Cavaleiro da Triste Figura, nunca assumirá uma posição de personagem, como acontece com Sancho ou mesmo com Rocinante, mas será sempre um imaterial exemplo (engrandecido) de uma personagem-tipo literária: a dama, alvo dos amores dos cavaleiros andantes.

Naturalmente, a excessiva idealização de Dulcineia tem como base a glorificação do cavaleiro. Para um cavaleiro de tão elevada nomeada só uma dama de *sobrehumana* beleza poderia ser alvo dos seus amores. O contraste entre a figura carnal de Aldonza Lorenzo, pelo menos aquela que é descrita por Sancho e que, naturalmente, será a mais fiável, e a exaltação física e espiritual da donzela Dulcineia destaca ainda mais a sua imaterialidade. Como afirma Riley (1990: 169), “el grado de idealización presente en Dulcinea invita a un rebajamiento cómico”<sup>74</sup>.

O amor é, desta forma, subjectivado pela arte. No caso de D. Quixote, é a literatura que impõe a sua presença: o cavaleiro “ama” porque é um requisito necessário à sua condição de cavaleiro andante. A subjectivação do amor é também uma marca das *Intermitências da Morte* e, também aqui, a arte revela-se um factor preponderante para a configuração do sentimento amoroso.

Inversamente à constante desmaterialização do objecto amado presente na narrativa de Cervantes, nas *Intermitências* assistimos à sua materialização; a personificação da morte, encarnada numa mulher cuja indefinível beleza, aliada à aura

---

<sup>74</sup> Riley (1990: 169) acrescenta ainda: “en cuanto otra de las imitaciones de Don Quijote del *romance* caballeresco, Dulcinea es una parodia desde el principio, pero *en sí misma* no es una parodia cómica. La comedia es resultado del contraste material y se produce cuando la metáfora se ve invertida”.

de mistério em que está envolta, é um factor de sedução fundamental. A união amorosa entre a morte e o violinista desenvolve-se a partir da música.

A morte não se apaixona pelo quase invisível músico. Apagado e solitário, aquele homem de meia-idade não possui as características suficientes para que a morte abandone a sua tarefa; são os sons que o músico retira do seu instrumento que mais emocionam a morte. A primeira das obras com que a morte se depara, a fantasia opus 73 de Schumann, demonstra, de alguma forma, o modo de vida solitário do músico: composta para serões tranquilos<sup>75</sup>, a serena harmonia do som composto pelo romântico alemão convida ao recolhimento e à privacidade, ao gozo da paz doméstica. Porém, a suite n.º 6 de Bach, escrita, tal como Saramago (2005: 159) afirma, na “tonalidade da alegria, da unidade entre os homens, da amizade e do amor”, revela, de facto, uma alegria e harmonia triunfantes que o autor, muito sugestivamente, compara à 9.ª Sinfonia de Beethoven, o Hino à Alegria. A melodia composta por Bach transmite, efectivamente, uma sensação de viva satisfação, convidando mesmo à dança, actividade onde melhor se distingue a harmonia e união humanas. É essa a razão que leva a uma tão forte emoção da morte, a intensa demonstração de vida transmitida pela música acaba por revelar uma humanidade que a própria Ceifeira desconhecia haver em si.

Também o sentimento que o violoncelista nutre pela morte é subjectivo. Se amor existe, este é unicamente a concretização de um desígnio maior, uma ordem irrevogável de um destino superior que comanda os dois seres, um destino maior que a própria morte. A relação entre o músico e a morte traz, imediatamente, à memória, uma outra, mais antiga, onde a união de dois corpos e dois espíritos foi absolutamente imediata: Baltasar e Blimunda. Quando Blimunda, no auto-de-fé no Rossio, pergunta o nome ao estranho que está ao seu lado já sabe que esse será o seu companheiro para a vida. E Baltasar também o sabe, por isso a segue sem convite e sem palavras. A união física e espiritual é imediata:

*Apesar de o padre ter acabado primeiro de comer, [Blimunda] esperou que Baltasar terminasse para se servir da colher dele, era como se calada estivesse respondendo a outra pergunta, Aceitas para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornado a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados. (idem, 1983: 56)*

---

<sup>75</sup> Note-se que, inicialmente, a composição era intitulada *soiréestücke*, que pode ser traduzido do alemão por “noites de música”.

