



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS - FACALE



DAYANE ALINE FREITAGAS

***TERRA DO PECADO E CLARABOIA: INFLUÊNCIAS NATURALISTAS E
NEORREALISTAS NO PERÍODO FORMATIVO SARAMAGUIANO***

DOURADOS - MS

2019



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS - FACALE



DAYANE ALINE FREITAGAS

***TERRA DO PECADO E CLARABOIA: INFLUÊNCIAS NATURALISTAS E
NEORREALISTAS NO PERÍODO FORMATIVO SARAMAGUIANO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – área de Literatura e Práticas Culturais, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Gregório Foganholi Dantas.

DOURADOS - MS

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

F866t Freitas, Dayane Aline

Terra do Pecado e Claraboia: influências naturalistas e neorealistas no período formativo saramaguiano [recurso eletrônico] / Dayane Aline Freitas. -- 2019.

Arquivo em formato pdf.

Orientador: Gregório Foganholi Dantas.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Terra do Pecado. 2. Claraboia. 3. José Saramago. 4. Literatura Comparada. 5. Neorealismo. I. Dantas, Gregório Foganholi. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.



DAYANE ALINE FREITAGAS

***TERRA DO PECADO E CLARABOIA: INFLUÊNCIAS NATURALISTAS E
NEORREALISTAS NO PERÍODO FORMATIVO SARAMAGUIANO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre.

Dourados – MS, 20 de agosto de 2019.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas
Orientador / Presidente / UFGD

Prof. Dr. Luís Fernando Prado Telles
Titular externo / UNIFESP

Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira
Titular interno / UFGD

Prof. Dr. Caio Márcio Poletti Lui Cagliardi
Suplente externo / USP

Prof.^a Dr.^a Leoné Astride Barzotto
Suplente interno / UFGD

Àqueles que me fortalecem todos os dias: minha família.

AGRADECIMENTOS

Li, certa vez que “gratidão é o segredo para tudo. Tanto pelas coisas boas que acontecem e aconteceram, quanto pelas coisas que no final viraram lições”. Tal frase se encaixa perfeitamente na atual situação. São tantos agradecimentos, que, desde já, sinto-me honrada por ter a quem dedicá-los.

Primeiramente, minha gratidão é destinada a Deus, que me deu forças para continuar, acalmou meu coração e permitiu que eu chegasse até aqui, já que muitas vezes surgiram desafios que me fizeram questionar se deveria ou não continuar, e Ele sempre me mostrou que sim.

Ao meu eterno companheiro, Kamil, muito obrigada. Sei que, muitas vezes eu nem merecia todo o apoio que você me deu e me dá constantemente, e agradeço imensamente por ter você em minha vida, por não medir esforços pra que eu conseguisse chegar até aqui.

Aos meus filhos, que, mesmo sem compreender perfeitamente, aceitaram minha ausência e me acompanharam nessa jornada. Além disso, me deram força para continuar e me apoiaram, mesmo sem saber. Agradeço, também, à Ana, que surgiu em nossas vidas em um momento desafiador como esse e nos ajuda com todo carinho, dando o suporte necessário para que eu prosseguisse em minha jornada.

Às minhas Lulus, que só de estarem ali, já me incentivaram a continuar. Aos meus amigos que fiz no mestrado, principalmente à Patrícia e ao Guilherme, mas também a todos os outros que passaram pelos mesmos caminhos e sempre apoiaram uns aos outros.

Aos meus professores, Paulo Bungart, Paulo Custódio, Alexandra e Leoné, nunca imaginei aprender tanto e conhecer uma parte da literatura que, para mim era inédita e que acabou por tornar-se ainda mais encantadora. E, acima disso, por me fazerem ter certeza da profissão que escolhi e do amor que sinto por ela.

Ao meu professor e orientador, Gregório Dantas. Agradeço incansavelmente por todo apoio, desde aceitar ser meu orientador em meio ao processo já iniciado, depois por todo o suporte ao longo da minha gravidez e, de forma geral, por toda paciência, compreensão, respeito pelas minhas opiniões e encaminhamento nos meus momentos de dúvidas. Sei que esses agradecimentos são singelos, mas expressam minha gratidão, principalmente pelo senhor não ter desistido de me orientar.

E, às mulheres mais importantes da minha vida (*in memoriam*): minha mãe, minha tia e minha avó. Todos os dias eu imagino como seria se vocês estivessem aqui e agradeço imensamente por ter tido a chance de conviver, mesmo que pouco, com cada uma de vocês. Toda força, todo comprometimento, toda vontade que eu tive e tenho de não desistir, vem de vocês. Obrigada por todo o apoio. Mesmo não estando presentes fisicamente, eu sei que vocês têm muito orgulho de tudo que eu consegui fazer e onde eu cheguei e, tudo isso eu devo a vocês. Não tem um dia que eu não pense em vocês, que eu não sinta falta do aconchego, mas que eu agradeço tudo que aprendi com cada uma. Muito obrigada.

De forma geral, obrigada a todos que me apoiaram. Peço desculpas caso tenha esquecido de agradecer a alguém, são muitos os que participaram desse momento e sou eternamente grata por conseguir chegar até aqui com esse apoio.

FREITAGAS, Dayane Aline. *Terra do Pecado e Claraboia: influências naturalistas e neorrealistas no período formativo saramaguiano*. 2019. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Práticas Culturais) – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFGD, Dourados-MS.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar os dois primeiros romances do escritor português José Saramago: *Terra do Pecado* (1947) e *Claraboia* (2011) e compará-los com outras obras de períodos distintos, sendo elas *O primo Basílio* (1998), *Suor* (1998) e, em menor escala, *O Cortiço* (2012), analisando as semelhanças entre elas e a influência das mesmas na escrita do autor. Para dar suporte à pesquisa utiliza-se das práticas advindas da Literatura Comparada, através dos conceitos propostos, primordialmente, por Tania Franco Carvalhal e Eduardo Coutinho. A base comparativa inicia-se com o primeiro romance do autor, associado às vertentes realistas/ naturalistas e que demonstra uma maneira simplista de escrita de José Saramago, mas que, ao mesmo tempo comprova evidências que se tornarão peculiares nas obras posteriores que o autor virá a escrever. As críticas realizadas por Machado de Assis e Paulo Franchetti tornam-se essenciais para a comparação entre *Terra do Pecado* e *O primo Basílio*. Em continuidade com a pesquisa, analisa-se *Claraboia*, segundo romance do autor, não publicado na época e que chegou ao conhecimento do público após a morte de Saramago, que demonstra uma visão voltada para a sociedade do período, que vivia o Salazarismo (ou também conhecido como Estado Novo), com características neorrealistas e baseada também na literatura brasileira, dando enfoque, principalmente, ao autor Jorge Amado, que utilizava sua escrita como forma de denúncia contra o sofrimento pelo qual passava a população. A pesquisa se divide em três momentos: análise bibliográfica, comparação entre as obras e contextos históricos e conclusão sobre a influência do Naturalismo e do Neorrealismo nas obras de José Saramago, utilizando de aporte teórico autores como Ana Paula Arnaut, Antonio Candido, Carlos Reis, Edvaldo Bergamo, Horácio Costa, João Marques Lopes, entre outros. Reitera-se que as perspectivas de análise baseiam-se nas comparações entre as obras e nas conclusões referentes a determinadas influências sofridas por Saramago em seu período formativo.

Palavras-chave: *Terra do Pecado. Claraboia. José Saramago. Literatura Comparada. Neorrealismo.*

ABSTRACT

This work aims to analyze the first two novels of the Portuguese writer José Saramago: *Terra do Pecado* (1947) and *Claraboia* (2011) and compare them with other works from different periods, such as *O primo Basílio* (1998), *Suor* (1998) and, to a lesser extent, *O Cortiço* (2012), analyzing the similarities between them and their influence on the author's writing. To support the research, we use the practices derived from Comparative Literature, through the concepts proposed, primarily, by Tania Franco Carvalhal and Eduardo Coutinho. The comparative basis begins with the author's first novel, associated with the realist / naturalist lines, which demonstrates a simplistic writing of José Saramago, but at the same time proves evidence that will become peculiar in later works that the author will come writing. The criticisms made by Machado de Assis and Paulo Franchetti become essential for the comparison between *Terra do Pecado* and *O primo Basílio*. In continuity with the research, *Claraboia* is analyzed, according to the author's novel, not published at the time and that came to the attention of the public after the death of Saramago, who demonstrates a vision focused on the society of the time, that lived Salazarism (or also known as Estado Novo), with neorealist characteristics and also based on Brazilian literature, focusing mainly on the author Jorge Amado, who used his writing as a form of denunciation against the suffering through which the population passed. The research is divided in three moments: bibliographical analysis, comparison between works and historical contexts and conclusion about the influence of Naturalism and Neorealism in the works of José Saramago, using theoretical contributions such as Ana Paula Arnaut, Antonio Candido, Carlos Reis, Edvaldo Bergamo, Horacio Costa, João Marques Lopes, among others. It is reiterated that the perspectives of analysis are based on the comparisons between the works and on the conclusions regarding certain influences suffered by Saramago in his formative period.

Keywords: *Terra do Pecado*. *Claraboia*. José Saramago. Comparative Literature. Neorealism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – DE JOSÉ DE SOUSA A JOSÉ SARAMAGO, O PERÍODO FORMATIVO DO AUTOR E A ANÁLISE TEÓRICA DA LITERATURA COMPARADA: CONCEITOS INICIAIS	15
1.1 Um pouco da história de Saramago	15
1.2 O conceito de Horácio Costa	19
1.3 Tornando-se Saramago: principais obras e temas	23
1.4 A Literatura Comparada	29
CAPÍTULO II – <i>TERRA DO PECADO</i>, ENTRE O REALISMO E O NATURALISMO	39
2.1 Influências ao estilo saramaguiano: Eça de Queirós e o paradigma naturalista	42
2.2 <i>O primo Basílio</i> : a análise de Eça, Machado e Franchetti	45
2.3 Contrastes entre <i>Terra do Pecado</i> e <i>O primo Basílio</i>	55
CAPÍTULO 3 – <i>CLARABOIA</i>, INDÍCIOS DE UM ROMANCE NEORREALISTA	71
3.1 O conceito neorrealista e a análise de Edvaldo Bergamo	72
3.2 <i>Suor</i> : a literatura de denúncia de Jorge Amado	79
3.3 As influências de Jorge Amado: <i>Suor</i> x <i>Claraboia</i>	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

É preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós.

José Saramago

A princípio, observa-se a necessidade de compreender o intuito desta pesquisa, que se iniciou da leitura do romance *Terra do Pecado*, apresentada pelo orientador desta pesquisa, como sugestão de tema para a dissertação. O gosto pelos romances de José Saramago já se fazia presente e, mesmo não encontrando grandes semelhanças entre seu primeiro romance, até então desconhecido por mim, e os demais, senti-me instigada a compreender o período formativo de Saramago, desencadeando o presente trabalho.

Em 1922, ano do início do Modernismo no Brasil, nasceu José Saramago. Em realidade, seria somente José de Sousa, filho, irmão, neto. Entretanto, os rumos de sua história foram modificadas desde o início, primeiramente com seu nome e, ao longo do tempo, com sua determinação, que fez com que seu legado fosse eternizado, através de sua escrita, na literatura portuguesa.

No ano de 1947, Saramago resolve escrever seu primeiro livro. A sua vida passava por inúmeras mudanças, entre elas o nascimento da filha e a decisão de colocar em prática o que havia aprendido com suas leituras noturnas na biblioteca da cidade. Várias foram as vezes em que, ao opinar sobre seu primeiro romance, o autor demonstrava um certo descrédito, não se importando em deixá-lo de lado. Tal fato se deve, primordialmente, a imaturidade do escritor, que, com tenra idade, não possuía ainda voz própria e tentava seguir os passos de autores renomados, como Eça de Queirós. O romance *Terra do pecado*, simplista, baseia-se nos desejos sexuais da protagonista, Maria Leonor, que fica viúva precocemente e tem de lidar com sentimentos que são mal vistos pela fiel empregada, Benedita. Dessa maneira, o enredo assemelha-se ao clássico, escrito por Eça de Queirós no final do século XIX, *O primo Basílio*, demonstrando conexão com o Naturalismo, principalmente no que se refere às atitudes “selvagens” da personagem principal.

Já em meados da década de 40, Antônio Alves Redol publica *Gaibéus*, romance que apresenta o Neorrealismo aos portugueses. Fernando Namora, Miguel Torga, Ferreira de Castro, entre tantos outros escritores desse período demonstravam, através de seus livros, a preocupação com o momento político pelo qual passava Portugal, denominado de “Salazarismo”, no qual António de Oliveira Salazar governava e impunha ao povo um regime ditatorial.

Assim como ocorreria também no Brasil, as obras escritas nesse período eram censuradas, passando pelos mais difíceis crivos para serem publicadas, sendo que, se desagradassem ao governo, eram queimadas, podendo o autor sofrer as consequências por suas manifestações artísticas.

Consequentemente, o Brasil passava por um período histórico turbulento, no qual os grupos marginalizados estavam esquecidos, sendo menosprezados pela elite. Desse modo, os escritores brasileiros, pertencentes à Segunda Geração Modernista, mostravam-se preocupados com a situação político-social do país e usavam a escrita para denunciar as mazelas enfrentadas pela população. Tal período ficou conhecido como “romance de 30”, ou ainda, “romance proletário”, que objetivava dar enfoque às regiões desfavorecidas pelas situações advindas dos efeitos naturais, como a seca, e humanas, como as situações políticas, e o esquecimento sofrido por essas regiões.

Em seu artigo sobre os romances de 30, Luís Bueno (2003) apresenta o panorama literário que envolve os autores no início da década

São rapazes que não conseguem manter a postura da geração anterior, nutrida no ceticismo anatóliano e procurando fora do Brasil suas referências, mas que, por outro lado, não encontraram um chão ideológico que lhes pudesse servir de apoio. Vivem, portanto, um estado de inquietação [...] (BUENO, 2003, p. 256).

Nesse contexto, o Neorrealismo português se associa ao brasileiro, principalmente a Jorge Amado que, como os demais escritores brasileiros, e outros representantes artísticos, demonstram insatisfação com os rumos políticos do país. Ambires (2013, p. 98) aponta que: “O Neorrealismo português leu com paixão a obra de Amado. [...] os temas e o estilo de Jorge estruturaram os procedimentos de escrita da primeira geração neorrealista em Portugal”.

Sob tais circunstâncias, Saramago escreve, em 1952, *Claraboia*. Entretanto, a obra não chegou a ser publicada, já que o autor a enviou ao editor que publicou *Terra do Pecado* e não recebeu nenhuma resposta acerca de seu segundo romance. Somente décadas mais tarde, após a transformação de Saramago em um escritor renomado, é que o mesmo recebeu uma devolutiva sobre o romance, já deixado de lado pelo autor, que negou a publicação do mesmo enquanto vivesse, deixando a escolha de publicação pós-morte para seus familiares, fato esse ocorrido em 2011. Dessa forma, os leitores só tiveram acesso ao livro quase sessenta anos mais tarde, reconhecendo que, da primeira publicação para a segunda já havia ocorrido uma mudança estilística no autor, que se mostrava mais preocupado com a vertente social e utilizava a literatura para expressar, mesmo que de forma amena, o que ocorria no país.

Claraboia representa a vida de várias famílias que vivem ou sobrevivem com suas próprias perturbações e, de forma não tão categórica, com as perturbações políticas apresentadas pelo autor, associadas ao período em que o romance foi escrito. Dessa forma, o autor consegue representar a visão feminina dos fatos, enaltecendo em maior número as personagens mulheres e trazendo à tona questões de cunho social e político para serem refletidas pelo leitor.

Sobre os fatos envolvendo a obra, João Lopes coloca que

Entretanto, o afastamento da produção literária mais intensa a partir da frustrada tentativa de publicar *Claraboia* e do abandono do projeto de vários romances que tinha em mãos desde os fins da década de 1940 teria um contraponto inesperado. Ainda que avesso a frequentar rodas e tertúlias literárias, o escrevente acabaria por se relacionar com figuras das letras graças ao amigo Humberto d'Ávila, que o levaria a se juntar aos conhecidos no Café Chiado, onde o próprio Saramago costumava ir com um grupo de amigos e no qual alguns escritores neorrealistas e afins se reuniam (LOPES, 2010, p. 43, 44).

De certo modo, essa recusa na publicação de sua obra trouxe ao escritor um desânimo e, por consequência, um hiato em suas escritas. Porém, logo em seguida, o autor inicia seu trabalho em uma editora, dividindo espaço com seu emprego principal de funcionário administrativo. Após um convite inesperado, torna-se diretor literário, iniciando suas relações expressivas na área da literatura.

Por conseguinte, tendo como base os dois primeiros romances do autor português, e através da teoria baseada na literatura comparada e com o auxílio de autores como Tânia Franco Carvalhal, Antonio Candido, Horácio Costa, Carlos Reis, João Marques Lopes, Paulo Franchetti, Edvaldo Bergamo, dentre outros, busca-se analisá-los, compreendendo a influência dos mesmos para a solidificação da carreira do autor e associando os romances a outras obras de períodos distintos, como *O primo Basílio* (1878) e outras do mesmo período, como *Suor* (1934).

Para tal feito, esse projeto é dividido em três momentos: o primeiro direcionado ao que foi denominado por Horácio Costa (1997) como o período formativo de Saramago, “a primeira fase da produção de Saramago, para tanto considerada como da sua formação como autor e, particularmente, como ficcionista” (p. 21), perpassando pelas duas primeiras obras escritas pelo autor, *Terra do Pecado* e *Claraboia*, analisando também algumas outras obras, que lhe renderam reconhecimento público e o fizeram ascender na carreira literária. Para tanto, fez-se necessário um perfil biográfico e uma análise sucinta da recepção crítica em torno da bibliografia de Saramago. Outrossim, realiza-se uma breve introdução à teoria da Literatura

Comparada, baseando-se nos preceitos de Tania Franco Carvalhal, para se compreender a forma como a presente pesquisa foi realizada.

No segundo momento, traz-se à superfície uma análise do romance *Terra do Pecado*. Além disso, a literatura de Eça de Queirós será explorada, buscando um contraponto entre ele e Saramago, através das críticas em torno de *O primo Basílio*, sobretudo no célebre texto de Machado de Assis e do recente estudo do professor Paulo Franchetti, que dialoga diretamente com o texto do autor de *Quincas Borba*.

Utilizando os conceitos de Edvaldo Bergamo, o terceiro capítulo destina-se à análise de *Claraboia*, comparando-a com *Suor*, de Jorge Amado, sob uma perspectiva neorrealista, e, em pequena escala, contrastando com o viés naturalista de *O Cortiço*. Ao mesmo tempo, realiza-se uma análise individual da obra, relacionando a escrita do autor com a valorização das personagens femininas e suas representações, além da análise em torno do contexto histórico que envolve o romance.

Logo, objetiva-se explorar, detalhadamente, os dois primeiros romances de José Saramago, observando quais influências o autor sofreu em seu período formativo e até que ponto as mesmas se fizeram presentes no decorrer de sua maturidade como escritor. Todavia, independentemente dos resultados a que se remetem as análises, o intuito principal é o de levar em consideração o estudo literário de maneira geral, enriquecendo, da melhor maneira possível as análises acerca das obras saramaguianas.

CAPÍTULO I

DE JOSÉ DE SOUSA A JOSÉ SARAMAGO, O PERÍODO FORMATIVO DO AUTOR E A ANÁLISE TEÓRICA DA LITERATURA COMPARADA: CONCEITOS INICIAIS

Há casos em que a sentença já está escrita antes do crime.
José Saramago

José Saramago tornou-se (re)conhecido pelo público leitor a partir da década de 70. Desse instante em diante recebeu inúmeros prêmios (mais de trinta), viajou para diversos países e escreveu dezenas de romances, além de crônicas, poesias, peças teatrais e tantas outras escritas que ainda estão guardadas sob o domínio de seus herdeiros.

Contudo, há a necessidade de compreensão do período formativo de Saramago, de seu histórico a partir dos vinte e quatro anos, quando escreve seu primeiro romance, *Terra do Pecado* (1947), seguido, alguns anos depois, por *Claraboia* (1953).

No prefácio do livro de Ana Paula Arnaut, *José Saramago* (2008), Carlos Reis aponta que “José Saramago [...] nas suas obras surpreendemos temas, figuras, acções e valores que bem explicam o duplo sentido de **reconhecimento**” (2008, p. 11). Reconhecimento esse da importância da escrita do autor e da valorização que o mesmo dá às suas obras e, conseqüentemente, aos seus leitores. O reconhecimento ocorre também pela contribuição que o autor dá à sociedade de forma geral, através de sua análise social, política, econômica, que se mostra preocupada com o mundo em que vive e que decide, da melhor forma que consegue, causar a diferença e instigá-la.