Da mesma forma, a união entre o músico e a morte apresenta-se-nos inquestionável e incontornável. O músico suscita na morte uma curiosidade imediata, fruto do retorno da carta que lhe avisaria que apenas uma semana de vida lhe restava. Por sua vez, no concerto onde participa como solista, o violoncelista repara naquela mulher, “não a mais bonita entre a assistência feminina, mas bonita de um modo indefinível, particular, não explicável por palavras, como um verso cujo sentido último, se é que tal coisa existe num verso, continuamente escapa ao tradutor” (Saramago, 2005: 197). Esta mulher, quase imaterial e de um magnetismo inexplicável, atrai o músico de uma forma que nem ele consegue explicar, ele sente de imediato que esta não é uma mulher qualquer: “ao vê-la, estacou, chegou mesmo a esboçar um movimento de recuo, como se, vista de perto, a mulher fosse outra coisa que mulher, algo de outra esfera, de outro mundo, da face oculta da lua” (*idem*: 199). A inquietação sentida pelo músico por esta mulher envolta em mistério é quase uma atracção para o abismo e a sedução da morte transforma-se quase numa necessidade vital para o violoncelista. A união final entre os dois seres e a nova recusa da morte em cumprir a sua função pode ser lida como a união entre vida e morte, compondo a dupla face de *Janus*, deus do passado e do futuro, do início e do fim, das portas que se abrem e fecham, projectando-se no futuro sem nunca perder da vista o passado.

É com esta perspectiva profundamente humanista que Saramago encerra o seu romance que, tal como acontece em *A Caverna* e *Todos os Nomes*, demonstra um sentimento de esperança e de crença no Homem do futuro.

#### IV. Conclusão

Ao longo desta dissertação tivemos oportunidade de analisar e demonstrar a relação dialógica que a ficção narrativa de Saramago apresenta com a obra máxima de Cervantes.

As marcas quixotescas que fomos apresentando e discutindo ao longo do texto revelam a manifestação de um espírito humanista fortemente vincado na obra de José Saramago, essencialmente no período do qual fazem parte os textos analisados.

Esta afinidade revela, em primeiro lugar, a razão principal da perpetuidade da obra de Cervantes: o seu carácter universal. De facto, a maior parte das questões que inquietam a sociedade pós-moderna, presente de forma inequívoca na obra do escritor português, aparecem já problematizadas, com maior ou menor profundidade, no *D. Quixote*.

A loucura imposta por uma sociedade contemporânea, alienadora e vertiginosa, onde a inconstância de valores tende a dissipar as fronteiras entre a verdade e a mentira, onde o Homem, enclausurado num racionalismo castrador, se socorre do sonho como espaço onde mais intimamente pode corresponder aos seus mais profundos anseios, e da utopia, criadora de geografias imaginárias capazes de definir o seu lugar no mundo. Os limites entre a realidade e ficção pulverizam-se numa variedade e complexidade de verdades íntimas e individuais.

O estranhamento do mundo contemporâneo e do seu tempo histórico é um factor que se relaciona, em Saramago, com o ideário expressionista e com o seu combate contra um certo racionalismo materialista, supressor da fantasia. Esta repulsa espaço-temporal acaba por conduzir Cipriano Algor, protagonista de *A Caverna*, à construção de um novo mundo, baseado no ser humano e nas suas mais íntimas aspirações. Assim, e à semelhança de D. Quixote, o oleiro renova-se através da construção de uma ética pessoal de raiz nietzschiana possibilitando, desta forma, a criação de um homem novo. Paralelamente a esta influência nietzschiana pode assistir-se a uma certa dimensão demiúrgica, análoga à do *grande arquitecto do cosmos* platónico, revelando a

necessidade de construção de um novo mundo em harmonia com um espaço íntimo, individual e significativo.