Compreende-se que, devido a sua notoriedade, muitas análises já foram realizadas em torno da bio/bibliografia do autor, por outro lado, o estudo baseado em sua ascensão literária ainda é pouco desenvolvido, mas de suma importância para a compreensão das suas duas primeiras obras: *Terra do Pecado* e *Claraboia*.

1.1. Um pouco da história de Saramago

Segundo os estudos realizados sobre a vida de José Saramago, sua escrita ficou notoriamente conhecida pelo público a partir da década de 70, após escrever e publicar *Manual de pintura e caligrafia* (1977), no entanto, o seu amor pela leitura e escrita inicia desde criança.

Nascido em 1922, filho de pais pobres, que estavam sempre em busca de condições melhores, com um irmão mais velho, que veio a falecer dois anos após seu nascimento e, que,

segundo João Marques Lopes, em sua obra *Saramago – biografia* (2010), causou na mãe um certo trauma e desamparo ao filho mais novo

[...] em 22 de dezembro de 1924, seu irmão e primogênito da família morreria de broncopneumonia. Contava apenas quatro anos. O escritor veria nessa tragédia a causa de certa *secura* que a mãe lhe dispensaria durante a infância, chegando mesmo a ponto de renegar os beijos que lhe pedia e compará-lo desfavoravelmente com o irmão falecido em tenra idade (LOPES, 2010, p. 12).

O próprio Saramago, em um relato autobiográfico, disponibilizado em seu site oficial, define seu início de vida, citando a morte do irmão, a mudança para uma cidade maior, em busca de uma vida melhor

Talvez por ter participado na Grande Guerra, em França, como soldado de artilharia, e conhecido outros ambientes, diferentes do viver da aldeia, meu pai decidiu, em 1924, deixar o trabalho do campo e trasladar-se com a família para Lisboa, onde começou a exercer a profissão de polícia de segurança pública, para a qual não se exigiam mais “habilitações literárias” (expressão comum então...) que ler, escrever e contar. Poucos meses depois de nos termos instalado na capital, morreria meu irmão Francisco, que era dois anos mais velho do que eu. Embora as condições em que vivíamos tivessem melhorado um pouco com a mudança, nunca viríamos a conhecer verdadeiro desafio económico (SARAMAGO, 2008).

Dessa forma, compreende-se que a vida do autor, desde seu início, não foi fácil. Após o falecimento do irmão e, sempre buscando uma situação melhor, os pais mudam de casa constantemente. “Durante o período em que viveu com os pais, até aos 21 anos, Saramago passou por dez casas diferentes em Lisboa” (LOPES, 2010, p. 13). Essas mudanças e tudo que viveu em sua infância, de uma forma ou de outra, acabaram servindo como estímulo para as histórias que o autor viria a escrever posteriormente, como afirma João Marques Lopes, “provavelmente, sempre a ausência de sistemas de esgotos modernos que lhe dariam inspiração para as cenas que descreveria muito mais tarde em *Manual de pintura e caligrafia*, por exemplo [...]” (LOPES, 2010, p. 14).

Do mesmo modo, torna-se perceptível que algumas dessas vivências estão presentes nas obras em destaque no presente trabalho, como a convivência em grupo e suas particularidades, expostas no romance *Claraboia*, já que durante as mudanças de casa pela infância e adolescência, o autor morava sempre junto a outras famílias, além da sua

Já eu tinha 13 ou 14 anos quando passámos, enfim, a viver numa casa (pequeníssima) só para nós: até aí sempre tínhamos habitado em partes de casa, com outras famílias. Durante todo este tempo, e até à maioridade, foram muitos, e frequentemente prolongados, os períodos em que vivi na aldeia com os meus avós maternos, Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha (SARAMAGO, 2008).

Outra particularidade que se destaca é o gosto cultural de Saramago, cultivado desde pequeno quando, aos seis anos, já frequentava as salas de cinema, extasiado com os filmes que assistia. Do mesmo modo, o tempo que passava com os avós em sua terra natal, Azinhaga, também lhe rendeu frutos para as obras que redigiria quando adulto. “Tudo isso deixaria vestígio na memória e na escrita de Saramago.” (LOPES, 2010, p. 15).

As dificuldades enfrentadas eram inúmeras, entre elas o estudo. Para Saramago, que vivia em condições financeiras precárias, tornava-se mais dificultoso ainda. Entretanto, apesar das adversidades, o autor foi incentivado por seus pais a ir à escola, chegando a completar o que seria, atualmente, o nono ano escolar.

Destaque-se que, foi na matrícula para a escola onde o pai descobriu uma alteração no sobrenome do filho que, diferentemente dos demais familiares, possuía além do que deveria ter sido registrado, um sobrenome adicional “Saramago”, que significava “erva daninha” ou “erva que se alastra”, registrado pelo funcionário do cartório, que, segundo o pai de Saramago, estava alcoolizado quando produziu o documento. Independente do objetivo do escrivão, anos mais tarde o autor comprova que soube promover seu sobrenome adicional.

Em relação às dificuldades pelas quais passou, destaca-se a busca pela comida do dia, como a “sopa dos pobres”, citada por Lopes, em seu livro, utilizando nas próprias palavras do autor, as adversidades advindas também na adolescência, como comprova o fragmento retirado do livro autobiográfico *As pequenas memórias* (2006)

[...] saí da Azinhaga, da casa dos meus avós (teria então uns quinze anos), para ir a uma povoação distante, na banda de lá do Tejo, onde me encontraria com uma rapariga de quem julgava estar enamorado. [...]Depois de muito caminhar, ainda o amanhecer vinha longe, achei-me no meio do campo com uma barraca feita de ramos e palha, e lá dentro um pedaço de pão de milho bolorento com que pude enganar a fome. Ali dormi. [...] (SARAMAGO, 2006, p. 13, 14).

Outro ponto a se ressaltar é que, por causa das matérias estudadas na escola, Saramago foi apresentado, de forma escassa, à literatura portuguesa e, com isso, a curiosidade em conhecer uma biblioteca e, logo em seguida, tornar-se um verdadeiro leitor, veio à tona.

Os contrapontos oferecidos por matérias como português, francês e um pouco de literatura recolhida nas antologias oficiais deixaram marcas para caminhos inesperados. Em pouco tempo, o encontro com textos de escritores portugueses serviria de ponto de partida para o mundo das bibliotecas, para a descoberta de outros autores e livros [...] (LOPES, 2010, p. 26).

Deste modo, a aguçada curiosidade de um adolescente acabou por se tornar, alguns anos mais tarde, sua verdadeira paixão. E, assim, de um singelo leitor, surgiu um grandioso escritor.

Entretanto, algum tempo antes dessa paixão despertar verdadeiramente, Saramago finalizou seu curso de Serralheria Mecânica e desanimava com a chance de continuar os estudos universitários, devido à condição financeira em que se encontrava a família. Questionado em entrevista sobre sua carreira acadêmica e profissional, Saramago observa que

Bem, eu tive várias profissões porque a nossa situação económica não era muito boa. Fiz a instrução primária, digamos, normalmente, depois fui para o Liceu, mas a verdade é que só estive no Liceu até ao segundo ano, porque, enfim, por razões económicas, repito, não consentiram que lá continuasse e passei para uma escola industrial, a escola industrial “Afonso Domingues” e aí tirei o curso de serralheiro mecânico até aos 17 anos ou coisa que o valha. O meu primeiro emprego, o meu primeiríssimo emprego, foi como serralheiro mecânico durante cerca de dois anos nas oficinas de serralharia dos hospitais civis de Lisboa. Enfim, não tiro daí nenhuma honra particular, mas também não lhe encontro nenhuma razão para me envergonhar, fui, de facto e cerca de dois anos, operário (SARAMAGO, 2000).

Contudo, apaixonou-se por Ilda Reis e, empolgado com esse novo amor, escreve seus primeiros versos, simples, mas com rimas ricas, representando o grande sentimento que nutria pela amada. Mesmo com as dificuldades pelas quais passava Portugal, consegue um emprego como serralheiro mecânico, como já citado, nos Hospitais Civis de Lisboa, sendo promovido a um cargo melhor, algum tempo depois, graças aos seus conhecimentos escolares e extracurriculares.

Neste período, torna-se escrevente e, ainda morando com os pais e trabalhando arduamente, adquire sua primeira coleção de livros, visitando as bibliotecas de sua cidade, sempre que possível. O gosto pela leitura veio de forma particular, sem incentivos, indicações ou imposições. Como um autodidata, a paixão pela leitura e, até mesmo antes disso, pela escrita, veio pela vontade própria e de sua determinação em enriquecer culturalmente, apesar de todas as dificuldades que existiam. Sobre tal fato, Saramago explique que

Ora, aconteceu que nessa casa onde não havia livros, um livro havia, um só, grosso, encadernado, salvo erro, em azul-celeste, que se chamava *A Toutinegra do Moinho* e cujo autor, se a minha memória ainda esta vez acerta, era Émile de Richebourg. [...] Este romance iria tornar-se na minha primeira grande experiência de leitor. Ainda me encontrava muito longe da biblioteca do Palácio das Galveias, mas o primeiro passo para lá chegar havia sido dado. E graças a que a nossa família e a dos Baratas viveram juntas durante um bom par de anos, o tempo mais que me sobrou para levar a leitura até ao fim e regressar ao princípio [...] (SARAMAGO, 2006, p. 76).

Sob outra perspectiva, em uma entrevista, concedida à Ana Sousa Dias, para o canal lisboeta *RPT*, Saramago confirma seu interesse por outros assuntos, que não a literatura, e diz que “se houvesse reencarnação, se eu morresse e viesse outra vez ao mundo, em outra pele, ou

nesta mesma, eu não iria ser escritor, não iria ser romancista, eu iria ser astrofísico.” (SARAMAGO, 2005).

Ao escrever *Terra do Pecado*, o autor dá início a uma nova aventura em sua vida, mas, sem maiores expectativas, até o momento em que o editor resolve publicar o romance, dando a Saramago um estímulo para continuar escrevendo. Assim como destaca Lopes: “Entre 1947 e 1953, escreveria profusamente. Romances, contos, peças de teatro e poemas.” (2010, p. 39). Alguns de seus poemas foram publicados em jornais, porém, seu romance *Claraboia* ficaria guardado na gaveta por algumas décadas.

Até 1977, quando publica seu segundo romance, *Manual de pintura e caligrafia*, conhecido pelo público e que ajudou a transformar a carreira de Saramago, o autor passou por diversas fases, desde poeta, cronista, crítico literário, editorialista, mas sempre em meio aos livros e à escrita.

Indubitavelmente, é a partir desse período que Saramago inicia sua caminhada até sua canonização literária. Deste ponto em diante, o público passa a conhecer as obras que se tornarão o espelho do autor e, assim, compreender o quão importante o mesmo se tornou para a área literária e as demais áreas de forma geral. Em relação a esses fatos, Ana Paula Arnaut escreve em sua obra *José Saramago* (2008) “[...] era uma vez um homem-escritor a quem se deve reconhecer o mérito de ter contribuído para a instauração e consolidação de novos rumos da literatura portuguesa: os do Post Modernismo” (ARNAUT, 2008, p. 15).

Assim sendo, de forma generalizada, mas não menos significativa, são raras as pessoas que não conhecem as obras saramaguianas, seja na escola, seja pelos filmes, pelos romances ou, até mesmo, na era atual, pelas citações ditas pelo autor e disponibilizadas na internet. E, após analisar a história de Saramago e suas características marcantes, são poucos aqueles que não se fascinam com a profundidade do ser humano José de Sousa Saramago e de seu legado.

1.2. O conceito de Horácio Costa

Professor doutor da Universidade de São Paulo, poeta, tradutor, cronista e, acima de tudo, profundo conhecedor da escrita de Saramago e de seu período formativo, o estudo de Horácio Costa é de suma importância para compreender de forma mais acentuada a etapa inicial nas obras saramaguianas.

Após conhecer alguns livros do autor português, Costa resolve aprofundar seus estudos sobre o período formativo de Saramago, conceito esse criado por ele, produzindo uma tese de doutorado sobre o autor português, a qual será utilizada neste projeto. Tal conceito refere-se à

análise realizada pelo autor sobre cada um dos romances que Saramago escreveu, desde *Terra do Pecado* até *Objecto Quase*.

Leva-se em consideração que, ao iniciar uma análise da escrita de Saramago, percebe-se que a carreira do autor se divide em dois momentos, sendo a primeira fase inicial de sua escrita, em 1947 com *Terra do Pecado* e, a segunda, mais de três décadas depois, com a publicação de *Levantado do Chão* (1980), iniciada alguns anos antes com *Manual de pintura e caligrafia*, como é mostrado por Horácio Costa

A observação da obra de José Saramago revela ao estudioso uma divisão extraordinariamente nítida entre a sua primeira parte, na qual o escritor se dedicou a explorar os mais diversos terrenos da expressão literária, e a segunda, que prossegue até a actualidade, marcada pela publicação do ciclo de romances que afirmaram o seu nome como um dos mais importantes no âmbito da literatura escrita em português em ambos os lados do Atlântico na segunda metade do século em curso (COSTA, 1997, p. 17).

Dessa forma, fica claro o amadurecimento do autor no decorrer dos anos, principalmente após não ter publicado *Claraboia* e, além disso, levando em consideração a idade com que Saramago inicia sua trajetória literária, aos 25 anos e, a forma como atinge sua primazia, aos 58 anos, iniciando uma etapa totalmente diferente da primeira.

Assim como todo estudo inicial da trajetória literária de Saramago, Horácio Costa introduz sua análise com *Terra do Pecado*, aprofundando-se na obra e a comparando com as demais obras publicadas por outros autores, no mesmo período. Além do mais, Costa ressalta a simplicidade extrema na escrita dessa obra, afirmando que “o exame de *Terra do Pecado* revela que, como objecto literário, o livro apresenta uma notável defasagem estilística e, mesmo temática, em relação à escrita romanesca que então processava em Portugal [...]” (1997, p. 28).

A ousadia em relação aos temas e a forma de escrever, como expressa Arnaut (2008) ainda não estavam presentes em seu primeiro romance e, conforme as pesquisas realizadas, percebe-se que isso ocorre devido às influências literárias disponíveis a Saramago (como por exemplo, as obras de Eça de Queirós, disponíveis na biblioteca que frequentava) e “porque o seu percurso de vida inicial não lhe permitiu o contacto com as elites intelectuais da época, ou com os grupos de novos escritores, que de forma gradual, se iam afirmando” (ARNAUT, 2008, p. 16).

Dessa forma, nesse primeiro momento de sua escrita, ao escrever *Terra do Pecado*, de forma simplista, Saramago não se deixou influenciar pela literatura regionalista brasileira, que estava em voga também em Portugal nas décadas de 30 e 40. Assim, como será apresentado no

capítulo a seguir, a vertente seguida pelo autor em sua primeira obra fora de cunho realista/naturalista, voltando-se a autores renomados como Eça de Queirós.

Dezenove anos separaram *Terra do Pecado* da publicação do seguinte livro de José Saramago, *Os poemas possíveis*, cuja primeira edição data de 1966. Assim, o público vem a conhecer o poeta José Saramago. Tal qual a análise sobre *Claraboia*, os primeiros livros de poesia de Saramago também são compostos de características neorrealistas, como demonstra Horácio Costa ao constatar que “Por outro lado, estas características correspondem a um dos dados definitórios da estética do neo-realismo português: o *tom diccional*. [...]” (1997, p. 51).

Passados alguns anos da publicação de seus dois primeiros livros de poesia, *Os poemas possíveis* (1966) e *Provavelmente Alegria* (1970), o autor lança-os novamente, com versões estendidas de seus poemas, sempre questionando sobre sua escrita poética, mostrando preferência pela prosa, e sua importância na influência literária de modo geral. Ao analisar o segundo livro de poesias de Saramago *Provavelmente Alegria*, Horácio Costa sintetiza as informações contidas e suas características, afirmando

[...] pode dizer-se com acerto que prolonga em muitos sentidos a escrita de *Os Poemas Possíveis*, embora apresentando pelo menos uma importante inovação em relação a ele [...]. Um núcleo temático une os dois livros: apesar de algumas sensíveis variações, o amor fiscalizado, a problematização da palavra poética, a busca de delimitação de experiência, a pulsão a processar uma leitura do <<eu>> do poeta [...] (COSTA, 1997, p. 72).

Poemas Possíveis foi o último livro de poesias publicado pelo autor, já que depois o mesmo se dedicará fortemente à prosa, deixando guardadas várias de suas criações poéticas, sem acesso público. No entanto, escrever e publicar poesia foi, para Saramago, de suma importância para a compreensão da amplitude relacionada à linguagem e a escrita, presentes em suas próximas criações.

Inicia-se então a fase de cronista do autor luso. Foram quatro obras, divididas em “literatura ficcional”, como aponta Horácio Costa e, a segunda fase voltada às questões sociais nas quais se envolvia Saramago. Costa destaca *Deste mundo e do outro* e *A bagagem do viajante* como as mais importantes para o amadurecimento estilístico de José Saramago.

A partir desse momento Saramago passa por uma fase de dramaturgia, seguida pela produção de crônicas, poesias, romances e traduções, que, por sinal, estenderam-se até o início dos anos 80, mesmo o autor já tendo adquirido reconhecimento por suas produções romanescas. Sobre tal período, Costa afirma que “É, portanto, um período transicional na sua própria obra e

de abertura a novos procedimentos e, referenciais, período sob todos os pontos de vista fundamental para a compreensão da obra global do escritor [...]” (1997, p. 214).

O Ano de 1993 (1975) traz à tona uma visão futurística de Saramago, criando um cenário hipotético sobre um futuro com a população devastada e comandada por forças sobrenaturais, lutando pela sobrevivência. É na presente obra que as características que particularizaram Saramago se iniciam, como aponta Costa, “parágrafos curtos, que fundem a respiração da prosa com a da poesia, cada qual contendo uma informação precisa, que no mais das vezes se concatena de forma indirecta com o seguinte” (1997, p. 218). O autor também relaciona a obra de Saramago com textos bíblicos, proféticos, pelo contexto inserido na produção.

Em suma, *O Ano de 1993* é o início da libertação do escritor do tradicionalismo que o seguiu até o momento. É uma obra que demonstra o início da sagacidade do autor e faz com que o leitor compreenda o amadurecimento no decorrer da escrita de suas obras.

Transcorrendo com a publicação de suas obras, em 1977 publica *Manual de Pintura e Caligrafia*, retomando, após três décadas, o gênero romance em sua vida. A obra pode ser considerada parcialmente autobiográfica, ponderando os questionamentos da personagem principal, associando-as com as do próprio autor, chegando ao ponto de “propiciar o seu próprio nascimento simbólico, o seu segundo nascimento, a sua volta à vida, ou o seu acesso, se quisermos, à vida verdadeira” (COSTA, 1997, p. 281).

Consequentemente, através dos estudos, nota-se o quanto H., personagem de *Manual de Pintura e Caligrafia* se parece com seu criador, através de suas dúvidas, questionamentos, momentos pelos quais teve que passar e sempre buscando se autoanalisar, “mapeando seu próprio deserto”. De tal maneira, percebe-se que, todo o processo pelo qual Saramago passou desde a publicação de *Terra do Pecado*, em 1947, até o início de seu real reconhecimento público, no final da década de 70, foi de suma importância para transformá-lo em um autor original. Costa, aponta que Saramago evoluiu em sua escrita e visão, adquirindo

[...] um aspecto fundamental para que o romancista maduro se coloque em plenitude frente à linguagem do romance, um aspecto que, de resto, o gênero literário do romance exige, como tal, para seu cumprimento: uma visão ética do mundo, da história e do indivíduo nela, sem a qual o simples manejo de esquemas narrativos e de enredos literários, a mera arquitectura de personagens e de situações – valha a hipérboles – romanescas, nada ou pouco, acrescentam para a definição da qualidade, ou mesmo para a simples eficácia, da obra literária que delas resulte (COSTA, 1997, p. 358).

Manual de Pintura e Caligrafia é um romance extremamente importante para se compreender a estruturação dos caminhos que Saramago escolheria para se caracterizar a partir

de então, demonstrando um amadurecimento estilístico e intelectual (não visto em *Terra do Pecado*) e, ao mesmo tempo, uma sobriedade consciente sobre o que poderia ser considerado desconhecido no seu trabalho como escritor.

Na conclusão de seu estudo sobre as obras de Saramago, Costa pondera que as primeiras obras escritas pelo autor português podem ser consideradas “orgânicas” e “evolutivas”, demonstrando amadurecimento na aquisição de aptidões adquiridas ao longo de seu período formativo. Ademais, Costa afirma que

Deste longo período formativo Saramago não emerge apenas com a sua capacidade de efabulação demonstrada, ingrediente necessário para a cristalização da linguagem do romance [...], o definitivo desabrochar da sua veia ficcional ao retornar ao romance em *Manual da Pintura e Caligrafia*, se afirmaria um aspecto fundamental para que o romancista maduro se coloque em plenitude frente à linguagem do romance, um aspecto que, de resto, o gênero literário do romance exige, como tal, para seu cumprimento: uma visão ética do mundo, da história e do indivíduo nela [...] (COSTA, 1997, p. 358).