*Todos os Nomes* é, sem dúvida, o romance de Saramago incluído neste estudo onde as marcas quixotescas são mais notórias. Sugestivamente, na versão castelhana da obra, cuja tradução é da responsabilidade de Pilar del Rio, o Sr. José aparece traduzido como don José<sup>76</sup>, reforçando o carácter quixotesco da personagem.

O espírito individualista do Sr. José assemelha-se, de facto, ao do Cavaleiro da Triste Figura. A jornada heróica que ambos empreendem reflecte o movimento centrífugo da sua interioridade. O percurso destes dois heróis é um percurso interior, em constante demanda pela autognose, mas apenas se realiza na busca pelo conhecimento do Outro, ou seja, parte do interior para o exterior, reforçando a premissa da relação entre ser e circunstância apontada por Ortega y Gasset.

Como tivemos oportunidade de referir, este percurso revela-se autenticamente labiríntico. Mais importante do que qualquer labirinto físico, é o labirinto interior que impele os protagonistas à acção. A concepção borgesiana de labirinto permitiu-nos estabelecer e esclarecer pontos de contacto entre as obras analisadas.

O carácter onírico, onde a verdade se confunde com a sua ilusão, que é tão marcante na obra de Cervantes, adquire em *Todos os Nomes* valores do mais profundo humanismo, revelando-se quase como uma repreensão ao comportamento humano face ao Outro.

Em *as Intermittências da Morte*, tivemos oportunidade de verificar o carácter iminentemente subjectivo da morte e do amor e o conseqüente exercício de superação de limites, interiores e exteriores.

Na obra de Cervantes, a morte apresenta-se como um acontecimento plurisignificativo: Alonso Quijano morre, mas e D. Quixote? Morre com ele? Estava já morto? Ou será o Cavaleiro da Triste Figura o *pássaro* que continua a voar até aos nossos dias? Tal como acontece com a morte saramaguiana, a morte de D. Quixote assume-se como um não-acontecimento. Morre o homem, não morre o herói. Tal como verificamos acerca da acepção simbólica da borboleta, o importante para Saramago revela-se o contínuo renascer. Sendo a morte um factor essencial e integrante da vida, humanizar a morte significa humanizar a vida e, conseqüentemente, tornar o Homem

---

<sup>76</sup> Em várias ocasiões *don* aparece grafado com maiúscula inicial. Note-se que, tal como acontece na língua portuguesa, em castelhano a palavra “don” refere-se apenas a entidades eclesiásticas superiores e a membros da nobreza, tornando pouco natural a transposição de “senhor” para “don”.

mais humano. E se a arte serve de transporte a essa humanização, uma importante conclusão pode ser retirada: a arte é vida.

A subjectivação do amor é também um elemento caracterizador de ambas as obras: o sentimento amoroso apresenta-se ao serviço da arte. É a música do violinista que transforma a morte numa verdadeira mulher, capaz de se apaixonar por um homem e assumir a sua faceta mais profundamente humana. Paralelamente, o amor quixotesco, mais do que platónico, apresenta-se, única e exclusivamente, como instrumento essencial para a construção de uma personagem cavaleiresca. D. Quixote não ama, D. Quixote tem de amar por respeito à ficção tornada por ele realidade.

Nenhum exercício de hermenêutica literária pretende esgotar o assunto que se propõe analisar, mas sim contribuir com uma nova luz para que outras interpretações, com renovados pontos de vista, possam ser transmitidas. Acima de tudo, importa apontar uma via de reflexão que conduza ao esclarecimento de determinada problemática, mas que conceda também lugar a renovadas reflexões.

A opção por um caminho significa que muitos outros, igualmente dignos de atenção, acabam por ser postos de parte. No que ao diálogo saramaguiano-cervantino diz respeito, ponto de partida da presente dissertação, outras abordagens poderiam enriquecer esta importante relação. Antes de mais, a própria selecção do *corpus* em análise, sendo que a representação do quixotismo noutras obras da vasta ficção narrativa saramaguiana é possível e constitui também uma orientação de leitura muito pertinente.