O final do período formativo de Saramago, para Costa, o definiu como uma autor multifacetado, que conseguiu aumentar as possibilidades em torno de suas elaborações literárias, facilitando seu regresso ao mundo dos romances. A partir desse momento inicia-se uma nova fase na vida do autor, que não deixou de ser o mesmo, desde o início de sua carreira, valorizando a simplicidade e a verdade, enaltecendo-as em suas obras e suas atitudes, criando um vínculo entre sua própria vida e as obras que compunha.

1.3. Tornando-se Saramago: principais obras e temas

A partir de 1980, Portugal (e logo em seguida outros países) passam a realmente conhecer e reconhecer quem seria o futuro ganhador do prêmio Nobel da Literatura. Tornou-se consensual entre os estudiosos do escritor que, com o lançamento de *Levantado do chão* (1980) criou-se então o estilo “saramaguiano”, explicado pelo próprio Saramago, em entrevista à Ana Sousa Dias, que surgiu “de repente”, sem seguir as regras de pontuação, utilizando o ponto final e a vírgula “não como ponto final e vírgula, mas como sinais de pausa [...] e, assim, encontrei a minha voz” (SARAMAGO, 2005).

Sobre o momento de escrita do autor, este pode ser dividido em três fases: a primeira, como já visto, nomeado como “período formativo” do escritor, com obras que englobam desde

seu primeiro romance *Terra do Pecado*, passando por suas poesias, sendo finalizado em *Levantado do chão*, que dá início ao próximo momento do autor.

O livro conta a história dos trabalhadores latifundiários que estão em busca de melhores condições de vida. Em várias entrevistas sobre o livro, o autor ressalta suas opiniões políticas e sociais, alegando que a história retrata o que ele mesmo esperava da região em que vivia. Ganhando dois prêmios logo após publicar o romance, a narrativa alavanca a carreira de José Saramago, dando início aos anos de glória e reconhecimento do escritor.

Inicia então o período de escrita dos romances históricos do autor, contrabalanceando com outros lançamentos, como *Jangada de Pedra* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, que não são históricos, buscando contextualizar a história de sua terra natal, Portugal, com situações ficcionais, criando nuances inusitadas e interessantes.

Entre as obras, evidencia-se, *Memorial do convento* (1982), que narra a história de amor entre Baltasar Sete Sóis e Blimunda Sete Luas. Passando no século XVIII, o leitor se vê próximo aos costumes da época e às loucuras realizadas durante essa aventura de amor. Aqui destaca-se o fantástico e a forma como o autor conecta história, ficção, e o próprio fantástico em planos conjuntos. O primeiro refere-se ao contexto histórico de Portugal, no século XVIII, narrando as situações ocorridas no reinado de Dom João V, conjuntamente com o plano ficcional, no qual se destaca a criticidade do autor ao apresentar determinadas características dos personagens, que não correspondem com a realidade dos fatos nos quais a história se baseia. O fantástico está presente na obra através da personagem principal, Blimunda, que possui o dom de enxergar o interior das pessoas, apanhando as vontades das mesmas.

Em um artigo sobre os romances de Saramago, Iris Selene Conrado (2012), apresenta uma explicação sobre uma palestra proferida pelo autor em Turim, na qual afirmava que ele próprio divide seus romances em dois tipos, denominados respectivamente de fase estátua e fase pedra. Sobre tais divisões, Conrado enaltece a fase pedra, argumentando que

Os romances pós-1995, logo, são os que compõem esta fase de Saramago. Chama a atenção, além do fato do trabalho com a linguagem discursiva mais próxima da oralidade – na qual a pontuação convencional de diálogos é descartada, tendo-se um discurso mais fluido, configurando um traço estilístico do autor a partir de suas obras dos anos 80 –, o seu constante questionamento sobre a formalidade e a arbitrariedade da língua, isto é, seus limites (CONRADO, 2012, p. 62, 63).

O autor cria, então, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), tendo como personagem principal um dos heterônimos mais famosos de Fernando Pessoa e relembrando a década de 30, momento importante na história política de Portugal.

Questionado em uma de suas entrevistas sobre o objetivo em torno da recriação de *Ricardo Reis*, Saramago pondera sobre seus pensamentos ao se verter para um personagem/autor esquecido pelo público e os questionamentos ao redor da existência dos seres

Então *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, que ainda por cima se refere a alguém que teve disso uma visão extremamente aguda, como é o Fernando Pessoa, que veio, definitivamente, dizer-nos “não tenhamos nenhuma ilusão, não somos um, não somos uno, somos vários, somos plurais, e aqui estou eu que não sou ninguém, que já morri e que aqui está o Ricardo Reis que também não é ninguém porque nunca existiu e que aqui está, como é possível estabelecer um diálogo do que já não existe com o que não existiu nunca, porque no fundo, é verdade que nós existimos, mas também é verdade que se pode perguntar: existimos, como? E este “como” talvez seja mais importante do que tentar responder às outras duas perguntas, o porquê, eu acho que talvez seja esta questão por nos preocuparmos muito com isto: “existimos porquê? Existimos para quê?” e se calhar a questão mais importante será tentar encontrar a resposta ao “existimos como?” (SARAMAGO, 2000, p. 2).

Em 1989, publica *História sobre o cerco de Lisboa*, uma narrativa que trabalha de forma inter-relacionada passado e presente, relembrando a história sobre o cerco de Lisboa ocorrida no século XII, quando os cristãos reconquistaram a Península Ibérica e, transformando o personagem Raimundo, revisor de textos, no centro de uma nova história, reescrita a partir da mudança de uma palavra na tradução de um texto feita por ele.

Inúmeras são as análises e críticas sobre *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). Saramago busca nessa obra a humanização da figura de Jesus Cristo, tornando-o um ser humano comum, com erros e acertos, com inúmeros sentimentos guardados dentro de si, desmistificando essa figura bíblica e tornando-a real, de carne e osso.

Entretanto, o que o autor não esperava, ou até mesmo esperava, já que quando se escreve uma obra como essas, deve-se estar preparado para diversas situações, é que as críticas, negativas, seriam fortíssimas e viriam até a vetar um prêmio que seria dado ao escritor e que o deixou decepcionado, principalmente pela hipocrisia governamental, que proibiu o livro de ser inscrito no Prêmio Literário Europeu, por ser considerado ofensivo. Quem realiza a intervenção é Antônio de Sousa Lara, subsecretário de Estado da Cultura, na época, que alegou, segundo Lopes (2010), que a obra era “profundamente polêmica, pois ataca princípios que têm a ver com o patrimônio religioso dos cristãos e, portanto, longe de unir os Portugueses, desunia-os naquilo que é seu patrimônio espiritual”.

Sobre tal fato, em uma de suas entrevistas, Saramago confessa que

Se durante 40 anos aguento...mas quase 50 anos tivemos, e tive eu e nós todos tivemos que aguentar o fascismo. O fascismo tinha as suas regras, pois apreendeu livros, meteu escritores na cadeia, algumas vezes. E agora chega a democracia e profbem-me o livro

[...]. Houve uma censura, e uma censura que eles justificavam desta maneira: o livro era ofensivo para os católicos portugueses. Como se eu tivesse alguma coisa que ver com os católicos portugueses, não? (SARAMAGO, 2007).

Já era de conhecimento público que Saramago era militante e ateu. Entretanto, ele foi além e, diante de um público majoritariamente católico, produziu e publicou um romance onde Jesus é humano, peca, erra e morre pelo povo, sem querer fazê-lo. Outro fator preponderante é o de que Deus é uma divindade impiedosa, insensível e pouco tolerante com Jesus. Destaca-se que, a obra é ficcional e isso deveria ser levado em consideração pelo público e pelos críticos, porém não foi isso que ocorreu.

Após a decepção que sofreu em seu país, o autor decide se mudar para Lanzarote, uma ilha, na Espanha, onde permanece até falecer. Em relação à mudança de país, Saramago concedeu uma entrevista para o jornalista e escritor Antonio Junior, na qual afirmou

Eu não posso e nem quero representar Portugal. Nada do que penso transmite tal idéia. Quanto a viver aqui, por que tenho que o fazê-lo depois da infame proibição de O Evangelho Segundo Jesus Cristo? Fiquei indignado e triste e as circunstâncias me levaram a viver em Lanzarote. Além do mais, Jorge de Sena vivia no Brasil e depois nos Estados Unidos, Eduardo Lourenço vive na França e muitos outros escritores e poetas viveram ou vivem fora daqui. O importante é que pago os meus impostos. Nunca houve uma ruptura com o meu país. Não sou um exilado como dizem os meios de comunicação, que chegaram a me chamar do Salman Rushdie português (SARAMAGO, 2002).

De certa forma, o intuito de Saramago, sobre sua obra, foi alcançado. O romance leva o leitor à reflexão, questionando o modo como vivemos e analisando até que ponto as crenças são ou devem ser transformadoras, incentivando sempre a evolução do ser humano e não sua estagnação.

Em 1995, *Ensaio sobre A Cegueira* é publicado, dando início à fase alegórica do autor, que persiste até o final de sua escrita. O enredo da obra se remete ao fato de que, de um momento para o outro, todos ficam cegos, à exceção de uma das personagens, que durante toda a trama se mostra íntegra e honesta, características essas que devem ser ressaltadas na história.

Questionado em entrevistas sobre os motivos que o levaram a escrever *Ensaio sobre A Cegueira*, o autor respondeu

Enquanto comia em um restaurante, meu prato favorito, perguntei-me “E se todos nós estivéssemos cegos? Mas nós estamos todos cegos!”. A cegueira, como é chamada no livro, é uma cegueira histórica. A história da humanidade é um desastre contínuo, sem um momento de paz. Somos cegos pela razão porque a usamos para destruir a vida em todos os planos, não para expandi-la (SARAMAGO, 1995).

Transformado em longa-metragem, sendo as filmagens acompanhadas pelo próprio autor, o enredo chama a atenção do público por sua complexidade, até mesmo para compreender na totalidade a história e a mensagem que o autor deseja passar com a mesma. Mais uma vez o escritor alcança seu objetivo: incomoda o leitor, causa nele uma aflição e consegue envolvê-lo, do início até o final.

No entanto, mesmo após a situação envolvendo *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, em 1998 Saramago ganha o Prêmio Nobel da Literatura. Único autor de língua portuguesa a conseguir tal feito, não se sentia à vontade com o prêmio. Não gostava das atenções voltadas a si. Gostava de escrever e atingir seu público com suas reflexões, mas não de ser exaltado publicamente por isso. Mas, mesmo assim, ganhou o prêmio, deu inúmeras entrevistas sobre suas obras e sua vida e continuou a demarcar seu território literário e histórico, que já não seria mais esquecido.

Dando prosseguimento às análises críticas referentes às obras escritas por Saramago, em 2002 ocorre a publicação de *O homem duplicado*, que, o próprio Saramago explica, em entrevistas, que o ideal direcionado ao livro é levar o leitor a lê-lo quantas vezes for necessário para compreender as mensagens que a obra pode passar, alegando, “*O Homem Duplicado* é um livro engajadíssimo. Talvez não se note isso numa primeira leitura, mas à segunda, se o leitor tiver paciência para ela, o engajamento aparece. Não é um engajamento óbvio, não é um engajamento em primeiro grau.” (SARAMAGO, 2002).

O engajamento a que se refere o autor pode ser direcionado para a procura pela identidade, que está presente no livro, demonstrando preocupação sobre a busca desenfreada pelo eu, pela compreensão de si mesmo e a forma como a sociedade lida com o tema. Dessa maneira, o autor se mostra comprometido em criar um romance que demonstre sua opinião acerca de situações complexas, que representam o “eu” e o “outro”.

De forma brilhante, a Morte torna-se personagem principal na história *As Intermitências da Morte* (2005). A narrativa é dividida em duas partes: a primeira relata o descontentamento da Morte em relação a forma como é vista pelas pessoas e, levada pelo descaso com que é tratada, resolve parar de trabalhar. O país no qual se passa a trama transforma-se em um caos, hospitais, igrejas, funerárias, floriculturas, entre tantas outras instituições, deixam de arrecadar o dinheiro resultante da morte das pessoas. O governo entra em colapso e, depois de alguns meses observando a população e feliz com o resultado causado, a Morte decide voltar a trabalhar. Inicia-se a segunda parte da história, na qual a Morte regressa ao seu ofício, mas decide que, antes de matar alguém, ela enviará uma carta, para que a pessoa se prepare. Em um desses momentos, uma de suas cartas é devolvida. Inconformada e, sem entender, a Morte se

transveste de humana e vai em busca do destinatário da carta. Depara-se com um musicista, por quem se apaixona, um sentimento recíproco que faz com a que a Morte queime a carta que deveria ser entregue e, levada pelo ímpeto, deixa de trabalhar novamente.

Entrevistado pelo jornal *Folha de São Paulo*, Saramago explica os motivos que o levaram a escrever tal obra

Eu estava a reler "Os Cadernos de Malte Laurids Brigge", de Rainer Maria Rilke. Ele fala muito da morte, são páginas realmente extraordinárias. De repente, juntou-se isso. Uma situação em que a morte não matasse. O que aconteceria se...? Essa pergunta, aliás, está presente em todos os meus romances. Sempre, em qualquer romance meu, essa questão se põe. E, nesse caso, foi simplesmente: e se a morte deixasse de matar? (SARAMAGO, 2005).

Saramago regressa à temática religiosa e, ao mesmo tempo, histórica e alegórica com *Caim* (2009). Aos 87 anos, o autor publica mais um romance que vai inquietar os mais conservadores. Assim como em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, a obra retrata uma passagem bíblica, narrada sob um diferente ponto de vista, expondo a figura de Deus, destacando-o como um ser maldoso, que se utiliza dos meios para chegar ao fim aconselhável. Retratando a história de Caim, o personagem que, após matar seu irmão Abel e ser castigado por Deus, viaja pelo mundo, em diferentes épocas e contextos, passando por muitos sofrimentos e mostrando a ira da divindade suprema. Misturando tragédia e comédia, a última obra de Saramago publicada enquanto vivo não se distancia das demais, utilizando-se de metáforas bíblicas e analogias para, mais uma vez, tirar o leitor de sua zona de conforto.

Já *Claraboia*, publicada em 2011, tornou-se reconhecida pelo público por seu lançamento póstumo. Diferentemente de *Terra do Pecado*, já são inúmeras as resenhas publicadas no Brasil sobre o segundo e, ao mesmo tempo, um dos últimos romances de José Saramago. Suas características e comparações com outras obras serão analisadas de forma mais detalhada nos próximos capítulos dessa pesquisa.

No que se refere à temática desenvolvida sobre as obras de Saramago, salienta-se um artigo publicado por Bruno Brizotto e Cécil Zinani, na revista eletrônica *Desassossego* (2014), intitulado "A recepção crítica de José Saramago no Brasil". O artigo enfoca as principais obras do autor, utilizadas como fontes de estudo para produção de dissertações e teses. Após essa análise, os autores verificaram que as principais temáticas desenvolvidas seriam em torno: do duplo, da análise e comparação entre as obras saramaguianas, a intertextualidade existente nas obras, o espaço e a relação História – Literatura. Os autores ressaltam

[...] percebe-se que a investigação crítica em torno da obra de José Saramago é de uma pluralidade impressionante, seja pelo fato de cada dissertação/tese utilizar uma metodologia própria, um instrumental teórico decorrente de uma temática claramente estabelecida, seja pelo fato de a obra do escritor luso abrir-se para múltiplas possibilidades de leitura, seguindo o preceito máximo da obra de arte literária (BRIZOTTO; ZINANI, 2014, p. 110).

E, levando em consideração as múltiplas possibilidades citadas acima, tem-se a consciência de que, ainda surgirão inúmeras pesquisas sobre as obras de Saramago, que deixou um legado extenso e precioso ao seu público. Sobre os romances de Saramago e sua caracterização, Conrado (2012) alega que

Utilizando recursos como a metalinguagem, a metaficção, a ironia, a alegoria, a intertextualidade e o interdiscurso, por exemplo, Saramago faz pensar ao leitor situações inusitadas e surpreendentes, a fim de representar, por meio de seus personagens e fatos, os sentimentos e as atitudes do indivíduo contemporâneo, [...]. Responsabilidade, medo, indecisão, preocupação e solidão são temas do cotidiano humano contemporâneo tocados nas narrativas do autor, que precisou recorrer à figura da alegoria para tentar representar a realidade, papel geralmente consagrado, na arte, ao gênero romanesco, como pôde ser visto (CONRADO, 2012, p. 76).

Desde romances simplificados, como o primeiro, *Terra do Pecado*, até romances polêmicos, como o último, *Caim*, perpassando por romances históricos, até encontrar-se com o maravilhoso, as obras de Saramago conduzem o leitor à reflexão, seja ela de cunho social, político, religioso, dando enfoque às opiniões do autor e instigando a criticidade de quem o lê.

Dando prosseguimento, analisar-se-á, de forma breve, o repertório teórico em torno da Literatura Comparada, buscando compreender conceituações que são de extrema importância para a leitura específica das obras que serão comparadas nos demais capítulos.

1.4. A Literatura Comparada

A associação entre duas obras literárias, sejam elas pertencentes à mesma época ou a períodos distintos, ocorre devido às semelhanças que possuem, fazendo com o que o leitor assimile determinadas características que já haviam sido encontradas em outra(s) obra(s) lida(s) anteriormente. Tania Franco Carvalhal (2006), ao iniciar sua análise em torno da Literatura Comparada, expõe a simplicidade do termo, que à primeira vista não demonstra dupla interpretação, já que, nesse âmbito, compreende-se que a Literatura Comparada deva ser utilizada para comparar dois objetos de estudo. No entanto, o termo contém outros significados e relevâncias, que devem ser contemplados pelo comparatista ao realizar o estudo.

Ademais, a autora explica que “a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação” (CARVALHAL, 2006, p. 7). Dessa forma, vinculando tal conceituação com o estudo em questão, tem-se, em primeira instância, *Terra do Pecado* (1947), que será relacionado ao livro de Eça de Queirós, *O primo Basílio* (1878) e, em um segundo momento, *Claraboia* (1953), que apresenta características semelhantes a *Suor* (1934) e *O Cortiço* (1890).

Logo, percebe-se a necessidade de utilizar a literatura comparada em tais âmbitos para compreender a influência das obras dos outros autores nos dois primeiros romances de José Saramago, confrontando esse primeiro momento de escrita do autor com as demais características que se desenvolveram posteriormente. Dessa forma, primeiramente vê-se como primordial a necessidade de analisar, ainda que brevemente, a teoria da literatura comparada, para que depois se aplique o método comparativo em torno das obras a serem analisadas.

Para Carvalho, dar preferência à comparação em uma pesquisa transforma tal método em um “estudo comparado”, que auxilia o autor a identificar as características para alcançar o propósito a que se detém, assim “a comparação é um meio, não um fim” (2006, p. 8). Assim, analisar as obras de outros autores seria o meio encontrado para compreender os objetivos de Saramago nos romances que compõem parte de seu período formativo.

Dessa forma, inicia-se o trabalho com a Literatura Comparada, que Marius-François Guyard define em seu artigo “Objeto e método da literatura comparada” nos seguintes termos:

A literatura comparada é a história das relações literárias internacionais. O comparatista se encontra nas fronteiras, linguísticas ou nacionais, e acompanha as mudanças de temas, de ideias, de livros ou de sentimentos entre duas ou mais literaturas. Seu método de trabalho deve-se adaptar à diversidade de suas pesquisas. Há, no entanto, condições prévias que ele deve preencher, não importa qual seja a direção que pretenda tomar[...] (GUYARD *apud* CARVALHAL; COUTINHO, 1994, p. 97).

Assim como nos demais estudos comparatistas, para realizar a análise entre as obras de Saramago e a dos demais autores, seguiram-se etapas essenciais a fim de compreender as distinções e equivalências entre ambas as obras. Entre essas etapas faz-se, primeiramente, a leitura individualizada das obras, logo após a reflexão e o julgamento sobre as mesmas, seguidos da comparação entre os textos, verificando se há, ou não, possibilidades de realizar um estudo mais aprofundado sobre os textos escolhidos. Para finalizar essas etapas, pesquisase sobre os autores lidos, verificando quais são as influências recebidas, qual o período literário do qual faz parte, a tradição na qual o autor se insere.