Uma outra aproximação ao tema poderia surgir através de um estudo comparativo que confrontasse a presença de marcas quixotescas em dois períodos do percurso ficcional do autor, ajudando a compreender até que ponto o período mais centrado na reflexão sobre a condição humana expõe uma maior afinidade com a obra-prima cervantina.

Meritório seria, também, e ainda ancorado a um espírito comparatista, um estudo baseado na recepção de diferentes mitos literários na obra saramaguiana, a título de exemplo, a presença dos mitos de D. Quixote e D. Juan na poesia do autor.

Apesar de, neste momento, estas questões terem sido postas de parte pelas razões identificadas na Introdução e pelos constrangimentos de uma Dissertação de Mestrado, elas apresentam-se merecedoras de futuras reflexões.

Numa das poucas referências directas dirigidas ao *D. Quixote*, Saramago afirma:

*Há dois Quixotes: um com a sua vida sem importância e o outro que nasce no momento em que começa a caminhar. É ele o Dom Quixote, o homem que fará aquilo que não estava nas previsões. Não era forçoso, nem na sua loucura nem na sua vida anterior, que ele fosse fazer tudo o que fez depois. Não há um destino: há um momento em que começamos a caminhar. (apud Gómez Aguilera, 2010: 363)*

Esta afirmação reflecte, de certa forma, algo que se revela essencial no quixotismo e que é claramente partilhado pelo autor português: a vida deve ser encarada como uma viagem, sem rumo certo e sem fim à vista. O importante é a resolução que o homem deve ter em empreender o seu caminho e, se ele não estiver visível, a única solução é abri-lo ele próprio, sem medo e convictamente. Será esse caminho que conduzirá o Homem a um conhecimento mais profundo de si próprio, do outro e do mundo que o envolve; o caminho que o transporte à verdadeira felicidade.

## V. Bibliografia

### Bibliografia activa

CERVANTES, Miguel de

(2008) *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Edición de John Jay Allen, 27.<sup>a</sup> edición revisada y actualizada, vols. I e II, Madrid, Ediciones Cátedra.

SARAMAGO, José

(2000) *A Caverna*. 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Editorial Caminho.

(2005) *As Intermittências da Morte*, Lisboa, Editorial Caminho.

(2007) *Todos os Nomes*. 9.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Editorial Caminho.

### Bibliografia passiva

AA. VV.

(1985) *Lecciones Cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragon y Rioja.

AA. VV.

(1998) *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, tomos I e II, Organização e Coordenação de T. F. Earle, Oxford – Coimbra, Associação Internacional de Lusitanistas.

AA. VV.

(1999) *COLÓQUIO/Letras*, 151/152.

AA. VV.

(2001) *Utopia e Quixotismo / II Bienal de Cascais – Utopia 97*, Lisboa, Edições Colibri.

ABREU, Maria Fernanda de

(1997) *Cervantes no Romantismo Português. Cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas*, Lisboa, Editorial Estampa.

(2006) “D. Quixote na narrativa contemporânea: Cardoso Pires, Saramago, Lobo Antunes”, *Dom Quixote entre Nós. Jornada Evocativa do Quarto Centenário da Publicação da Primeira Parte de Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes*, 17 de Janeiro de 2006.

[http://www.fl.ul.pt/dep\\_romanicas/auditorio/Actas\\_files/Quixote\\_na\\_narrativa\\_contemporanea.pdf](http://www.fl.ul.pt/dep_romanicas/auditorio/Actas_files/Quixote_na_narrativa_contemporanea.pdf) (página consultada em 25/01/2010).

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de

(2007) *Teoria da Literatura*, 8.<sup>a</sup> edição, Coimbra, Almedina.

AINSA, Fernando

(1997) “Invención literaria y reconstrucción histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, Karl Kohut (ed.) *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la postmodernidad*, Frankfurt/Madrid, americana eystettensia / Vervuert, pp. 111-129.

ANDERSON, Perry

(2005) *As Origens da Pós-Modernidade*, Tradução de Artur Morão, Lisboa, Edições 70.

ARISTÓTELES

(2008) *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, Tradução e Notas de Ana Maria Valente, 3.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

ARNAUT, Ana Paula

(2002) *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina.