O histórico de obras e estudos em torno da literatura comparada remontam ao século XIX, baseados inicialmente em questões científicas e, posteriormente associadas à literatura. O termo, propriamente dito, surge na França, apoiado em autores, como o francês Abel-François Villemain e Jean-Jacques Ampère, que se propuseram a solidificar a união entre história da literatura e literatura comparada.

Apesar do surgimento da literatura comparada no século anterior, é somente no século XX que a mesma ganha visibilidade, transformando-se em disciplina obrigatória nos cursos superiores da área. Sobre tal situação, Carvalhal (2006) afirma

[...] na época, os estudos comparados seguiam duas orientações básicas e complementares. A primeira era a de que a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países. [...] A segunda orientação determinava a definitiva vinculação dos estudos literários comparados com a perspectiva histórica. Nesse contexto, a literatura comparada passa a ser vista como um ramo da história literária. Tal vinculação se deve ao fato de a nova disciplina ter atraído de pronto a atenção de historiadores literários [...] (CARVALHAL, 2006, p. 14).

No Brasil, um dos principais representantes da disciplina era Tasso da Silveira, que aderiu aos conceitos explicitados pelo americano Paul Van Tieghem e, posteriormente, escreve um livro sobre literatura comparada, explanando os métodos que segue para realizar os estudos comparatistas.

Tania Carvalhal aponta como “restrito” os caminhos pelos quais Silveira enveredava, já que levava em consideração uma formação limitada em torno do comparatista, que seria aquele que possui uma única tarefa de associar obras e autores de diferentes localidades para assim compará-las de modo simplista.

Dando prosseguimento ao histórico brasileiro referente à literatura comparada, Carvalhal cita Eugênio Gomes, crítico literário que escreveu um ensaio comparatista com as obras de Machado de Assis e as influências que o mesmo apresenta em suas escritas, dentre as quais *Quincas Borba* (1891), que demonstra semelhanças com Pascal.

Finalizando a breve pesquisa realizada por Carvalhal em relação ao estudo comparatista no Brasil, a autora demonstra certo desapontamento com a forma como ocorriam tais análises pelos críticos da época, alegando que as “mais criativas contribuições” estariam nos jornais e livros de críticas literárias de fontes diversas.

Em 1958, René Wellek, em um congresso sobre literatura comparada, apresenta sua visão sobre tais estudos, afirmando que os mesmos estariam em crise, assim como outros ramos da literatura e da sociedade de maneira geral, desde 1914 (quando inicia a Primeira Guerra

Mundial). Wellek também associa a “crise” com a morte de alguns precursores do comparativismo literário, entre eles Paul Van Tieghem, afirmando que o objetivo real da literatura comparada, de comparar os objetos na sua “essência”, não foi alcançado

O sinal mais sério do estado precário de nossas pesquisas reside no fato de que ainda não se foi capaz de estabelecer um objeto de estudo distinto e uma metodologia específica. Eu acredito que os pronunciamentos de Baldensperger, Van Tieghem, Carré e Guyard falharam nesta tarefa essencial. Eles sobrecarregaram a literatura comparada com uma metodologia obsoleta e lhe atribuíram o lado estéril do factualismo, do cientificismo e do relativismo histórico do século XIX (WELLEK *apud* CARVALHAL; COUTINHO, 1994, p. 108).

Dessa maneira, Wellek explana suas convicções, demonstrando que as diversas tentativas em torno da conceituação e elaboração de estudos da literatura comparada não foram alcançados. Assim, o autor encerra seu ensaio apresentando sua visão sobre os fatos, sugerindo mudanças que possam surtir efeito para eliminar a crise

A única concepção correta me parece ser uma decididamente “holista” que vê a obra de arte como uma totalidade diversificada, como uma estrutura de signos que, no entanto, pressupõe e requer significados e valores. Tanto um estudo relativista antiquado quanto um formalismo externo são tentativas errôneas de desumanizar o estudo literário. A crítica não pode e não deve ser excluída dos estudos literários (WELLEK *apud* CARVALHAL; COUTINHO, 1994, p. 118).

Carvalho (2006), ao analisar o discurso de Wellek, consegue ilustrar com clareza a opinião do crítico, que, sempre que possível, defendia a ideia de que o estudo da literatura comparada deveria ser reformulado. Porém, a autora expõe que “no entanto, cabe dizer que muitas vezes suas observações, ao desnudarem o comparativismo tradicional, não lhe davam roupa nova para cobri-lo” (CARVALHAL, 2006, p. 38). Sob esse contexto, a autora exemplifica situações que vão de encontro às afirmações de Wellek, demonstrando que, em alguns casos, a forma como o autor determina que seja realizada a comparação, pode não ocorrer e, da mesma maneira, retirar a historicidade do contexto comparatista também pode prejudicar o trabalho do literário.

Nesse sentido, há uma associação entre a afirmação de Carvalho e a comparação a ser realizada nos próximos capítulos, como no caso da análise comparativa entre *Claraboia* e *Suor*, já que é de extrema necessidade compreender o contexto histórico que permeia as obras para que, dessa forma, o leitor consiga assimilar as semelhanças entre elas e o engajamento presente nas personagens.

Sobre a historicidade na literatura comparada, Carvalho aponta

A literatura comparada, sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico (sem cair no historicismo), mas ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários ela fornece à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária uma base fundamental (CARVALHAL, 2006, p. 39).

Entretanto, a autora não descarta os apontamentos de Wellek, levando em consideração às análises realizadas por ele, que determinam a necessidade de fortalecer os estudos em torno das comparações, trazendo à tona condições mais complexas, com percepções inovadoras. A partir de então, surgem novos métodos de comparação, sendo um deles o estruturalista, que dá destaque para a associação entre os textos, deixando de ressaltar a comparação entre os autores, como era feito até então.

Toda essa análise histórica realizada por Carvalhal visa demonstrar que, ao longo de décadas, o método utilizado pelos comparatistas tornou-se, de certa forma, obsoleto e, também, muito formalista. No entanto, através das ideias advindas de críticos literários espalhados por diversas partes do mundo, novos métodos foram surgindo e se consolidando.

Ademais, as contribuições advindas de linguistas, como M. Bakhtin, sobre o dialogismo no discurso direto, compreendendo o texto como um agrupamento de informações, que devem ser lidas individualmente e coletivamente, foram de extrema importância para o aperfeiçoamento em torno dos estudos da literatura comparada. Além dos linguistas, outra contribuição é relacionada ao termo “intertextualidade”, apresentado por Julia Kristeva, com base nos estudos realizados por ela sobre Bakhtin.

Após suas análises, Kristeva designa uma nova expressão para o estudo realizado em torno de dois textos, concluindo que, ao compará-los, pode ser encontrada uma sobreposição de composições, sendo elas “através dos procedimentos de imitação, cópia literal, apropriação parafrástica, paródia, etc” (CARVALHAL, 2006, p. 51), denominando tal conceito de “intertextualidade”.

Dessa forma, a intertextualidade não se restringe somente a literatura, podendo estar presente na pintura, escultura e demais formas artísticas. Ingedore Koch (2004) caracteriza a intertextualidade como explícita ou implícita

A intertextualidade será explícita quando, no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto, como acontece nas citações, referências, menções, resumos, resenhas e traduções, na argumentação por recurso à autoridade [...].

A intertextualidade será implícita quando se introduz no texto intertexto alheio, sem qualquer menção da fonte, com o objetivo quer de seguir-lhe argumentativa, quer de colocá-lo em questão para ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário (KOCH, 2004, p. 146).

Através de tal conceituação, compreende-se que a intertextualidade explícita é aquela que não deixa dúvidas ao leitor sobre as características de outra obra ou autor no texto que está sendo lido. Ao contrário da intertextualidade implícita que, como o próprio nome já representa, não cita a fonte na qual se baseia. Sendo assim, o leitor pode subentender, por meio da linguagem utilizada pelo autor, o que este deseja passar com o contexto e quais os motivos que o levaram a não deixar claro a utilização de outro texto. Porém, caso o leitor compreenda tal ideia de forma equivocada, o objetivo geral não será alcançado.

Para Carvalhal (2006), os estudos advindos da conceituação intertextual continuaram a contribuir para o fortalecimento da literatura comparada. E, através dessas investigações, nota-se uma maior compreensão na associação entre dois textos, simplificando tais processos, de forma que

Diante disso, o que era entendido como uma relação de dependência, a dívida que um texto adquiria com seu antecessor, passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos. A compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles (CARVALHAL, 2006, p. 51).

Em tal contexto, surgem novas funções para o comparatista, que deve compreender não só os conceitos básicos da literatura comparada (e também da intertextualidade), mas também o que motivou tal autor a utilizar “determinado texto”, de determinada época, e, além disso, “que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?” (CARVALHAL, 2006, p. 52).

Vinculando tais questionamentos ao presente projeto, percebe-se, de modo sucinto, que Saramago baseou-se em Eça de Queirós por ser esse um dos principais autores que antecederam o período de escrita de *Terra do Pecado* e, por serem seus romances acessíveis a José Saramago, que acabava por lê-los na biblioteca da cidade. Nesse mesmo sentido, ao escrever *Claraboia*, o autor se depara com um contexto histórico-político que deve ser levado em consideração e, para isso, baseia-se em outros autores que já possuíam certa bagagem em relação aos fatos, como é o caso de Jorge Amado e sua luta pelas denúncias sociais.

As novas funções dos comparatistas auxiliam o leitor a compreender, ainda mais, a função social do texto literário, e, dessa forma “ao lermos um texto, estamos lendo, através dele, o gênero a que pertence e, sobretudo, os textos que ele leu (aí não exclusivamente literários)” (CARVALHAL, 2006, p. 55), relacionando-os, ou não, com os textos tradicionais, anteriores a ele.

Prosseguindo com sua análise, Carvalhal cita Thomas Stearns Eliot, poeta, dramaturgo e crítico literário, ganhador do Nobel da Literatura, nascido nos E.U.A, mas ambientado na

Inglaterra, que traz à visibilidade novas concepções para o aperfeiçoamento da literatura comparada.

Eliot inicia seu texto afirmando que os ingleses não falam em tradição, já que a palavra se remete ao “tradicional”, que, para eles, não designa algo satisfatório para a literatura. Para o crítico, os leitores buscam nas obras que leem algo que demonstre a individualidade do autor, que “o separe de seus antecessores”. No entanto, tal feito demonstra um prejulgamento do leitor para com o autor que, deve mudar sua percepção para

[...] descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. E não me refiro à época influenciável da adolescência, mas ao período de plena maturidade (ELIOT, 1989, p. 38).

Entretanto, o autor deixa claro que “a novidade é melhor do que a repetição”, alegando que, para dar continuidade ao trabalho de um outro autor (passado), o sucessor deve demonstrar merecimento para isso, levando com conta o sentido histórico, de maneira geral, envolvendo a literatura de seu país, os demais autores que nele se inserem, a temporalidade nela presente, encontrando, através de toda essa análise, o seu próprio lugar em tal contexto, sem repetir um texto já existente, buscando a originalidade através do material que lhe é fornecido.

Sob tal perspectiva, percebe-se que, para iniciar sua vida como escritor, Saramago baseia-se em seu conterrâneo, Eça de Queirós, que escreveu suas obras algumas décadas antes de Saramago nascer e obteve sucesso com seus ideais, utilizando suas características singulares, como a ironia, o humor e a crítica social. Nota-se, dessa forma, que o objetivo inicial de José Saramago poderia ser o de escrever tal como Eça escrevia, por isso as semelhanças em relação ao enredo e a escrita entre *O primo Basílio* e *Terra do Pecado*.

T. S. Eliot (1989) também aponta que deve haver “harmonia entre o antigo e o novo”, sem subjugar o passado ou o presente, mas compreender que o presente é sempre orientado pelo passado e, dessa maneira, acaba por ser modificado, como consequência de sua utilização. Contudo, tais situações só poderão ocorrer de maneira ideal, conforme os estudos comparatistas, se o escritor apresentar responsabilidade em suas análises, realizando um correto julgamento sobre as obras antecessoras e efetivar as devidas adaptações. Tania Carvalhal complementa a análise sobre o ensaio de Eliot, afirmando que “o texto inovador é aquele que possibilita uma leitura diferente dos que o precederam e, desse modo, é capaz de revitalizar a tradição instaurada” (2006, p. 63).

Finalizando as observações sobre o ensaio de Eliot, Carvalho refere-se um ensaio de Jorge Luis Borges, denominado “Kafka e seus precursores”, no qual cita a interação entre dois textos semelhantes e que devem ser estimulados em suas análises e comparações, para que, dessa forma, um enalteça o outro, sobressaltando as qualidades em ambas as obras. Nesse quesito, destaca-se os romances de Saramago, que, analisados individualmente possuem caracterizações que devem ser destacadas, como as reflexões causadas pelo padre Cristiano, em *Terra do Pecado*, ou as ponderações sócio-políticas de Silvestre, em *Claraboia* e que, ao serem comparadas com as outras obras, como *O primo Basílio* e *Suor*, interagem entre si, instigando o leitor a refletir sobre o contexto histórico em que se inserem e a mensagem que os autores desejam passar com as considerações narradas.

Novamente, todas essas percepções auxiliam e inovam o trabalho do comparatista, que deve, nesse novo momento, destacar o leitor e suas interpretações sobre as obras que lê, já que evidencia-se a importância que o público destina para a obra para que ela se transforme em um clássico que será relido e estudado de forma atemporal.

Em primeira instância, o comparatista trabalha, presumidamente, com o fato de ele ser, ao mesmo tempo, o pesquisador e o leitor da obra, desconsiderando os demais que têm acesso ao objeto de estudo. Nessa situação, leva em consideração alguns fatores, como a tradução dos textos, que deve ser levada em consideração para a realização de comparações, já que, ao traduzir uma obra, é de extrema importância que se compreenda o contexto cultural e os termos a serem colocados no texto, para serem associados de forma correta.

Sobre tais aspectos, Carvalho reitera

Nesse contexto é preciso sublinhar que a obra literária em estudo sofreu um deslocamento, ela "migrou" da tradição original onde surgiu para incluir-se em uma outra contemporaneidade, que se fundamenta em uma tradição diferente e onde ganha outras conotações linguísticas. Nesse caso, a interpretação deve ser verdadeiramente "construída", permitindo a compreensão do meio literário no qual a obra agora se inscreve (CARVALHAL, 2006, p. 72).

Consequentemente, há uma conexão entre os estudos de recepção e os de influência, que devem convergir para compreender o processo produtivo do autor. Desse modo, a interdisciplinaridade se torna aliada para o aprimoramento dos estudos comparativos, pois, segundo Carvalho

[...] permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária. Entendido assim, o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos

somente por "um ar de parecnça" entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas (CARVALHAL, 2006, p. 86).

Sendo assim, a questão comparatista deixa de analisar elementos superficiais e passa a se aprofundar em elementos que contabilizem para uma maior compreensão, não só das obras que são comparadas, mas da contextualização histórica, cultural, social, que ampliam as conquistas nesse seguimento, transformando a literatura comparada e favorecendo a teoria literária.

Para Eduardo Coutinho (1996), em seu artigo “Literatura Comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone”, a questão da comparação ultrapassa o movimento estético, se conectando “com as demais áreas do saber”. Dessa maneira, a visão do comparatista deixa de ser unilateral, tornando-se múltipla e em constante expansão.

Conseqüentemente, o estudo comparatista traz à tona questões a serem melhor desenvolvidas, como por exemplo, a da escolha dos cânones literários, que são, geralmente, intitulados pelos países desenvolvidos, como os europeus, devido ao contexto histórico que abarca a civilização, mas que, ao serem analisados de forma comparativa e aprofundada, tendem a ser questionados pelos subdesenvolvidos, como os sul-americanos, que demonstram pleno desenvolvimento para fazerem parte dos grupos destacados.

Cabe, mais uma vez, ao comparatista auxiliar no processo de definição dos cânones, questionando a hegemonia dos povos, a multiculturalidade, desconstruindo associações obsoletas e hierárquicas, respeitando a historiografia, sem enaltecer nenhum autor ou situação de forma específica, mas analisando o contexto geral, liberto das caracterizações impostas pelos modelos europeus, criando “uma perspectiva própria, calcada na realidade do continente, e buscando um diálogo verdadeiro no plano internacional” (COUTINHO, 1996, p. 72).

Por conseguinte, o presente estudo enfatiza as obras de um autor europeu, comparando-as com um de seus antecessores, Eça de Queirós e, também, Jorge Amado, autor brasileiro, que dá voz ao movimento neorrealista, fazendo com que, quase de forma precedente, a literatura brasileira neorrealista torne-se base para a literatura europeia, situação essa que, em âmbito geral, nunca ocorreu, devido, principalmente, às questões históricas, ligadas à colonização e ao fato de a literatura brasileira basear-se na literatura portuguesa, como esperava-se no colonialismo.

No entanto, assim como aponta Wellek em seu texto sobre a crise na Literatura Comparada e como é explicitado na aula de “Fundamentos da Literatura Comparada”, pela professora Fabiana Carelli, da Universidade de São Paulo, essa visão colonialista deve ser posta

de lado, já que a partir da década de 50 fortificou-se, ainda mais, a descolonização e, dessa forma, percebe-se que não deve haver mais uma hierarquia entre os objetos de estudo, no qual o colonizador impõe ao colonizado, e sim uma visão complementar entre os autores e suas obras, independente do país em que vivem, fundamentando a análise literária propriamente dita, baseada nos quesitos levados em conta pelos comparatistas, como visto acima.

Ainda assim, compreende-se que a visão de Wellek sobre o formato de estudo comparado deveria ser voltado diretamente para o objeto literário, no entanto, esta pesquisa baseia-se não somente na obra propriamente dita, mas em outros fatores para analisar e comparar as obras em questão: a biografia dos autores, o contexto histórico em que estão inseridos, as vertentes literárias que seguem, as correspondências que trocam, demonstrando a conexão entre Saramago e os demais autores e, utilizando-se de tais meios para analisar, da maneira mais completa possível a comparação entre as obras, e o contexto que as permeia.

CAPÍTULO II

TERRA DO PECADO, ENTRE O REALISMO E O NATURALISMO

Um escritor é um homem como os outros: sonha.
José Saramago

O Realismo desponta no século XIX, com o surgimento de novas correntes científicas e literárias. O Romantismo, que vigorava até aquele momento, cede lugar a essa nova vertente, que apresentava explicações para os acontecimentos sociais e naturais por meio da objetividade, com teorias científicas.

O Naturalismo surgiu em meados da década de 1870, na Europa, como seguimento do Realismo, mas voltado, mais especificamente, para a área científica, buscando analisar o comportamento humano e as consequências em torno das decisões tomadas pelas personagens, consciente ou inconscientemente, como a traição, as mentiras que envolviam o casamento, as falhas advindas de instituições como a igreja ou a monarquia, representando a sociedade como um todo.

O detalhamento das situações, temas polêmicos e o experimentalismo eram algumas das características desse período. Sob influência de Darwin, Taine e Comte, as obras naturalistas buscavam expressar a realidade social, demonstrando que o instinto, na maioria das vezes, prevalece sobre a razão, expondo claramente o que por muito se tentou esconder.

Entre tais correntes científicas, destacam-se o Positivismo e o Determinismo. A primeira tem como principal representante Augusto Comte, que buscava a evolução humana, através das atitudes coletivas, baseado no progresso social pelo qual passa a sociedade do século XIX. Assim, Comte apresenta a Lei dos Três Estados, embasadas nas ações divinas, metafísicas e científicas, buscando criar um modelo objetivo sobre a atuação da sociedade, traçando fórmulas que deveriam funcionar de modo completo.

Hippolyte Adolphe Taine criou um estudo baseado em três elementos: raça (analisando a hereditariedade), meio (as transformações ambientais) e momento (englobando aspectos históricos e socioculturais), determinando dessa forma o comportamento humano, baseando-se na explicação entre causas e efeitos, demonstrando que um fato depende do outro, gerando efeitos inevitáveis. Dessa forma, o Determinismo fundamenta-se nas causas naturais (físicas, biológicas, psicológicas), dando margem para que os naturalistas fortalecessem suas teorias

Émile Zola, um dos principais representantes do Naturalismo francês, criou, com base nas correntes científicas da época, um novo tipo de romance, denominado *romance*

experimental, trabalhando em suas obras com características científicistas. Em um artigo para a revista eletrônica *Urutágua*, Rodrigo Janoni Carvalho (2011) explica, de forma mais objetiva, os ideais do autor francês ao criar um novo tipo de romance

Zola indica que o observador é aquele que aplica os métodos de investigação dos fenômenos sem variar as condições de existência destes; já o experimentador emprega métodos de investigação fazendo variar as condições, de modo a fazer os fenômenos aparecerem em circunstâncias diferentes. (CARVALHO, 2011, p. 108)

Ademais, o próprio Émile Zola, em seu livro *O romance Experimental e o Naturalismo no Teatro* (1982), explica os motivos pelos quais opta por esse novo tipo de escrita

O que determinou minha escolha, fixando-a na *Introdução*, foi justamente o fato da Medicina ser ainda para muitos uma arte, como o romance, Claude Bernard procurou e combateu durante toda a sua vida para fazer a Medicina entrar num caminho científico. Com ele, assistimos ao balbuciar de uma ciência que se desprende pouco a pouco do empirismo para fixar-se na verdade, graças ao método experimental. Claude Bernard demonstra que este método aplicado ao estudo dos corpos brutos, na Química e na Física, deve ser igualmente aplicado ao estudo dos corpos vivos, em Fisiologia e Medicina. Vou tentar provar por minha vez que, se o método experimental conduz ao conhecimento da vida física, ela deve conduzir também ao conhecimento da vida passional e intelectual. É apenas uma questão de graus no mesmo caminho, da Química à Fisiologia, e em seguida, da Fisiologia à Antropologia e à Sociologia. O romance experimental fica na extremidade (ZOLA, 1982, p. 26).