(2008) *José Saramago*, Lisboa, Edições 70.

AUERBACH, Erich

(1975) *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica.

AUGÉ, Marc

(2007) *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, 90 Graus Editora.

BASTAZIN, Vera

(2006) *Mito e Poética na Literatura Contemporânea. Um Estudo sobre José Saramago*, São Paulo, Ateliê Editorial.

BERRINI, Beatriz

(1998) *Ler Saramago: o Romance*, Lisboa, Editorial Caminho.

BERTENS, Hans

(1996) *The idea of postmodern. A history*, London and New York, Routledge.

*BÍBLIA SAGRADA*

(2005) Texto da 4.<sup>a</sup> edição revista sob a direcção de Herculano Alves, Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica.

BLOOM, Harold

(1997) *O Cânone Ocidental. Os Livros e a Escola das Idades*, Tradução, Introdução e Notas de Manuel Frias Martins, Lisboa, Temas e Debates.

BORGES, António José

(2010) *José Saramago – Da Cegueira à Lucidez*, Sintra, Zéfiro.

BORGES, Jorge Luis

(1998a) *Obras Completas*, Volume I – 1923-1949, Vários tradutores, Lisboa, Editorial Teorema.

(1998b) *Obras Completas*, Volume II – 1952-1972, Vários tradutores, Lisboa, Editorial Teorema.

BRUNEL, Pierre

(2006) *Don Quichotte et le roman malgré lui*. Cervantès, Lesage, Sterne, Thomas Mann, Calvino, (s/l), Klincksieck.

BURKERT, Walter

(2001) *Mito e Mitologia*, Tradução da Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro

(1994) *La Vida Es Sueño*, Edición, introducción y notas de José M. Ruano de la Haza, Madrid, Editorial Castalia, S.A.

CALINESCU, Matei

(1991) *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Traducción de María Teresa Beguiristain, Madrid, Editorial Tecnos.

CASTRO, Américo

(1980) *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Editorial Noguer.

CEIA, Carlos

(2005) “A reescrita hipertextual da História no romance pós-moderno”, Maria da Penha Campos Fernandes (org.), *História(s) da Literatura*, Coimbra, Almedina, pp. 291-300.

CERTEAU, Michel de

(1982) *A Escrita da História*, Tradução de Maria de Lourdes Menezes e revisão Técnica de Arno Vogel, 2.<sup>a</sup> edição, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain

(1994) *Dicionário dos Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema.

CIRLOT, J. E.

(1971) *A Dictionary of Symbols*, Second edition, translated from the spanish by Jack Sage, London, Routledge.

COSTA, Horácio

(1997) *José Saramago: O Período Formativo*, Lisboa, Editorial Caminho.

CUNHA, Henrique da

(1949) *Tratado Completo do Jôgo das Damas Clássicas*, 2.<sup>a</sup> edição, Porto, Livraria Progredior.

DESCARTES, René

(1988) *Meditações Sobre a Filosofia Primeira*, Introdução, Tradução e Notas de Gustavo de Fraga, Coimbra, Almedina.

(1993) *Discurso do Método*, Apresentação e Comentários de Denis Huisman, Prefácio de Geneviève Rodis-Lewis, Tradução de Carlos Aboim de Brito, Lisboa, PE Editores.

DOOB, Penelope Reed

(1994) *The Idea of the Labirynt – from Classical Antiquity trough the Middle Ages*, Ithaca and London, Cornell University Press.

DROZ, Geneviève

(s/d) *Os Mitos Platónicos*, Tradução de Fernando Martinho, Mem-Martins, Publicações Europa-América.

ELIADE, Mircea

(1990) *Mitos, Sonhos e Mistérios*, Tradução de Samuel Soares, Lisboa, Círculo de Leitores.

(2000) *Aspectos do Mito*, Tradução de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel

(1989) *La Sociedad Española en el Siglo de Oro*, Tomos I e II, Madrid, Editorial Gredos.

FERNÁNDEZ, Jaime

(2004) *Invitación al Quijote*, Madrid, Lunwerg Editores.