A comparação entre a literatura e a medicina se torna crucial para compreender o desenvolvimento humano, objetivo principal das vertentes realistas/naturalistas. A escolha de Zola é completamente plausível e coerente com os propósitos a que se propõe, o autor reitera que “o romancista sai em busca da verdade” (1982, p. 31), diferentemente dos escritores da escola literária anterior, o Romantismo, que fantasiava situações e buscava um final feliz para as histórias, sem lhes dar continuidade.

Exemplificando as situações nas quais se baseia e que almeja, Émile Zola esclarece

[...] toda a operação consiste em pegar os fatos da natureza e depois estudar o mecanismo dos fatos, agindo sobre os mesmos pelas modificações das circunstâncias e dos meios, sem nunca se afastar das leis da natureza. Ao término, há o conhecimento do homem – conhecimento científico – em sua ação individual e social (1982, p. 32).

Em suma, o romancista sobrepõe a dúvida, refletindo sobre o tema, observando situações verídicas, que servirão como base para a criação de uma história, como indica Zola, constatando que o método experimental auxiliará como incentivo à imaginação do escritor, analisando os resultados propostos com suas pesquisas, baseando-se no determinismo dos

fenômenos. Após tais estudos, produzirá a obra, com o objetivo de levar o leitor à reflexão sobre o meio em que vive.

Em seu artigo sobre Zola, Carvalho faz o leitor compreender o ideal naturalista do autor francês, alegando que “Zola buscou apresentar uma abordagem inovadora inspirada nos estudos da época ao retratar a decadência social de seu tempo.” (2011, p. 109).

Considerado o “pai” do Naturalismo, Zola trouxe à tona um novo tipo de escrita, baseada em pesquisas, teorias e teses, chegando o período naturalista a ficar conhecido também como *Romance de teses*. Sobre esse movimento, Marília Mezzomo Rodrigues (2009) escreve um artigo para a *Revista de História Regional*, sobre o tema, no qual destaca-se o seguinte fragmento

Coexistindo com as outras concepções filosóficas, políticas, econômicas e artísticas do século XIX, o ideário cientista também passou a ser uma possibilidade para lidar e explicar as mudanças naturais e sociais; todas as questões poderiam (e deveriam) ser respondidas de modo científico. Pode-se dizer que as concepções de organismo social e devir histórico, além da vontade de se produzir conhecimento objetivo, se encontraram nas principais obras da segunda metade do século 19. Se Darwin apresentou as evidências científicas da evolução, indo além das enunciações e especulações que já existiam sobre o tema, percebe-se, por exemplo, que Comte buscou sintetizar uma ciência da sociedade; Renan, a ciência da religião; Marx concebeu seu socialismo como científico; Stuart Mill concebia a ciência da natureza humana; Émile Zola, o grande nome do naturalismo literário, imaginou uma literatura unida à ciência, inspirando-se nas formulações do fisiologista Claude Bernard (1813-1878)¹⁰ – que, por sua vez, entendia que a medicina deveria deixar de ser a “arte de curar” e estabelecer um corpus científico, a medicina experimental. Havia que se superar o “olhar dos nosógrafos” (RODRIGUES, 2009, p. 33).

Entre as principais obras de Zola, destacam-se *A Taberna* (1877), *Nana* (1880), *Germinal* (1885), *A obra* (1886) e *A besta humana* (1890). Repletas de detalhes, as obras retratam temas que vão desde a precariedade dos trabalhadores até a exploração sexual, transitando por instintos selvagens, como o de matar, presente no último romance aqui citado.

No Brasil, o autor que se destacou no Naturalismo foi Aluísio Azevedo, jornalista, caricaturista e romancista, que, com a publicação de *O mulato* (1881) apresentou a nova estética literária ao público-leitor brasileiro, que se mostrou escandalizado com o tema apresentado no romance, tratando o preconceito racial, em um momento no qual a escravidão ainda vigorava e, ademais, a linguagem naturalista também contribuiu para essa perplexidade. No entanto, tal agitação surtiu efeito positivo na carreira do autor, que mudou-se do Maranhão para o Rio de Janeiro, tornando-se reconhecido com as demais obras que escreveu, como *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890).

Neste capítulo a análise sobre a primeira obra de José Saramago será aprofundada. O principal intuito é o de compreender a obra, da forma mais detalhada possível, assimilando as influências naturalistas no livro, entre elas o instinto, que prevalece sobre a razão, a sexualidade aflorada na protagonista da obra e as questões psicológicas que tomam conta de Maria Leonor durante grande parte da narrativa.

Inicia-se esse estudo buscando dados que comprovem a ligação de José Saramago com Eça de Queirós, levando em consideração a obra *O primo Basílio*, que é considerada pelos críticos como um paradigma do naturalismo. Para isso, será realizado um estudo detalhado do romance de Eça, levando em consideração a extensão da obra, a fim de atingir a circunstância ideal para compreendermos a simetria entre duas obras tão distantes temporalmente.

Além disso, propõe-se a captação do intuito inicial da obra de Saramago e quais as semelhanças e diferenças entre esse primeiro romance e os demais, que fizeram com que Saramago alcançasse o sucesso posteriormente.

2.1. Influências ao estilo saramaguiano: Eça de Queirós e o paradigma naturalista

Eça de Queirós, deu início ao Realismo / Naturalismo em Portugal com sua obra *O crime do padre Amaro* (1875). O autor é considerado pelos críticos como um dos maiores escritores portugueses de todos os tempos.

Entre suas principais características estão a criticidade em torno da sociedade da época, através da ironia, da sagacidade e até mesmo do humor, assim como em Saramago, posteriormente. Utilizou-se dos recursos presentes na literatura realista para revelar ao público leitor uma nova face desse estilo literário, até então desconhecido pelas pessoas.

Além de *O crime do padre Amaro*, Eça escreve *Os Maias* (1888) e *O primo Basílio* (1878), que causou um grandioso escândalo na sociedade da época, devido ao conteúdo que abrangia. Em análises realizadas por Carlos Reis (2018), o autor verifica a postura crítica de Eça perante o Romantismo, que vigorava anteriormente ao (e durante o) Realismo, demonstrando que a superficialidade das personagens, os casos extraconjugais, a importância que a sociedade dava para certas situações são características advindas do período romântico, não de forma generalizada, já que os vícios do mundo burguês já existiam há séculos atrás, mas que se tornam mais evidentes na escrita romântica e que, fica ainda mais nítido após as leituras dos romances de Eça de Queirós.

Ressalta-se, entre os contos escritos por Eça, a obra *No Moinho* (1902), publicado em uma coletânea, que retrata a vida da personagem principal, Maria da Piedade, que apresenta características fundamentalmente românticas (assim como Luísa, em *O primo Basílio*), mas que acaba por casar com João Coutinho, homem rico, mas doente, com quem tem três filhos, que também nascem com a doença do pai, fazendo com que Maria da Piedade passe sua vida a cuidar dos doentes. Em um dado momento da narrativa surge Adrião, primo de João Coutinho, que desperta em Piedade sentimentos até então desconhecidos por ela.

O conto reflete, mais uma vez, os pensamentos de Eça acerca da família lisboeta e da traição que a rodeia, pressupondo que tais fatos ocorrem devido aos romances que as mulheres liam na época, fato esse citado pelo autor quando transcreve os afazeres de Adelaide “Lentamente, essa necessidade de encher a imaginação desses lances de amor, de dramas infelizes, apoderou-se dela. Foi durante meses um devorar constante de romances” (QUEIRÓS, 1980, p. 40), ou ainda quando cita os romances lidos por Luísa, como será visto posteriormente. Outra semelhança entre o conto e o romance é a de que ambas as protagonistas traem seus respectivos maridos, ausentes, com o primo, criando, novamente, uma ressalva sobre a sociedade lisboeta e a caracterização que o autor deseja retratar.

Miguel Mello, ao escrever sobre Eça na obra *Eça de Queirós. A obra e o homem* (1911), destaca a perspicácia do autor ao optar pelo Realismo para defender suas ideias e apresentá-las ao público leitor, utilizando-se também das personagens tipificadas para constatar a verdadeira realidade pela qual passava a sociedade da época.

Todos esses traços caracterizantes em torno das obras de Eça podem ser considerados padrões que fortificariam a escola literária vigente, aproximando o público-leitor da tão almejada representação da realidade e, atingindo um dos principais objetivos dos autores do período: atingir e denunciar a hipocrisia em torno da sociedade.

Com sua sagacidade, Eça utilizou-se não somente das características realistas, mas também predominou sobre suas obras um modelo cientificista, cunhado pelo Naturalismo. Em obras como *O primo Basílio* o autor busca comprovar a teoria de que o meio interfere sobre as atitudes do ser humano, atacando a sociedade frívola do século XIX e almejando que a leitora dos romances românticos acabasse por se reconhecer em suas obras, sentindo o peso de suas escolhas e atitudes. Para Alves (2015) “O realismo anunciado por Eça tinha como principal objetivo a acusação da sociedade burguesa e romântica por seus vícios, possuindo, portanto, uma função essencialmente moralizante e pedagógica” (p. 33).

Eça tornou-se um autor renomado por alcançar, com sua escrita, percepções minuciosas, que eram renegadas pelo público-leitor e pela burguesia. Entre outras características que se

destacam no autor, o distanciamento do molde romântico é uma delas, como acontece em *O primo Basílio*, no qual, segundo Ferreira (2009), “Eça de Queirós explora o erotismo do tema do adultério, quando mostra de forma detalhada a relação entre os amantes, diferente do modo sentimental de encarar o tema realizado pelos românticos” (p. 116).

Assim como ocorrerá anos mais tarde com Saramago, Eça de Queirós não se preocupou com as críticas e os receios das instituições sociais que comandavam à época (monarquia, burguesia, igreja) e escreveu (e publicou) suas obras sem se importar com as consequências das mesmas. Sobre tal fato, constata Mello

Publicava os seus livros com plena independência, sem jamais rebaixar-se à bajulação dos críticos. Afrontando as opiniões e os melindres, atirava os seus livros francamente, deixando-os fazerem por si o seu caminho, independentes de qualquer proteção. Assim confiante no valor dos seus trabalhos, tanto lhe valeria viver no país sobre o qual a sua arte ia reagir, como fora dele. No exílio, em reclusão fecunda, dedicou-se, então, exclusivamente à paixão das letras (MELLO, 1911, p. 44).

Dessa forma, tanto Eça, quanto Saramago, cada qual em sua época e levados por motivos diversos (Eça por ser diplomata e Saramago por se sentir desgostoso com seu país), saem de Portugal, mas continuam a escrever seus romances, dando destaque ao país luso, mesmo com as críticas severas que tiveram de enfrentar.

No entanto, após escrever e defender seus romances realistas-naturalistas, Eça demonstra certa descrença com as expectativas originadas com as publicações de suas primeiras obras e, em 1883 escreve um artigo, intitulado “Positivismo e Idealismo”, no qual demonstra seu ceticismo sobre a estética realista-naturalista, afirmando

Em literatura, estamos assistindo ao descrédito do naturalismo. O romance experimental, de observação positivista, todo estabelecido sobre documentos findou (se é que jamais existiu, a não ser em teoria), e o próprio mestre do naturalismo, Zola, é cada dia mais épico, à velha maneira de Homero. A simpatia, o favor, vão todos para o romance de imaginação, de psicologia sentimental ou humorística [...] (QUEIRÓS, 1951, p.251).

Quando se muda para Inglaterra, abandona efetivamente o realismo/naturalismo dos primeiros livros, que remetiam à sociedade portuguesa, já que se sentia distante da realidade que queria representar e, dessa maneira, cria os romances fantásticos *O Mandarim* (1880) e *A Relíquia* (1887). Como representante de Portugal, em Paris, continua a escrever seus romances, entre eles *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), publicando-o no mesmo ano que vem a falecer.

2.2 *O primo Basílio*: a análise de Eça, Machado e Franchetti

Como já explicitado, o foco principal do presente capítulo, para ser analisado conjuntamente com as obras de Saramago, é *O primo Basílio*, segunda obra de sucesso escrita por Eça e lançada no ano de 1878. Assim como seus demais romances, o autor busca demonstrar através do enredo o comportamento da classe burguesa, repleto de mentiras, traição, chantagens e um desfecho desfavorável, independente do ponto de vista.

A análise, pode ser iniciada pelo final do livro, que, em algumas edições, possui uma carta escrita pelo próprio Eça ao amigo íntimo, Teófilo Braga, que se mostra um bom crítico à obra de Eça, expondo sua opinião perante as temáticas que o autor desenvolve. Na carta, Eça deixa claro que decidiu escrever *O primo Basílio* após ler a opinião de Braga sobre *O crime do padre Amaro*, porém, fica receoso pela opinião do mesmo após finalizar a escrita da história de Jorge e Luísa, já que, nesse romance, não se contempla especificamente uma crítica direcionada à igreja ou monarquia, como no romance anterior.

Dando continuidade à carta, percebemos que Teófilo questiona Eça em relação ao foco dado no livro, que se volta diretamente para a família, outra instituição considerada sagrada à sociedade. Sobre tal situação, Eça lhe responde

[...] você vendo-me tomar a família como assunto, pensa que eu não devia atacar esta instituição eterna, e devia voltar o meu instrumento de experimentação social contra os produtos transitórios, que se perpetuam além do momento que os justificou, e que de forças sociais passaram a ser empecilhos públicos. Perfeitamente: mas eu não ataco a família — ataco a família lisboeta — a família lisboeta produto do namoro, reunião desagradável de egoísmos que se contradizem, e mais tarde ou mais cedo centro de bambochata. (QUEIRÓS, 1998, p. 653).

A explicação de Eça é condizente com a história que será narrada, porém, talvez o autor exagere na generalização relacionada às características que apresenta, tomando como ampla algumas situações particulares. Após essa breve introdução, o autor detalha algumas das peculiaridades das personagens, ironizando a família lisboeta, delineando o que denomina de “quadro doméstico”, que pode ser reconhecido por qualquer um que bem conhece os integrantes da sociedade vigente no período, retratando desde a madame, até a empregada doméstica, passando pelo amante, a beata e o bom rapaz, que está sempre disposto a auxiliar aqueles que dele necessitem.

Dessa forma, Eça deixa claro seu desagrado perante a convivência com os grupos burgueses, repletos de hipocrisia e marcados por pecados que não podem ser revelados, mas que serão expostos pela narrativa do autor e por sua visão crítica sobre a sociedade portuguesa.

A trama, narrada em terceira pessoa, possui em sua versão original mais de seiscentas páginas e desenrola-se em torno do triângulo amoroso formado por Luísa, seu marido, Jorge, e seu primo, Basílio. Entretanto, quem torna a história interessante não é nenhum dos três, mas sim a empregada da casa, Juliana.

A narrativa é extensa, repleta de detalhes, que caracterizam o Naturalismo, e alcança o objetivo de fazer com que o leitor consiga imaginar especificamente aquilo que o autor se propõe a escrever.

Em resumo, Luísa inicia um romance extraconjugal com Basílio, seu primo, que anos antes também havia sido seu noivo, mas que a deixara quando se mudou para o Brasil. Assim, algum tempo depois, casa-se com Jorge, engenheiro, bom moço, que faz todas as vontades da esposa, mas que tem que deixá-la por alguns meses por motivos de trabalho.

Juliana, a empregada da casa, que até certo momento não se mostra importante para a história, modifica o rumo do enredo, levando-o ao ápice com suas chantagens e tramoias em torno de Luísa, vingando-se por todo destrato e descaso que a patroa lhe causara.

Após muito sofrimento, por parte de Luísa, principalmente, que é abandonada por Basílio e chantageada pela empregada, a jovem consegue, com a ajuda de Sebastião, resgatar as cartas que estavam em posse de Juliana, levando essa a óbito, por um ataque cardíaco.

No entanto, como mais uma característica de Eça e do Realismo/Naturalismo, Luísa adoece, Jorge descobre sua traição, chega a perdoá-la (após pensar em até matar a esposa) e, por fim, ela morre, fazendo com que o autor alcance um de seus principais objetivos com o romance, que é o de, acima de tudo, demonstrar a hipocrisia da sociedade portuguesa. Ressalta-se, no entanto, que a descrição da sociedade lisboeta, enfocando a hipocrisia burguesa, foi apresentada e trabalhada pelo autor desde o início do romance, não somente com a morte da protagonista.

Com relação a publicação, Eça recebeu uma crítica direta de ninguém menos que Machado de Assis. O autor, que na época ainda não havia se aliado às correntes realistas (e que nunca se aliaria, já que criou a sua própria caracterização realista, diferente dos demais autores realistas), trabalhava como crítico literário no jornal *O Cruzeiro*, do Rio de Janeiro e, fez questão de expor sua opinião perante a nova obra de Eça de Queirós, escrevendo dois artigos sobre o mesmo, publicados no mês de abril de 1878, assinados pelo pseudônimo de Eleazar.

Assim como na narrativa, que se inicia com a vida cotidiana do casal Jorge e Luísa, Machado de Assis abre sua análise a partir de Luísa, comparando-a com a personagem do livro *Eugenie Grandet* (1833), de Balzac, afirmando que

A Eugênia deste, a provinciana singela e boa, cujo corpo, aliás robusto, encerra uma alma apaixonada e sublime, nada tem com a Luísa do Sr. Eça de Queirós. Na Eugênia, há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende; a Luísa — força é dizê-lo — a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral. Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência. (ASSIS, 1994).

Analisando detalhadamente os sentimentos de Luísa e a forma como ela se porta perante a traição, o autor enfatiza o quão tediosa é a relação entre os primos e a frivolidade da moça, que não se preocupa com nada, fazendo o que faz pela vontade de experimentar algo novo, mas demonstrando desgosto em todas as suas escolhas.

Eça caracteriza Luísa como a representação da mulher portuguesa do período, a verdadeira dama da sociedade: boa esposa, boa dona de casa, perfeita em tudo que lhe diz respeito, como se é esperado. Assim, nota-se que a análise de Machado é, de certa forma, exagerada, já que o autor brasileiro demonstra certo repúdio em relação à personagem de Eça, que é, sem dúvidas, uma personagem superficial, o que, para o autor brasileiro, compromete o texto.

Em contrapartida, Machado ressalta a importância de Juliana, a empregada da casa, retratando-a como “o caráter mais completo e verdadeiro do livro”. Mas isso não salva o romance, que Machado descreve como “incongruente”, levantando a questão de que, se não fosse por Juliana, o romance não teria porque continuar, já que o caso de Luísa com Basílio acabaria, o marido voltaria e todos ficariam felizes com suas vidas e o seu marasmo.

As considerações em torno do livro se mostram desfavoráveis e ele dá continuidade às suas afirmações

Como é que um espírito tão esclarecido, como o do autor, não viu que semelhante concepção era a coisa menos congruente e interessante do mundo? Que temos nós com essa luta intestina entre a ama e a criada, e em que nos pode interessar a doença de uma e a morte de ambas? Cá fora, uma senhora que sucumbisse às hostilidades de pessoas de seu serviço, em consequência de cartas extraviadas, despertaria certamente grande interesse, e imensa curiosidade; e, ou a condenássemos, ou lhe perdoássemos, era sempre um caso digno de lástima. No livro é outra coisa. Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral. Gastar o aço da paciência a fazer tapar a boca de uma cobiça subalterna, a substituí-la nos misteres ínfimos, a defendê-la dos ralhos do marido, é cortar todo o vínculo moral entre ela e nós. Já nenhum há, quando Luísa adocece e morre. Por quê? porque sabemos que a catástrofe é o resultado de uma circunstância fortuita, e nada mais; e consequentemente por esta razão capital: Luísa não tem remorsos, tem medo (ASSIS, 1994).