FOKKEMA, Douwe

(s/d) *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*, 2.<sup>a</sup> Edição, Tradução de Abel Barros Baptista, Lisboa, Vega.

FOKKEMA, Douwe e BERTENS, Hans (eds.)

(1986) *Approaching Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

FOUCAULT, Michel

(2005) *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*, Tradução de António Ramos Rosa, Lisboa, Edições 70.

FREUD, SIGMUND

(1986) *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis and Other Works*, Volume XXII (1932-36), Translated from the German under the General Editorship of James Strachey, in collaboration with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson, London, The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis.

GENETTE, Gérard

(1988) *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando (organização e selecção)

(2010) *José Saramago nas Suas Palavras*, Lisboa, Caminho.

HASSAN, Ihab

(1982) *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Second Edition, Wiconsin/London, The University of Wiconsin Press.

(1984) *Paracriticisms. Seven speculations of the times*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

(2004) *A Razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*, Introdução de Robert S. Hartman e tradução de Beatriz Sidou, 2.<sup>a</sup> edição, São Paulo, Centauro.

HOBBS, Thomas

(2002) *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*, Prefácio de João Paulo Monteiro, Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva, 3.<sup>a</sup> edição, Lisboa, IN-CM.

HUICI, Adrián

(1999) “Perdidos en el Laberinto. El camino del héroe en *Todos los Nombres*”, *Colóquio/Letras*, 151/152, pp. 453-462.

HUTCHEON, Linda

(1985) *A Theory of Parody*, London, Methuen and Co.

KANDINSKY, Wassily

(2008) *Gramática da Criação*, Tradução de José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70.

KERÉNYI, Károly

(2008) *Estudos do Labirinto*, Tradução de Pedro A. H. Paixão, Lisboa, Assírio & Alvim.

KOHUT, Karl (ed.)

(1997) *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la postmodernidad*, Frankfurt/Madrid, americana eystettensia / Vervuert.

KUNDERA, Milan

(2002) *A Arte do Romance*, Tradução de Luísa Feijó e Maria João Delgado, Lisboa, Dom Quixote.

LARIOS, Marco Aurelio

(1997) “Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia”, Karl Kohut (ed.) *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la postmodernidad*, Frankfurt/Madrid, americana eystettensia / Vervuert, pp. 130-140.

LEGOFF, Jacques

(1990) *História e memória*, Tradução de Bernardo Leitão, Campinas, Unicamp.

LEME, Carlos Câmara

(1997) “O presente é uma linha ténue”, entrevista com José Saramago, publicada no jornal *Público*, edição de 25 de Outubro de 1997.

LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima (dir.)

(2002) *História da Literatura Portuguesa, volume 7 – As Correntes Contemporâneas*, Lisboa, Publicações Alfa.

LYNCH, David

(2008) *Em Busca do Grande Peixe. Meditação, Consciência e Criatividade*, Tradução de Mariana Spratley, Cruz Quebrada, Estrela Polar.

LYOTARD, Jean-François

(s/d) *A Condição Pós-moderna*, Tradução de José B. de Miranda, Lisboa, Gradiva.

MATEO DíEZ, Luis

(2004) “El Fulgor de la Quimera”, Anna Gutiérrez Márquez (Coordinación General), *Tres Mitos Españoles. La Celestina. Don Quijote. Don Juan*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 47-67.

MCHALE, Brian

(2003) *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge.

Melville, Herman

(2004) *Moby Dick or The Whale*, London, CRW Publishing Limited.

MONDRIAN, Piet

(2008) *Neoplasticismo na pintura e na arquitectura*, Organização de Carlos A. Ferreira Martins, Tradução de João Carlos Pijnappel, São Paulo, Cosac Naify.

NABOKOV, Vladimir

(2004) *Curso sobre El Quijote*, Traducción de María Luisa Balseiro, Barcelona, Ediciones B.

NIETZSCHE, Friedrich

(2007) *Assim Falava Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*, Tradução revista de Alfredo Margarido, 14.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Guimarães Editores.

ORTEGA Y GASSET, José

(2005) *Meditaciones del Quijote*, Edición de Julián Marías, Sexta edición, Madrid, Ediciones Cátedra.

PARÍS, Carlos

(2001) *Fantasia y razón moderna. Don Quijote, Odiseo y Fausto*, Madrid, Alianza Editorial.

PLATÃO

(1990) Œuvres Complètes, vol. II, Traduction nouvelle et notes par Léon Robin avec la collaboration de M. J. Moreau, Paris, Gallimard.

(2008) *A República [ou Da Justiça: Diálogo Político]*, Tradução, Prefácio e Notas por Elísio Gala, Lisboa, Guimarães Editores.

POZUELO YVANCOS, José María

(1993) *Poética de la Ficción*, Madrid, Editorial Síntesis.

PROUST, Marcel

(1998) *Sobre a leitura*, Tradução e prefácio de José Augusto Mourão, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Vega.

QUEIRÓS, José Maria Eça de

(2000) “*As Flores do Mal* (Baudelaire) e *Salammbô* (Flaubert)”, *Literatura e Arte Uma Antologia*, Apresentação, Organização geral e Comentários de Beatriz Berrini, Lisboa, Relógio D’Água Editores, pp. 181-183.

RILEY, Edward C.

(1990) *Introducción al Quijote*, Traducción castellana de Enrique Torner Montoya, Barcelona, Editorial Crítica.

SANCHEZ, Alberto

(1985) “Don Quijote entre la historia y el mito” AA. VV. *Lecciones Cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragon y Rioja, pp. 95-111.

SARAMAGO, José

(1983) *Memorial do Convento*, Lisboa, Caminho.

(1990) “História e Ficção”, Reis, Carlos *O Conhecimento da Literatura*, 2.<sup>a</sup> edição, Coimbra, Almedina, pp. 501-504.

SCHOPENHAUER, Arthur

(1984) *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, 11<sup>ème</sup> édition, Paris, Presses Universitaires de France.

SELLIER, Philippe

(1984) “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire ?”, *Littérature*, 55, pp. 112-126.

SEVILLA ARROYO, Florencio (ed.)

(2004) *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* por Miguel de Cervantes Saavedra, Barcelona & Madrid, Lunwerg Editores.

SIGANOS, André

(1993) *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France.

SILVA, João Céu e

(2009) *Uma longa viagem com José Saramago*, Porto, Porto Editora.

TODOROV, Tzvetan

(1970) *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo

(1999) *Sobre Literatura e a Arte do Romance*, Selecção, Prólogo e Índices de Miguel Viqueira, Tradução, Notas e Biobibliografia de GTB de António Gonçalves, Algés, Difel.

(2004) *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Ediciones Destino.

VALBUENA PRAT, Angel

(1968) *Historia de la Literatura Española*, Tomo II, Octava edición corregida y ampliada, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A.

VIEIRA, Agripina Carriço

(1999), “Da história ao indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago. Do «Evangelho Segundo Jesus Cristo» a «Todos os Nomes»”, *Colóquio/Letras*, 151/152, pp. 379-393.

VILLASOL, Jesús S. e LÓPEZ FRÍAS, Francisco

(2008) *Ortega y Gasset. Vida, pensamento e obra*, Tradução de Catarina Mourão, Lisboa, Público / Planeta deAgostini.

WATT, Ian

(1996) *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press.

WILDE, Oscar

(2007) *The Collected Works of Oscar Wilde*, Hertfordshire, Worthsworth Editions Limited.

WITTGENSTEIN, Ludwig

(2008) *Tratado Lógico-Filosófico / Investigações Filosóficas*, Tradução e prefácio de M. S. Lourenço, 4.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

ZERZAN, John

(2004) “The Modern Anti-World”, *The Anarchist Library*.

<http://the-anarchistlibrary.org/modern-anti-world> (página consultada em 15/01/2010)

### **Outra bibliografia consultada**

GIL MAESTRO, Jesús

(2001) *El personaje nihilista. La Celestina y el teatro europeo*, Madrid & Frankfurt am Main, Iberoamericana & Vervuert.

KANDINSKY, Wassily

(2010) *Do Espiritual na Arte*, Prefácio e nota bibliográfica de António Rodrigues, Tradução de Maria Helena de Freitas, 8.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Dom Quixote.