Na obra, Eça anuncia Juliana, uma das empregadas da casa, que trabalha para Luísa a dois meses e tem entre suas características

Devia ter quarenta anos e era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuiá de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um tique nas asas do nariz. E o vestido chato sobre o peito, curto da roda, tufado pela goma das saias — mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiros de verniz. (QUEIRÓS, 1998, p. 10)

A indignação de Machado faz com que sua análise se torne impetuosa, questionando Eça, suas ideias e seus argumentos para criar uma obra que, na percepção machadiana, seria um tanto quanto trivial, sem nada que prendesse a atenção do leitor. E, além disso, o autor ainda indaga Eça quanto a ligação de *O primo Basílio* com o realismo, conjecturando que não há aprofundamento entre as características defendidas pelo movimento e a obra em questão.

Dando continuidade à sua opinião, Machado coloca como o ápice da gravidade o fato de Eça distrair seu leitor com situações desnecessárias à trama (como fizeram Balzac e Zola em seus respectivos romances), sobrecarregando as cenas com detalhes dispensáveis, como no fragmento em que cita momentos finais do romance

[...] finalmente, o capítulo do Teatro de São Carlos, quase no fim do livro. Quando todo o interesse se concentra em casa de Luísa, onde Sebastião trata de reaver as cartas subtraídas pela criada, descreve-nos o autor uma noite inteira de espetáculos, a plateia, os camarotes, a cena, uma alteração de espectadores. Que os três quadros estão acabados com muita arte, sobretudo o primeiro, é coisa que a crítica imparcial deve reconhecer; mas por que avolumar tais acessórios até o ponto de abafar o principal? (ASSIS, 1994).

No entanto, a crítica machadiana vai além, demonstrando um caráter moralista, que repudia as cenas de erotismo apresentadas por Eça e, consideradas por Assis como imorais, levando em conta que *O primo Basílio* foi considerado um romance escandaloso para a época. Para dar ênfase ao seu repúdio, o autor cita como exemplo

Se eu tivesse de julgar o livro pelo lado da influência moral, diria que, qualquer que seja o ensinamento, se algum tem, qualquer que seja a extensão da catástrofe, uma e outra coisa são inteiramente destruídas pela viva pintura dos fatos viciosos: essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal. A castidade inadvertida que ler o livro chegará à última página, sem fechá-lo, e tornará atrás para reler outras (ASSIS, 1994).

Por fim, a crítica de Machado que se inicia benevolente, demonstrando afeição a Eça, é finalizada de modo rude, alegando de forma indireta que *O primo Basílio* é um romance “tedioso”, “obsceno” e “ridículo”, e ainda, reiterando a ideia de que, caso Eça escreva mais uma obra como essa, o Realismo chegará ao fim, sendo “estrangulado no berço”.

Após quinze dias da publicação do primeiro artigo, Machado resolve escrever uma resposta àqueles que se indisputaram com suas críticas sobre o segundo romance de Eça. Inicia, então, respondendo à acusação de não ter tido nada no livro que o agradasse e, analisando sua resposta, nota-se que a mesma tenha sido um tanto quanto irônica, ao estilo machadiano, alegando

Não advertiu que, além de proclamar o talento do autor (seria pueril negar-lho) e de lhe reconhecer o dom da observação, notei o esmero de algumas páginas e a perfeição de um dos seus caracteres. Não me parece que isto seja negar tudo a um livro, e a um segundo livro. Disse comigo: — Este homem tem faculdades de artista, dispõe de um estilo de boa tempera, tem observação; mas o seu livro traz defeitos que me parecem graves, uns de concepção, outros da escola em que o autor é aluno, e onde aspira a tornar-se mestre; digamos-lhe isto mesmo, com a clareza e franqueza a que têm jus os espíritos de certa esfera. — E foi o que fiz, preferindo às generalidades do diletantismo literário a análise sincera e a reflexão paciente e longa. Censurei e louvei, crendo haver assim provado duas coisas: a lealdade da minha crítica e a sinceridade da minha admiração (ASSIS, 1994).

Utilizando-se de sua “sinceridade”, o autor prossegue, refutando as análises realizadas em torno de suas críticas e, mais uma vez, expondo ao leitor a simplicidade com que vê *O primo Basílio*, comprovando que a história só ocorre devido ao caráter malicioso de Juliana e os acontecimentos que se seguem em sequência às atitudes da empregada.

É notório que a crítica de Machado vai além de Eça, chegando até a própria escola literária, que era novidade na época e estava sendo estudada mais a fundo pelos autores e críticos. Sendo assim, Machado se utiliza do termo “obscenidade sistemática” para se referir ao Realismo, conservando suas opiniões e demonstrando sua singularidade no decorrer de sua carreira literária.

Ademais, o autor enaltece alguns romances românticos portugueses, como *O Monge de Cister* (1848), de Alexandre Herculano, referindo-se às boas publicações da literatura portuguesa que, para ele, deveriam ser retomadas, já que o Naturalismo rompeu com essa tradição romântica, dando enfoque a situações que não deveriam ser evidenciadas.

Para finalizar, Machado de Assis reitera seu apreço por Eça, mas deixa claro seu incomodo com a forma detalhada com a qual o autor luso trabalha e a consideração do público leitor em relação ao livro *O primo Basílio*, que, para ele, não possui moral nenhuma a ser transmitida e não passa (mais uma vez) de um romance tedioso.

Em contrapartida, em 2013, Paulo Franchetti, renomado crítico literário brasileiro, professor e estudioso de literatura brasileira e portuguesa, publicou um artigo sobre *O primo Basílio* e a opinião de Machado de Assis sobre a obra.

No início de seu artigo, Franchetti realiza uma análise histórica, explicando o contexto histórico-político no qual Portugal estava inserido quando o Romantismo foi tomado pela vertente realista, que surge no período constitucionalista, com o objetivo político de “proceder a uma ampla crítica da sociedade portuguesa, como forma de superar o que considerava ser um estado de profunda decadência da vida espiritual e econômica da nação.” (FRANCHETTI, 2013, p. 136).

Como já é de conhecimento, Eça de Queirós e seus colegas buscavam na época uma literatura engajada em inovar, revolucionar e modernizar o país. Para Franchetti, essa nova forma de escrever era totalmente condizente com o contexto político da época, que se tratava de um cenário revolucionário, que buscava alterar as vertentes sociais.

Tais características refletem os ideais do autor, que via no Romantismo uma sociedade fantasiosa e, até mesmo, hipócrita, guiada pela ilusão de sentimentos e situações que não existiam, nem nunca ocorreriam, diferentemente do que estavam a propor os realistas, que se baseavam em situações verídicas para reivindicar a inovação, o progresso social, científico, político, culminando assim, no progresso artístico, conseqüentemente.

No entanto, Franchetti pondera sobre as publicações de Eça, que foram divididas em diferentes momentos, sendo *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio* considerados naturalistas, pela vertente social e a atuação dos personagens sob o meio em que vivem. Porém, o próprio crítico brasileiro cita a carta que Eça escreveu a Teófilo Braga, demonstrando um distanciamento político da primeira obra para a segunda, sendo que o propósito de Eça ao escrever *O primo Basílio* era muito mais social, do que estadista.

Analisando a carta de Eça, Franchetti observa que, mesmo tentando resumir seu romance de forma extremamente precária, o autor já deixa claro o ponto principal do livro

Mas aqui mesmo já aparece uma característica central do romance: não há, nessa estrutura, uma rede determinística. Trata-se de um ensaio de descrição de um ambiente que se apresenta como típico, mas as relações entre os elementos envolvidos é determinada de modo negativo: é a falta de formação religiosa e de outros imperativos morais que cria as condições para o desenvolvimento da trama. As personagens são, em certo sentido, vítimas de uma conjunção casual de situações e a crítica social se exerce, aqui, por meio do reforço do traço caricatural (FRANCHETTI, 2013, p. 141).

Além disso, Franchetti evidencia o que talvez não seja tão perceptível ao leitor, que é o desgosto de Eça ao comparar suas duas obras e vê-las de forma tão distintas. Contudo, para o

crítico brasileiro esse “desgosto” de Eça irá se tornar, posteriormente, uma de suas maiores marcas: “a abundância de detalhes e o processo de composição cumulativo, em que a ação muito frequentemente cai para segundo plano, enquanto o mundo sensório e a arte da escrita e da ironia vem para a frente da cena.” (2013, p. 142).

Nesse ponto, a crítica de Franchetti se distancia da crítica de Machado, já que o primeiro vê como qualidade positiva o excesso de detalhes narrados por Eça, diferentemente de Assis, que analisa de forma extenuante essa caracterização queirosiana.

Como já visto, foram inúmeras as críticas em torno do romance de Eça, desde seus colegas, como José dos Reis Dámaso, até Machado de Assis, que se indispõem com os caminhos pelos quais se direcionam a elaboração do romance queirosiano.

Sobre a crítica machadiana, Paulo Franchetti relaciona o parecer do autor sobre o romance de Eça com o fato de que, aqui, no Brasil, Machado ainda tentava se encaixar nos padrões da literatura romântica e, mesmo sem afirmar, temia a ligação dos leitores com as obras realistas/naturalistas

Apoiado numa perspectiva marcadamente romântica, Machado vai de fato mostrar que o perigo da disseminação do Naturalismo é interromper a continuidade histórica da literatura de língua portuguesa, e o objetivo de sua crítica se revela quando ele expressa a esperança de superação do hiato causado pela súbita voga do Naturalismo: terminada a moda -- que ele mesmo, com esse texto, se esforça por combater [...]. (FRANCHETTI, 2013, p. 145).

Ademais, Franchetti ressalta que as ponderações realizadas por Machado não se encaixam nos propósitos apresentados por Eça, utilizando como exemplo inicial a sensualidade representada no romance e vista por Machado de Assis como vulgar, sendo, na verdade, os pormenores, incluindo a sensualidade, fundamentais para o projeto do romance

Basílio achava-a irresistível; quem diria que uma burguesinha podia ter tanto chique, tanta queda? Ajoelhou-se, tomou-lhe os pezinhos entre as mãos, beijou-lhos; depois, dizendo muito mal das ligas “tão feias, com fechos de metal”, beijou-lhe respeitosamente os joelhos; e então fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: “não! não!” E quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos, toda escarlate; murmurou repreensivamente:
— Oh, Basílio!
Ele torcia o bigode, muito satisfeito. Ensinara-lhe uma sensação nova; tinha-a na mão! (QUEIRÓS, 1998, p. 325).

Aprofundando-se na análise crítica, Franchetti também cita a cena da confeitaria, mencionada negativamente por Machado, mas que, para o crítico literário, se faz de suma

importância, para esquadrihar a situação de Luísa e as conversas paralelas que circundam o adultério com Basílio

Estavam parados ao pé da confeitaria. Na vidraça, por trás deles, emprateirava-se uma exposição de garrafas de malvasia com os seus letreiros muito coloridos, transparências avermelhadas de gelatinas, amarelidões enjoativas de doces de ovos, e queques de um castanho-escuro tendo espetados cravos tristes de papel branco ou cor-de-rosa. Velhas natas lívidas amolentavam-se no oco dos folhados; ladrilhos grossos de marmelada esbeçavam-se ao calor; as empadinhas de marisco aglomeravam as suas crostas ressequidas. E no centro, muito proeminente numa travessa, enroscava-se uma lampreia de ovos medonha e bojuda, com o ventre de um amarelo ascoroso, o dorso malhado de arabescos de açúcar, a boca escancarada; na sua cabeça grossa esbugalhavam-se dois horríveis olhos de chocolates; os seus dentes de amêndoa ferravam-se numa tangerina de chila; e em torno do monstro espapado moscas esvoaçavam. (QUEIRÓS, 1998, p. 182).

Citando as diferentes cenas expostas acima, o autor nos faz compreender o objetivo de Eça, que, na época, não foi bem assimilado por Machado de Assis. Franchetti esclarece o intuito do autor português, de enaltecer o instinto, característica essencial do Naturalismo, fazendo com que Luísa aja de forma “selvagem” (para a época) e que os detalhes em cada cena se tornem primordiais para a construção da narrativa, como no caso da cena da confeitaria. Ou, ainda, ressaltando a fantasia romântica, quando Luísa lê os romances de Walter Scott

Em solteira, aos dezoito anos entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejara então viver num daqueles castelos escoceses, que têm sobre as ogivas os brasões do clã, mobilados com arcas góticas e troféus de armas, forrados de largas tapeçarias, onde estão bordadas legendas heroicas, que o vento do lago agita e faz viver; e amara Ervandalo, Morton e Ivanhoé, ternos e graves, tendo sobre o gorro a pena de águia, presa ao lado pelo cardo de Escócia de esmeraldas e diamantes. Mas agora era o moderno que a cativava: Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades. Ria-se dos trovadores, exaltara-se por Mr. de Camors; e os homens ideais apareciam-lhe de gravata branca, nas ombreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes (QUEIRÓS, 1998, p. 14).

Refutando outra análise realizada por Machado, relacionada ao momento da ópera, em que o foco deveria estar nas cenas entre Juliana e Sebastião, Franchetti se opõe a tais afirmativas, apontando a importância daquele momento no livro, para se compreender os sentimentos de Luísa em relação à traição, ao fato de estar ao lado do marido, mas lembrando os momentos com Basílio e a apreensão sobre o que deve estar acontecendo em sua casa. E, além disso, o crítico brasileiro percebe um caráter irônico nessa decisão de Eça, que modifica o foco da narrativa, nesse momento, para poder rebaixar o conflito.

Mais uma vez as críticas de Machado são contestadas e Franchetti aponta um outro viés dessa análise, mencionando em seu artigo que, há sim características negativas no livro, mas, explicando que,

[...] o que caracteriza o texto queirosiano é a peculiar fusão, encontrada em todos os planos do discurso, de uma forma discursiva épica e um conteúdo burlesco ou rebaixado. Não pode assim estar no nível do narrado o elemento que solda o conjunto, que enfeixa os vários elementos da narrativa num todo coerente e vivo. Está, sim, no estilo e na construção textual, e sobretudo no que é o efeito de sentido da conjugação de ambos: aquele olhar distanciado e profundamente irônico, tão característico de Eça de Queirós. (FRANCHETTI, 2013, p. 150).

O foco de Paulo Franchetti ao questionar a análise crítica de Machado de Assis é o de demonstrar que, os pontos explicitados por Machado em *O primo Basílio* como negativos, são, na verdade, positivos, já que, o detalhamento das cenas, a caracterização excessiva dos personagens e do espaço são de extrema valia para a valorização da obra, cumprindo com o objetivo proposto por Eça de expor as particularidades da sociedade portuguesa.

Igualmente importante é a comparação entre o aspecto dramático e o aspecto épico presentes no romance, baseados nos conceitos de Emil Staiger. Franchetti demonstra haver, por parte de Machado, objeção em relação aos aspectos “superficiais”, denominados dramáticos, que, na verdade, Franchetti considera épico, de teor descritivo, apresentado sob “vários ângulos”, nos quais o leitor pode compreender a narrativa de diferentes formas, assimilando os fatos tais quais eles ocorram.

Todavia, mesmo com tantos argumentos distintos, há um ponto semelhante entre a análise de Machado de Assis e o artigo crítico de Paulo Franchetti: ambos destacam Juliana como personagem central da obra, que se acentua por suas ideias, suas atitudes, seus pensamentos, e Franchetti ainda pondera que, em certos momentos, até o próprio leitor se identifica com a empregada, que pensa somente em melhorar de vida, depois de tantos anos sofrendo de diferentes formas possíveis.

Após a análise aprofundada dos personagens, Franchetti também associa sua análise ao tempo do romance, demonstrando a profundidade de detalhes e a sequência cronológica utilizada por Eça para instigar ainda mais o leitor, ansiando chegar ao desfecho final da história.

Dessa forma, analisando características, espaço, tempo, personagens, Franchetti auxilia o leitor a perceber ainda mais a intensidade da escrita de Eça, a maneira metódica com que se utiliza de diferentes artifícios durante todo o enredo para trabalhar sua ironia, sua crítica social e atingir seu objetivo máximo de prender o leitor, mesmo que com um livro tão “simplista”,

como designou Machado, mas, ao mesmo tempo tão produtivo, como se constatou ao longo do tempo.

Para Paulo Franchetti, o livro de Eça foi equivocadamente analisado, pois possui, na verdade, uma caracterização épica, como já explicitado, oposta ao modo dramático, já que o romance não apresenta grandes alterações em seu enredo, levando à evolução literária do autor português, visto hoje como “inovador” e “ousado”, destacando-se, até a contemporaneidade por seu ideal audacioso. Ademais, infere-se o equívoco de Machado de Assis acerca da inutilidade da descrição narrativa no livro de Eça, já que o excesso de detalhes, tanto nas cenas relacionadas à confeitaria, como às do teatro, possuem significados eminentes na trama, na medida em que ampliam o tempo do enredo, transpondo a atenção ao leitor.

Logo, o leitor também deve estar preocupado com as atividades de Sebastião na casa de Luísa, porém, o intuito do autor é o de demonstrar, ao mesmo tempo, a superficialidade das preocupações de Luísa e de emergir da narrativa a realidade que está posta aos espectadores do teatro, que serve como ponto de apoio para as atividades de Sebastião.

Franco Moretti (2003, p. 4) afirma que “as narrativas não são feitas apenas de grandes cenas”. Tal alegação encaixa-se perfeitamente na obra de Eça, que demonstra, nos pequenos detalhes, a ânsia em instigar o leitor a continuar a leitura, mesmo que, em certos aspectos isso torne-se cansativo em alguns quesitos. Em outro ponto, Moretti cita as “bifurcações”, momentos que ocorrem entre cenas consideradas essenciais, que traz maior movimento à obra.

Ao mesmo tempo, surgem situações corriqueiras, do dia a dia, que podem auxiliar o leitor a imaginar as cenas descritas. Tais situações cotidianas são denominadas por Moretti como “enchimentos”, “sem consequências para o preenchimento da história” (2003, p. 7). Aqui há a principal diferenciação entre as bifurcações e os enchimentos: o primeiro é de suma importância para o desenrolar do romance, já o segundo serve como complemento.

Nesse ponto, observando o romance de Eça, percebe-se que tanto um, quanto o outro se fazem presente na narrativa, sendo que, as cenas descritas por Machado como “enchimento”, as são realmente, mas, só podem ser assim vistas porque o próprio Eça valorizou esses tipos de situações, nas quais os enchimentos são mais importantes que as bifurcações.

Sob tal ótica, vê-se a necessidade de contrastar o romance de Eça com o de José Saramago, utilizando-se dos argumentos utilizados por Machado de Assis, Franchetti e Franco Moretti, analisando o padrão utilizado por Saramago para a concepção de seu primeiro livro.

2.3 Contrastes entre *Terra do Pecado* e *O primo Basílio*

Entre a publicação de *O primo Basílio* e *Terra do Pecado* há um hiato de mais de meio século. Entretanto, devido a diversos fatores, como, por exemplo, a leitura escolar, o leitor que estuda a obra de Eça e acaba por conhecer o primeiro romance de Saramago, consegue assimilar um livro com o outro, devido as semelhanças entre ambos.

Como será demonstrado na presente pesquisa, ao ler Saramago, percebe-se clara influência de Eça em sua escrita. Primeiramente pelo fato de Eça de Queirós ter se destacado em seu período, caracterizando, de forma singular, sua escrita e suas qualidades literárias, assim como ocorrerá com José Saramago, anos mais tarde. Bem como as cartas trocadas entre o autor brasileiro Jorge Amado e o escritor português José Saramago, nas quais ambos mostram-se admiradores de Eça de Queirós: “Não sei se José é devoto do autor de *Os Maias*, eu sou muito devotíssimo”. Saramago lhe responde: “Onde está o bárbaro capaz de não reconhecer a grandeza desse senhor, até agora nunca igualada?”. (AMADO, 2017, p. 39), demonstrando a importância de Eça para a formação literária de ambos.

Tania Franco Carvalhal, em seu texto “O reforço teórico”, utiliza-se das conexões intertextuais para explicar a ligação entre duas obras, distanciadas pelo período, mas semelhantes em suas características

Essas duas sugestões de leitura intertextual, nas quais não houve a busca obsessiva dos “trechos paralelos”, querem ilustrar mesmo de maneira incompleta, que o binarismo, entendido como vaivém entre dois pólos, pode ser ampliado para uma indagação que formule a relação entre os textos e a interprete. Trata-se de explorar os dois textos, ver como eles se misturam e, a partir daí, como repetindo-o, o segundo texto “inventa” o primeiro. Dessa forma ele o redescobre, dando-lhe outros significados já não possíveis nele mesmo (CARVALHAL, 2004, p. 57,58).

Assim como Antonio Candido (1991, p 111), que afirma “hoje está na moda dizer que uma obra literária é constituída mais a partir de outras obras, que a precederam, do que em função de estímulos diretos da realidade — pessoal, social ou física. Deve haver boa dose de verdade nisso”. Ambas as análises podem ser verificadas na conexão entre Saramago e Eça, já que, as histórias, mesmo que distantes por décadas, possuem muitas características semelhantes e, por outro lado, reinventam-se à medida que as narrativas prosseguem.