LIMA, Isabel Pires de

(1999) “Dos «Anjos da História» em dois Romances de Saramago. «Ensaio Sobre a Cegueira» e «Todos os Nomes»”, *Colóquio/Letras*, 151/152, pp. 415-426.

MANN, Thomas

(2008) *Viagem Marítima com Dom Quixote*, Tradução de Lumir Nahodil, Lisboa, Dom Quixote.

MARAVALL, José Antonio

(1976) *Utopia y Contrautopia en el «Quijote»*, Santiago de Compostela, Editorial Pico Sacro.

MARINHO, Maria de Fátima (org.)

(1993) *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional realizado na Faculdade de Letras do Porto, de 13 a 15 de Novembro de 2003*, Volume II, Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras do Porto.

(2005) “A ilusão de verdade”, Maria da Penha Campos Fernandes (org.) *História(s) da Literatura*, Coimbra, Almedina, pp. 111-128.

MARTINEZ, Pedro Soares

(2007) *Enigmas e Mitologia em Torno de Cervantes*, Coimbra, Almedina.

MONNER SANS, Ana

(1999) “De aventuras, azares, amores y taumaturgias. La subversión genérica como estrategia narrativa en «Todos los Nombres»”, *Colóquio/Letras*, 151/152, pp. 441-452.

NICOL, Brian (ed.)

(2002) *Postmodernism and the Contemporary Novel. A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

NIETZSCHE, Friedrich

(2008) *Para Além de Bem e Mal. Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*, Versão de Hermann Pflüger, Actualização de texto, introdução, notas e apêndice de Delfim Santos [filho], 9.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Guimarães Editores.

NOBRE, Roberto

(1972) *Cervantes ou ontem e hoje com Dom Quixote*, Lisboa, Guimarães Editores.

NOGUEIRA, Isabel

(2007) *Do Pós-modernismo à Exposição Alternativa Zero*, Lisboa, Nova Vega.

PERRONE-MOISÉS, Leyla

(1999) “A Ficção como Desafio ao Registo Civil”, *Colóquio/Letras*, 151/152, pp. 429-439.

PERROT, Danielle (org.)

(2003) *Don Quichotte au XX<sup>e</sup> siècle. Réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.

PRESBERG, Charles D.

(2001) *Adventures in Paradox. Don Quixote and the Western Tradition*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

REDONDO, Augustin

(1997) *Otra Manera de Leer el Quijote. Historia, Tradiciones Culturales y Literatura*, Madrid, Editorial Castalia.

RIBEIRO, Aquilino

(1960) *No cavalo de pau com Sancho Pança*, Lisboa, Livraria Bertrand.

RILEY, Edward C.

(2001) *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Traducción de Mari Carmen Llerena, Barcelona, Editorial Crítica.

UNAMUNO, Miguel de

(2005) *Vida de D. Quixote e Sancho*, Tradução, apresentação e notas de António Mega Ferreira, Lisboa, Assírio & Alvim.

VENÂNCIO, Fernando

(2000) *José Saramago: a luz e o sombreado*, Porto, Campo das Letras.

VIDONI, Mariarosa Scaramuzza

(1998) *Deseo, imaginación, utopia en Cervantes*, Roma, Bulzoni Editore.

## **Filmografia**

CHARLES F. KLEIN (1928) *The Tell Tale Heart*.

CHARLIE CHAPLIN (1936) *Tempos Modernos*.

DAVID LYNCH (1980) *Elephant Man*.

FRITZ LANG (1927) *Metropolis*.

INGMAR BERGMAN (1956) *O Sétimo Selo*.

JAMES SIBLEY WATSON JR. (1927) *The Fall of the House of Usher*.

JONATHAN DEMME (1991) *O Silêncio dos Inocentes*.

KEITH FOULTON E LOUIS PEPE (2002) *Lost in La Mancha*.

ORSON WELLES (1957) *Don Quijote*.

ROBERT FLOREY (1932) *Murders in the Rue Morgue*.

ROBERT ZEMECKIS (1994) *Forrest Gump*.