Verifica-se que, desde a obra de Eça já há uma comparação, realizada por Machado de Assis, assimilando *O primo Basílio* com *Eugênia Grandet*. O fato é que, muitas vezes, a criatividade em torno de uma obra surge em decorrência de outra, realizada anteriormente.

Assim ocorre também com Saramago, optando por basear-se na história de Eça, para criar a sua, mesmo sem ter, em nenhum momento, afirmado essa suposição aqui realizada.

Sobre *Terra do Pecado*, apresenta-se nesse romance um Saramago, ao mesmo tempo, audacioso e perspicaz, porém um tanto inseguro em relação ao início da sua carreira como escritor.

Em 1947, o autor decide produzir seu primeiro romance, baseado em outros que já lera pelas bibliotecas que frequentou. *Terra do Pecado* foi publicado a primeira vez pela Editorial Minerva, situada em Lisboa. Após o lançamento da obra e sua venda precária, a mesma foi deixada de lado pelos editorialistas, passando por algumas reedições ao longo da carreira de Saramago. Depois de sua morte, quem obtém os direitos sobre a publicação é a Porto Editora, com permissão da Fundação José Saramago e dos herdeiros de José Saramago, no ano de 2015.

Uma característica peculiar sobre o livro é que o mesmo não foi lançado no Brasil. Desde sua primeira publicação, até os dias atuais, nenhuma editora brasileira mostrou interesse em publicar a primeira obra de Saramago, talvez por ser esse um romance tão diferenciado dos demais, que não se encaixam nas características com as quais o público saramaguiano está acostumado.

Iniciando a leitura de *Terra do Pecado*, há um “aviso”, publicado pelo próprio Saramago, explicando as condições nas quais se baseou para compor esse primeiro trabalho. Entre os fatos marcantes do ano de 1947 estão o nascimento da filha, Violante, e a publicação de *A viúva*, que foi modificado para o título já conhecido, mas a contragosto do autor, que diz nunca ter se acostumado com a alteração.

Sobre o livro, o escritor afirma que decidiu redigi-lo porque, desde adolescente, em conversa com os amigos, o mesmo afirmava que quando crescesse seria autor de livros. Em relação ao tema, nem o próprio Saramago sabe explicar como se originou, já que, tão novo, pouco sabia sobre viúvas e, ainda mais, sobre viúvas que deveriam cuidar de suas terras.

Para a surpresa de Saramago, o livro é aceito pela Editorial Minerva, sem nem ter sido ele a enviar o manuscrito. Ao conversar com o editor, António Maria Pereira, o mesmo deixa claro que, primeiramente, “não haveria pagamento de direitos. Em segundo lugar, o título do livro, sem atrativo comercial, deveria ser substituído.” (SARAMAGO, 2015, p. 6). Contudo, a felicidade por ter conseguido, tão prontamente, uma editora para publicar seu primeiro romance e ainda receber “uns tostões” por ele, fez com que Saramago nem discutisse os pontos impostos pelo editor, que também fez questão de, ele próprio, escolher o título que se adequaria à obra.

Após a publicação e escassa venda do livro, Saramago desanima e, de forma errônea, afirma nas últimas linhas de seu aviso: “Realmente, a julgar pela amostra, o futuro não terá muito para oferecer ao autor de *A Viúva*.” (2015, p. 7).

Posteriormente a essa breve introdução dada pelo próprio autor, inicia-se a narrativa. Composta por vinte e cinco capítulos, narrada em terceira pessoa por um narrador onisciente, com características ortográficas muito semelhantes às escritas de Eça de Queirós.

Ambos os autores optam por períodos longos, repletos de detalhes, explorando minuciosamente as cenas e transformando um enredo simplista em uma história longa e, em certos pontos, fatigante. A riqueza de detalhes e a linguagem objetiva são características marcantes da escola literária realista / naturalista e, fica perceptível que tais traços foram escolhidos por Saramago também

E novamente o Inverno findou, deixando sobre os campos os sulcos lamacentos da sua passagem e, sob a lama avermelhada, as raízes embebidas de humidade. Um novo ciclo no crescimento das plantas reverdecidos ia iniciar-se com o surgir da Primavera. Da terra molhada saía, ofegante, o hálito bom do trabalho criador da natureza. Pisando os torrões moles dos campos cultivados, sentia-se a energia latente da terra, num desdobrar infinito de forças ocultas e misteriosas, num chamamento mudo a todos os músculos humanos. As grossas patadas dos bois alargavam-se no chão num vinco severo e honesto, como determinações raciocinadas de um cérebro vivo. E havia naquela sucessão de sinais, uns após outros, a inflexibilidade digna dos bons pensamentos (SARAMAGO, 2015, p. 123).

Tais detalhes são citados por Franchetti em sua análise sobre *O primo Basílio*, citando como exemplo a cena em que o narrador descreve a conversa entre Sebastião e Julião, que resulta em um “retardamento da ação”, também ressaltando o excesso de detalhes naturalistas, como no fragmento retratado acima.

Outro exemplo citado por Franchetti remete-se a cena em que Luísa e Jorge estão no teatro e Sebastião vai ao encontro de Juliana para recuperar as cartas de Luísa, sendo que o enfoque dado pelo autor encontra-se presente na descrição referente à peça teatral e não ao que se passa na casa dos patrões

Mas o coração de Luísa batia precipitadamente; vira-se de repente sentada no divã, na sua sala, ainda tomada dos soluços do adultério, e Basílio, com o charuto ao canto da boca, batia distraído no piano aquela ária — "Al pallido chiarore dei astri d'oro". Dessa noite tinha vindo toda a sua miséria! — e subitamente, como longos véus fúnebres que descem e abafam, as recordações de Juliana, da casa, de Sebastião, vieram escurecer-lhe a alma.

Olhou o relógio. Eram dez horas. Que se passaria? (QUEIRÓS, 1998, p. 559).

O momento em que Luísa está aflita, observando a peça teatral, é considerada prolixa por Machado de Assis, mas Franchetti a ressalta, concluindo que a mesma é importante por conseguir convencer o leitor da aflição pela qual passa Luísa, lembrando, com a música da peça, as noites de amor que teve com Basílio, mas observando ao seu lado Jorge e, além disso, confirmando a mesquinhez da moça, preocupada única e exclusivamente consigo. Franchetti alega que

A cena tampouco é infuncional, nem se deve ao puro gosto pelo detalhe e pitoresco. Na verdade, sua função é dupla: não apenas opera novamente um retardamento épico no desenrolar da ação, mas permite conjugar, de modo muito eficaz e concentrado, os motivos fáusticos espalhados ao longo da narrativa e a circunstância decepcionante em que redundou a aventura pessoal de Luísa (FRANCHETTI, 2013, p. 32).

Em *Terra do Pecado*, tais detalhes também se fazem presentes, mas em curta escala. Utilizando como exemplo, pode-se destacar as cenas finais do romance de Saramago, que demonstram, assim como com Luísa, o egoísmo de Maria Leonor, preocupada com sua reputação após Benedita descobrir que a patroa dormiu com o médico

O Sol, lá fora, ia descendo, perdendo o brilho fulgurante e duro à medida que se aproximava a tarde [...].
Morriam os últimos restos de luz e começava já a levantar-se do chão a sombra da noite, quando Maria Leonor acordou. Descerrou os olhos de súbito e ficou imóvel, deitada, fitando a parte superior das janelas, onde refulgia ainda o sangue do poente. Com um movimento brusco sentou-se no sofá e olhou em roda, franzindo as sobrancelhas ao ver a cama desmanchada. Mas a surpresa veio e partiu logo, acossada pela verdade. Maria Leonor levantou-se do sofá e foi até o meio do quarto [...] (SARAMAGO, 2015, p. 322).

Sobre o enredo de *Terra do Pecado*, o mesmo baseia-se na vida de Maria Leonor, que passa seus dias sobrevivendo à morte do marido, Manuel Ribeiro. Quem ampara a patroa e a auxilia nos momentos mais difíceis é a empregada, Benedita, que a partir de um certo momento da história, torna-se o centro da narrativa, de extrema importância para o desfecho que ocorre.

O ápice do romance remete-se às vontades sexuais de Maria Leonor, que se mostra influenciada pelos instintos, deixando-se levar pelo desejo repentino em torno do cunhado, Antonio Ribeiro. Entretanto, Benedita percebe o interesse entre a patroa e o irmão de seu falecido patrão e interfere, impondo que o rapaz vá embora da propriedade e iniciando um ciclo de chantagens com a patroa, para que a mesma continue a manter intacta a reputação de Manuel Ribeiro.

A partir de então, a obra se desenrola através do sofrimento vivido por Maria Leonor, tentando, à todo custo, evitar o contato com a empregada, para não se sentir mais culpada pelos

atos que cometeu. Assim, para livrar-se do peso que é viver com Benedita, Leonor confessa seus atos ao médico e amigo da família, Pedro Viegas, que, depois de um tempo indeciso, oferece casamento à moça, deixando de lado a diferença de idade entre ambos.

Por desespero, Maria Leonor aceita a oferta e, mais uma vez, tomada pelos desejos que a consomem, dorme com o médico. Benedita, através de seus instintos, percebe algo diferente e surpreende a patroa na cama, após o médico já ter partido.

A finalização da obra pode ser considerada inusitada, já que, em primeiro plano Maria Leonor confessa seu arrependimento à empregada por ter aceitado a proposta de casamento de Viegas e, graças a isso, elas acabam por se reaproximarem. Logo em seguida, a notícia de que o médico sofreu um acidente com sua charrete e faleceu. Dessa forma, totalmente inesperada, Saramago finaliza seu primeiro romance.

Ao dar prosseguimento a essa análise comparativa, como já foi percebido, o livro de Saramago, assim como o de Eça, é repleto de detalhes, que acabam por se proliferarem desde o início até o final do enredo. Como exemplo, podemos citar o começo da narração, quando o autor nos apresenta o espaço inicial da trama: um quarto, com cheiro de remédios, extremamente fechado e um doente que, “oscilava devagar a cabeça sobre a almofada manchada de suor, num gesto de fadiga e de sofrimento.” (2015, p. 9).

O “cheiro de remédio” deveria ser apenas um detalhe, mas, como já colocado, o livro todo é composto de detalhamentos, em uma linguagem extremamente naturalista, repleta de sensualidade e pormenores, como no momento em que Maria Leonor e Viegas dormem juntos

Uma ligeira perturbação fê-los vacilar. A percepção do perigo que corriam despegou-os, assustados e trémulos. Nos olhos dela havia um brilho líquido que já não era de lágrimas. Os lábios, engrossados pelo nervosismo, tremiam-lhe. Viegas estava muito pálido e respirava com força.

Num impulso irresistível, as mãos de ambos uniram-se. E, lentamente, foram-se aproximando de novo, tocando-se nos joelhos, corpo acima, até ficarem presos num beijo.

Na garganta dela arquejou um soluço. Os braços cruzaram-se com força na nuca de Viegas e dobrou-o todo sobre si. Recuou um passo, atordoada. As pernas vergaram-se-lhe na beira do leito e caiu para trás.

Rolaram na cama, desesperados, perdidos.

- Não! – gemeu Maria Leonor.

O queixume perdeu-se no ofegar de ambos e no ruído seco da palha dos colchões (SARAMAGO, 2015, p. 314).

A teoria de Georg Lukács, presente em seu ensaio “Narrar ou descrever?”, pode ser utilizada para analisar a importância da narrativa nos romances, utilizando, de forma coerente, a descrição como método de movimento à cena, elucidando o que os autores se propõem a transmitir com suas obras. Para exemplificar, Lukács comparou duas cenas dos livros *Naná*

(1880), escrito por Zola e *Ana Karenina* (1877), de Tolstói, analisando os ideais dos autores que descrevem, cada qual em sua obra, cenas referentes a uma corrida de cavalos. Para o crítico, a descrição realizada por Zola é estática, não acrescenta em nada para os fatos que antecedem ou sucedem o referido acontecimento descrito. Em contraposição, Lukács enaltece a descrição apresentada por Tolstói, que consegue, através de seus detalhamentos, causar comoção no leitor, criando agilidade em sua narrativa, conectando todo o enredo.

Dessa forma, pode-se associar a teoria de Lukács com as obras de Eça e de Saramago. Assim, fica perceptível, ao longo da análise comparativa das obras que, ambos os autores utilizam-se do detalhamento para dar veracidade à narrativa, como no exemplo citado por Franchetti à despeito da cena da confeitaria, de Eça

E basta ler a cena desarmadamente para perceber de imediato a capacidade de presentificação que ela tem: estamos de súbito vendo aquela confeitaria, com tudo o que nela há de reles, de sujo e de típico; e a discussão do caso de Luísa nesse ambiente contribui para promover uma espécie de neutralização, de diminuição da tensão dramática (FRANCHETTI, 2013, p. 31).

Desde o início de seus livros, os autores optam por apresentar minuciosamente seus personagens e os espaços onde ocorrem cada cena, características essas que vão de encontro às afirmações de Lukács

Muitos escritores sentem a necessidade de tornar conhecida a vida íntima dos seus personagens: e isso, sem dúvida, já constitui um avanço. No entanto, é preciso não esquecer que esta vida íntima, só pode, também, se tornar significativa, quando ligada ao entrelhe de um romance, com premissa, etapa ou consequência de uma ação individual. Em si mesma, a descrição estativa da vida íntima é tão natureza morta como a descrição das coisas (LUKÁCS, 1964, p. 91).

Essa colocação encaixa com a descrição dos personagens, como por exemplo em *O primo Basílio*, quando surge a caracterização de Basílio e, com tais fatos, pode-se compreender as atitudes advindas do rapaz para com sua prima, Luísa

Lembrava-se bem dele — alto, delgado, um ar fidalgo, o pequenino bigode preto levantado, o olhar atrevido, e um jeito de meter as mãos nos bolsos das calças fazendo tilintar o dinheiro e as chaves! Aquilo começara em Sintra, por grandes partidas de bilhar muito alegres, na quinta do tio João de Brito, em Colares. Basílio tinha chegado então da Inglaterra: vinha muito bife, usava gravatas escarlates passadas num anel de ouro, fatos de flanela branca, espantava Sintra! (QUEIRÓS, 1998, p. 15).

Ademais, o fato de Basílio ter chegado da Inglaterra, ou de morar na França, demonstrando ar de superioridade, tanto no fator histórico, como na soberba representada pelo

rapaz que, ao longo de toda a narrativa, deseja demonstrar vantagem sobre os demais, o que deixa a frívola Luísa ainda mais encantada com o “sucesso” do primo.

Ou ainda, em *Terra do Pecado*, quando Saramago apresenta o médico, doutor Viegas: “homem forte, de cabelos e bigodes grisalhos, com uns óculos de aros grossos de tartaruga, que lhe defendiam os olhos míopes” (SARAMAGO, 2015, p. 30). Características essas que são de suma importância, para compreender o repúdio que Maria Leonor passa a sentir por ele após aceitar o pedido de casamento.

Além das críticas dirigidas ao romance de Zola, Lukács também demonstra seu descontentamento com as obras de Balzac

Os heróis de Balzac fracassam, no mais das vezes, no encontro deles com a vida: os heróis do romance gorkiano *A mãe* são espancados e acabam na prisão: neles, entretanto, se manifesta uma imensa força humana. São personagens como a Mãe, que se mostram capazes de dominar a vida, os personagens aptos a exprimir o domínio dos homens sobre as coisas; ao passo que os personagens fixados através das descrições estáticas estabelecem, no plano artístico, a preponderância das coisas sobre os homens (LUKÁCS, 1964, p. 92).

Essas frustrações auxiliam na percepção de que, mesmo fazendo parte da corrente naturalista, Eça de Queirós conseguiu alcançar um nível de escrita acima até mesmo de seus antecessores (Zola e Balzac, por exemplo), criando uma narrativa repleta de ação, mesmo que, em alguns momentos predomine o descritivismo. Assim como ocorre com Saramago, que decide preencher sua obra com detalhes que considera de suma importância para o desenrolar da trama.

Sendo assim, é notório que a riqueza de detalhes que chegou a ser um incômodo para Machado de Assis e os alguns outros críticos da época e que fizeram o primeiro romance de Saramago ser deixado de lado, é, na verdade, uma qualidade desses autores, que buscaram prender a atenção de seus leitores, deixando-os envolvidos com os acontecimentos que se desenvolviam ao longo da narrativa.

Além disso, tanto Eça, quanto Saramago utilizam-se focalização externa, priorizando os sentimentos e pensamentos dos personagens, principalmente de Luísa e Maria Leonor, como podemos observar em *O primo Basílio*

Ficara sentada à mesa a ler o Diário de Notícias, no seu roupão de manhã de fazenda preta, bordado a sutache, com largos botões de madreperla; o cabelo louro um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do travesseiro, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras; com o cotovelo encostado à mesa acariciava a orelha, e, no movimento lento e suave dos seus dedos, dois anéis de rubis miudinhos davam cintilações escarlates (QUEIRÓS, 1998, p.4).

E, também, em *Terra do Pecado*:

A porta fechou-se atrás de si. Percorreu um longo corredor mergulhado em penumbra, onde os passos, amortecidos pela alcatifa, soavam surdamente. Abriu uma porta grande e pesada, atravessou uma sala deserta e iluminada por duas grandes manchas de luar no sobrado, onde se estendia uma cruz de sombra. Foi até à janela, abriu-a e olhou para fora. A lua fazia cintilar as árvores e as casas dispersas pela quinta. Do andar de baixo subia um ruído de vozes. No terreiro alongavam-se, como os cinco dedos da mão, as projeções luminosas das cinco frestas da cozinha (SARAMAGO, 2015, p. 12).

No entanto, na obra de Saramago prevalece o discurso direto, já que, durante toda a narrativa há muito mais diálogos do que pensamentos, como ocorre na obra de Eça. Dessa maneira, evidencia-se que a técnica utilizada por José Saramago em seu primeiro romance não chega a se assemelhar, nesse quesito, a de Eça, que demonstra total interesse em apresentar seus personagens da forma mais convincente possível, sem a mediação do narrador, apresentando os pensamentos individuais e auxiliando o leitor a compreendê-los e analisar as atitudes que permeiam a história. Nesse ponto, a técnica utilizada por Eça de Queirós não é totalmente empregada por Saramago, que mescla os diálogos e os pensamentos, de forma linear, demonstrando um formato mais despretensioso em sua escrita e, em certo aspecto, inexperiente.

Em relação às personagens, averigua-se semelhanças, tanto físicas, como psicológicas, principalmente entre os protagonistas. Luísa e Maria Leonor são moças recatadas, criadas nos moldes da sociedade portuguesa e, além disso, possuem características físicas semelhantes: ambas são loiras, de corpo esguio e aparência angelical, evidenciadas pelos autores em suas narrativas

Mas Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa; tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinha amiga do ninho e das carícias do macho; e aquele serzinho louro e meigo veio dar à sua casa um encanto sério.

— É um anjinho cheio de dignidade! — dizia então Sebastião, o bom Sebastião, com a sua voz profunda de basso (QUEIRÓS, 1998, p. 8).

Da mesma forma, Maria Leonor é descrita como uma boa esposa, boa mãe e depois da morte do marido, como boa patroa. Frequenta a igreja, tem boa reputação por toda a vila e causa boa impressão a todos, exatamente como Luísa. Tais caracterizações são utilizadas pelos autores como simbologia, cumprindo a tarefa ficcional de associação entre as personagens e o público leitor, criando assim uma aproximação entre ambos.

Contudo, a diferença entre ambas encontra-se na forma como representam e reagem a seus desejos. Luísa é comedida, em certo aspecto até mesmo romântica, lendo *A Dama das Camélias*, sonhando com o “paraíso”, a felicidade nos encontros com Basílio, mantendo até o final da trama esse devaneio romântico (até na forma como age ao descobrir a carta do primo, que estava com Jorge), sem mudar suas características

Abriu-a devagar, viu a letra de Basílio, num relance adivinhou-a. Fixou Jorge um momento de um modo desvairado, estendeu os braços sem poder falar, levou as mãos à cabeça com um gesto ansioso como se se sentisse ferida, e oscilando, com um grito rouco, caiu sobre os joelhos, ficou estirada no tapete (QUEIRÓS, 1998, p. 615).

Já Maria Leonor tem um ímpeto naturalista muito mais intenso, chegando a ser selvagem, comparando-se com um animal

- Quero sentir que, no fundo, isto vale, desde que eu mantenha a serenidade suficiente para não deixar de pensar na grandeza esmagadora do Universo. Quero sentir-me íntima, idêntica à fêmea irracional que traiçoa pela primeira vez o macho preferido, já depois dele morto... Sei que é impossível sentir-me deste modo, mas, se o não consigo, um pouco que seja, não poderei chegar ao fim! (SARAMAGO, 2015, p.205).

Além disso, durante toda a obra Luísa oscila entre seu casamento com Jorge e sua paixão por Basílio, mostrando comodidade em sua relação com o marido, mas, em alguns momentos, uma afeição exasperada pelo mesmo e, até mesmo contraditória, já que, quem o enganava era ela

A fotografia de Jorge, que ela tirara na véspera do saco de marroquim, ficara no toucador. Pôs-se a olhá-la: não admirava que o namorassem; era bonito, era amável... Veio-lhe uma onda de ciúme, que lhe obscureceu o olhar; se ele a enganasse, se tivesse a certeza da "mais pequena coisa" — separava-se, recolhia-se a um convento, morria decerto, matava-o! ... (QUEIRÓS, 1998, p. 398).

Já Basílio lhe causa um encantamento, um sentimento de emoção pelos encontros misteriosos

Aquela precipitação amorosa em arranjar o ninho — provando uma paixão impaciente, toda ocupada dela — produziu-lhe uma dilatação doce do orgulho; ao mesmo tempo que aquele Paraíso secreto, como num romance, lhe dava a esperança de felicidades excepcionais; [...] (QUEIRÓS, 1998, p. 266).

Ao mesmo tempo, Maria Leonor não demonstra essa oscilação, guiada simplesmente por seus instintos sexuais, buscando satisfazer o prazer que sente, seja com o cunhado ou com o médico, mas preocupada somente em extravasar seus sentimentos

- É simples. Tudo isto é simples e claro, duma simplicidade e duma clareza naturais... Uma mulher, um homem, a chispa que salta, a razão que se encadeia, e é tudo... Quando sucedeu, achei-me reles, baixa como a lama, abjecta como um escarro, pensei que não podia viver mais. Depois, acalmei-me, concluí que não agira propriamente como mulher, como representante de uma espécie distinta e superior, em que a posse animal foi adornada, crismada, enfeitada de palavras lindas, que a tornaram apresentável, capaz de não ofender os ouvidos mais castos e os sentimentos mais puros: eu procedera como a fêmea pré-histórica, que se embrenhava no mato, berrando, ciosa pelo macho, e que se espojava depois na terra fecunda e negra. Eu era joguete das forças naturais do sexo, as mais misteriosas forças da vida, que são o anseio íntimo para a imortalidade dos deuses. Foi pensando isto que me acalmei: desde que fora tudo consequência duma causa de que me não era possível defender, sentia-me irresponsável como o cavalo que alguém guia para um abismo. Não me cabia responsabilidade na queda, alguém me impelia, alguém me guiava... (SARAMAGO, 2015, p. 205, 206).

Em seguida há Juliana e Benedita, empregadas, perspicazes, que mostram ao longo de todo o enredo a garra que têm por lutarem pelo que desejam (Juliana aposentar-se e Benedita manter intacto o nome do falecido patrão).

Referente às atitudes das empregadas, as duas agem da mesma maneira: ameaçando a patroa e definindo o que deve ou não ser feito após a descoberta da traição (Luísa com Basílio e Maria Leonor com António Ribeiro), como no trecho onde Juliana ameaça contar tudo a Jorge, caso Luísa não mande embora a outra empregada, Joana: “[...] Ou aquela desavergonhada vai já para a rua — gritou ela — ou eu vou-me pôr lá embaixo na escada, e quando o seu homem vier, mostro-lhe tudo! [...]” (QUEIRÓS, 1998, p. 532).

E, Benedita, quando enfrenta sua patroa para defender Dionísio

Dionísio encostou-se a Benedita. As mãos de Maria Leonor tremiam quando avançou para ele. Ia agarrá-lo novamente e castigá-lo, mas Benedita, num movimento rápido, escondeu-o atrás de si, e quando a ama procurava afastá-la da frente pôs-lhe a mão direita no braço, apertando-o com força e detendo-a na sua frente. Maria Leonor abriu para ela uns olhos espantados e ia empurrá-la, quando a criada murmurou:

- Não consinto.

A surpresa fez tartamudear Maria Leonor.

- Não... quê?

Benedita repetiu, mais alto:

- Não consinto!

E cravou na patroa um olhar carregado de intenções e de significado. Não necessitou de dizer por que não consentia. Era a ameaça de sempre (SARAMAGO, 2015, p. 255).

Outro ponto em comum entre as duas é o fato de serem cruciais para o desenrolar da trama, como afirmou Machado de Assis, ao analisar *O primo Basílio*, opinando que a presença de Juliana é o que traz vivacidade para a obra, assim como a participação de Benedita no livro de Saramago, já que são as atitudes dela que criam o clímax para o desenvolvimento da história.

O triângulo amoroso formado entre Luísa, Jorge e Basílio é trivial e, como já foi observado, se Juliana não aparecesse na história, o romance entre os primos acabaria em um momento ou outro, já que Basílio só estava se divertindo com Luísa momentaneamente e a moça, mesmo que decepcionada, voltaria para o seu marido, que nada saberia a respeito, simplificando por demais a obra, que nada teria a mais para chamar a atenção do público leitor.

Outrossim, na obra de Saramago é Benedita quem conduz a trama, desde o início, mostrando sua devoção ao patrão que faleceu e impondo a sua senhora como deve proceder após os deslizes por ela cometidos. Igualmente, é a empregada quem conduz o trabalho na propriedade e protege o legado construído por Manuel Ribeiro, tomando as rédeas da situação quando percebe o ocorrido entre Maria Leonor e o cunhado

Em certa altura, quando Benedita atravessou a eira para o lagar, suspenderam o trabalho para a seguir com os olhos, num agradecimento mudo, que tocava a veneração. Depois, voltaram à labuta, enquanto Jerónimo ia contando de grupo em grupo o que se passara até que António Ribeiro subira para o comboio que o levara (SARAMAGO, 2015, p. 190).

Mais uma vez, o leitor que conhece a trama de Eça, quando lê *Terra do Pecado* consegue identificar prontamente a correspondência entre as obras a partir das semelhanças de atitudes presentes em Juliana e Benedita, seguindo um roteiro muito similar nas duas histórias.

Contudo, são os propósitos das empregadas que se diferenciam nas narrativas. Juliana age em favor de si própria, almejando sua tão sonhada aposentadoria, sem se importar com os sentimentos alheios, como os de Jorge, que sofreria caso descobrisse a traição da mulher, utilizando-se de todas as artimanhas possíveis para conseguir o que deseja, sem relatar os fatos ao patrão por ver maiores vantagens em ameaçar Luísa.

Já Benedita age por causa de seus sentimentos em relação ao falecido patrão, buscando manter seu nome honrado, mas, também procede em favor das crianças, defendendo-as dos ataques de histeria de Maria Leonor e, até mesmo em favor da patroa, por quem sempre nutriu um carinho fraterno, sendo que, mesmo sabendo dos segredos de Leonor, não conta a ninguém e só se utiliza do que sabe para proteger a ama contra si própria, sendo isso perceptível até para a senhora, quando pensa sobre seu casamento com Viegas: “Podia casar. Benedita, afinal, adorava-a e guardaria silêncio através de tudo. E ainda que a sua dedicação tivesse morrido, o silêncio seria guardado do mesmo modo.” (SARAMAGO, 2015, p. 323).

Sebastião e Viegas também podem ser comparados: ambos são descritos como amigos das famílias e são apresentados como a solução para os problemas de Luísa e Maria Leonor,

respectivamente. Além disso, mesmo sem deixar evidente, o leitor nota um sentimento de Sebastião para Luísa, chegando ao ponto de ajudar-lhe, sem nem ao menos ler as cartas que encontra com Juliana, mesmo desconfiado do que se tratava, sempre solícito e enternecido pela jovem

— Apanhou-me a carta, não sei como, por um descuido meu! Ao princípio pediu-me seiscentos mil réis. Depois começou a martirizar-me... Tive de lhe dar vestidos, roupa, tudo! Mudou de quarto, servia-se dos meus lençóis, dos finos. Era a dona da casa. O serviço quem o faz sou eu!... Ameaça-me todos os dias; é um monstro. [...] Tenha piedade de mim, Sebastião, por quem é, Sebastião! Coitada de mim, não tenho ninguém neste mundo!

E chorava, com as mãos sobre o rosto.

Sebastião, calado, mordida o beijo; duas lágrimas rolavam-lhe também pela face, sobre a barba. E levantando-se, devagar:

— Mas Santo nome de Deus, minha senhora! porque não me disse há mais tempo? (QUEIRÓS, 1998, p. 541).

Pedro Viegas também procede da mesma forma, sempre pronto a ajudar Maria Leonor e sua família e, quando percebe que a situação entre ela e Benedita está insustentável, oferta-lhe casamento, como apoio para enfrentar o problema que lhe acometia e, além disso, como uma forma de conseguir estar próximo da moça, por quem começa a nutrir sentimentos no decorrer do tempo

Agora, o doutor vai-se embora. Voltará logo, ou amanhã, ou depois. Eu ficarei aqui, sozinha dentro deste casarão, até que volte. Até lá, serão os terrores, os anseios miseráveis, os meus companheiros de sempre!

- Quando voltar, tudo desaparecerá!

- Tanta falta te faço?

- Sim, doutor, faz-me muita falta!...

A mão de Viegas apertou com mais força a de Maria Leonor e a sua boca, irremediavelmente, pronunciou as palavras fatais e irremediáveis:

- Maria Leonor, queres tu casar comigo?

Dos lábios dela saiu um gemido. A casa pareceu tremer-lhe debaixo dos pés e as paredes como que vacilaram nos alicerces. Diante de si, a cara do médico, pálida, os olhos brilhando por detrás dos óculos e das lágrimas. Levou as mãos ao rosto, que se lhe incendiava (SARAMAGO, 2015, p.246).

A distinção entre ambos está presente, principalmente, nos desfechos que os autores lhes atribuíram. Sebastião permanece ao lado de Jorge, apoiando o amigo após a morte de Luísa, omitindo seus próprios sentimentos. Ao contrário disso, Pedro Viegas convence Leonor a se casar com ele, acabam por dormirem juntos, mas, inesperadamente, ele acaba por falecer em um acidente com sua carroça, dando um desfecho surpreendente para a obra.

De forma mais simples, pode-se relacionar Basílio com António Ribeiro, já que ambos instigam os desejos sexuais das protagonistas. O primeiro de forma mais descarada e deixando

claro que seu intuito era o de se aproveitar do tempo que estava em Lisboa para conquistar a prima, mas deixando-a no primeiro empecilho que aparece. O segundo é mais despretenso, e por início não demonstra nenhum sentimento por Maria Leonor, já que a mesma era sua cunhada. Porém, com o passar do tempo, os desejos instintivos de ambos falam mais alto, mas Benedita os interpela e ele acaba por deixá-la também, assim como Basílio faz com Luísa

Debruçado sobre ela, António quase a esmagava sob o peso do seu corpo. E, com a boca presa nos lábios dela, sugava-lhe a respiração, como um vampiro a faltar-se de sangue. Maria Leonor, com as espáduas assentes no chão, a boca sangrando, sentia-se enlouquecer, e quando as mãos do cunhado a percorreram toda, numa carícia lenta e insidiosa, um espasmo violento a sacudiu epiléptica-mente. Era o fim. As mãos, que arrepanhavam o pêlo rijo do tapete, subiram, rápidas, até aos ombros de António, e aí se agarraram com força, enquanto duas grossas lágrimas lhe deslizavam devagar pelo rosto. A cabeça rolou-lhe entontecido e, em todo o seu corpo, começou a lassidão do abandono e da renúncia (SARAMAGO, 2015, p. 175).

O que diferencia o protagonista de Eça com o de Saramago é que sempre ficou claro para o leitor queirosiano as intenções de Basílio e, do início até o final da obra o mesmo mostra-se sem pudor algum e sem sentimentos verdadeiros por Luísa. Enquanto António mostra-se confuso com o que aparenta sentir por Leonor, concordando em deixar a Quinta e participar da mentira criada por Benedita, para proteger o nome do irmão e da cunhada

[...] A criada continuou:

- Está melhor? - e sem esperar resposta: - O senhor António Ribeiro resolveu, depois do que se passou ontem, partir novamente para o Porto. Deixou uma carta, que entrego à senhora...

Tirou do bolso do avental um sobrescrito fechado. Maria Leonor fez um gesto de recusa, mas qualquer coisa no olhar de Benedita a obrigou a agarrar na carta, que logo deixou cair no colchão, como se queimasse. Rasgou o sobrescrito e tirou de dentro uma folha de papel de carta, rabiscado à pressa. Leu para si:

“Maria Leonor: Vou para o Porto. Perdoa-me. Esquece o que se passou ontem. Eu vim aqui para te exigir metade da quinta. A Benedita sabe... Adeus. António.” (SARAMAGO, 2015, p.186, 187).

Outros fatores que podem ser levados em comparação referem-se à doença de Luísa e Maria Leonor, já que ambas sofrem de pneumonia. A protagonista de Eça adoece ao final da trama, mesmo sem o autor deixar claro que a causa da morte tenha sido essa, mesmo ela sempre sendo caracterizada com fragilidade, tal como a personagem de Saramago, que adoece ao perder o marido e passa toda a narrativa com recaídas da doença física e psicológica que a atinge.

Como já observado, até mesmo a linguagem utilizada pelos autores pode ser relacionada, tendo passagens das narrativas extremamente semelhantes, como nos exemplos abaixo, caracterizando as personagens, primeiro em *O primo Basílio*

Ficara sentada à mesa a ler o Diário de Notícias, no seu roupão de manhã de fazenda preta, bordado a sutache, com largos botões de madrepérola; o cabelo louro um pouco desmanchado, com um tom seco do calor da almofada, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito (QUEIRÓS, 1998, p. 4).

Assim como em *Terra do Pecado*

- Senhor doutor, vá ao quarto da senhora!... A Benedita acabou de deitá-la, agora mesmo. Parece que está muito malzinha!...

O rosto pálido de Maria Leonor, emoldurado pelos cabelos loiros, desfeitos sobre a almofada, estava imóvel. Apenas um leve tremor nas asas do nariz indicava a respiração débil e fervente (SARAMAGO, 2015, p. 29).

Dessa forma, analisando as equivalências entre as obras percebemos que, mesmo que indiretamente, há clara influência do romance de Eça na obra de Saramago, apesar de terem muitos pontos distintos, há um número elevado de semelhanças, assim como a presença da morte nas duas narrativas, mesmo que Eça tenha dado fim as suas protagonistas, Juliana e Luísa, acometidas, de diferentes formas, pelos pecados que cometeram e Saramago tenha findado com o pecado da protagonista, que seria o médico, unindo novamente Benedita e Maria Leonor.

Ou seja, mesmo seguindo rumos distintos, não há como desassociar os romances. Todavia, podemos, através dessa análise detalhada, verificar que o livro de Saramago traz de forma mais evidente as características naturalistas, que foram mais camufladas por Eça em sua época.

Horácio Costa (1997) ao analisar o primeiro romance de Saramago considera a influência de Eça na obra e as características marcantes do Naturalismo

Entretanto, se se pode tornar como facto que as raízes profundas do enredo e do estilo empregue em *Terra do Pecado* ecoam a textualidade queirosiana, na superfície – da acção narrada, da concepção dos personagens, da temática geral abordada – é o modelo naturalista que se impõe no livro. De facto, há muito de subordinativo da psicologia à fisiologia, no sentido de Taine, e de sintomático, no sentido de, para dizê-lo numa palavra, toda a ética-estética naturalista, na escrita e no enredo de *Terra do Pecado* (COSTA, 1997, p. 32).

Além disso, diferentemente do que se espera, Costa apresenta as qualidades do romance de Saramago, mesmo julgando “defasada” a escrita de Saramago, que se baseia na literatura da metade do século XIX, o autor engrandece a “sensibilidade” presente em *Terra do Pecado* referentes aos dados históricos e às características narradas no romance.

E, confirmando o que se percebe nessa análise, Costa verifica a sagacidade já presente no jovem Saramago, que mesmo preso à estética naturalista, já mostra traços do grande autor em que irá se transformar futuramente. Sobre tal fato, Horácio cita a personagem Maria Leonor,

que demonstra os desejos de Saramago de expor seus pensamentos, criando uma análise descritiva (para a sociedade) e, ao mesmo tempo psicológica (para si mesmo), como afirma Costa: “Porém, é na concepção de Maria Leonor que se pode entrever algo do futuro narrador. A consideração existencial da personagem, para lá do patetismo da sua situação de <<vítima do instinto>>, recorda já certos personagens femininos do Saramago, adulto.” (1997, p. 38).

Para finalizar sua análise, Costa relaciona o cenário da obra (ambiente rural) com o intuito de adaptação de Saramago, que vivia em um período totalmente diferente (regime salazarista), mas que parece dar preferência a um enredo ambientado em uma quinta, pois, durante toda a sua infância viveu no interior de Portugal e, dessa forma, possuía um conhecimento muito maior sobre o espaço em que decidira criar sua narrativa.

Sintetizando a comparação realizada e analisando sob a ótica dos detalhes, que são os pontos principais das críticas de Machado e Franchetti sobre *O primo Basílio*, nota-se que *Terra do Pecado* não apresenta essa “riqueza”, ou, como denomina Machado de Assis, essa “obsessão”, que se faz presente no romance de Eça. Evidentemente, a partir das análises aqui expostas, percebe-se que Saramago se utiliza dos detalhamentos, mas de forma mais contida, demonstrando certo pudor em retratar os fatos, não adotando completamente o Naturalismo, apenas baseando-se em tal estética para iniciar seu período como escritor.

Nas críticas realizadas por Machado, o autor aponta em *O primo Basílio* o excesso de detalhes e a demonstração de desejo, sem pudor por parte de Eça. Já em *Terra do Pecado*, os detalhes aparecem, mas não preenchem a narrativa de forma positiva, como analisou Franchetti, ou ainda, como chamaria Moretti, de “bifurcação”. Nesse quesito, os detalhes seriam o “enchimento”, para uma história simples, que necessita de fatores extras para complementação, a descrição desnecessária, explicitada por Lukács. O descritivismo, ao mesmo tempo em que aproxima Eça e Saramago, os distancia pelas escolhas realizadas no momento de utilizá-lo.

Outro fator que deve ser levado em consideração é o de que, mesmo tendo se baseado em um romance de cunho realista/naturalista, Saramago caracteriza seus personagens e suas atitudes de forma romântica, quando o cunhado, António Ribeiro, foge após as ameaças de Benedita, ou no final, quando Viegas morre, resguardando a moral da viúva e construindo, de forma oblíqua, o seu pressuposto ético. Já Eça, ironiza, de diferentes formas possíveis o Romantismo, como na superficialidade de Luísa e nos romances que ela lê e vislumbra.

Complementando tais análises, cabe ressaltar que a imaturidade de Saramago deve ser levada em conta, demonstrando ingenuidade em certos aspectos na construção da obra e, diferentemente do que virá a se tornar, manifestando um ar moralista nas caracterizações que expõe ao longo do enredo, apresentando o desejo e o instinto de Leonor, mas utilizando-se do

cientificismo para explicá-lo e, ao mesmo tempo, finalizando a trama com um desfecho íntegro, expondo uma preocupação com os princípios sociais.

Todavia, ao mesmo tempo em que tal ingenuidade e imaturidade tornam-se visíveis, fica claro também os primeiros indícios do que virá a transformar o autor em um reconhecido escritor posteriormente, através das (poucas) ironias e reflexões representadas com o auxílio dos personagens, como o médico, Viegas e o padre, Cristiano.

Dessa forma, com pouca idade, mas muito entusiasmo, o autor dá início a sua trajetória, composta por diferentes temas, características, utilizando métodos e contextos distintos, mas que o levam ao mesmo objetivo, de criar sua própria escrita.

CAPÍTULO III

CLARABOIA, INDÍCIOS DE UM ROMANCE NEORREALISTA

A felicidade é ou não é
José Saramago

Seis anos após escrever *Terra do Pecado*, Saramago finaliza seu segundo romance: *Claraboia*. Entrega-o a um amigo que o leva para o editor, porém, a recusa para a publicação vem em forma de silêncio. O autor então inicia o hiato como escritor e acaba por esquecer-se da tal obra. Na década de 80 recebe um telefonema, seu manuscrito fora encontrado e a editora gostaria de publicá-lo, mas, naquele instante, quem não deseja mais a publicação é o próprio Saramago. Entretanto, como já havia especificado, a decisão para publicar a obra ficaria a cargo dos herdeiros, somente após a sua morte. Dessa forma, em 2011 obtém-se a autorização para a publicação pela editora Caminho.

Diferentemente de seu primeiro livro, este segundo romance foi aclamado pela crítica, obtendo sucesso no formato da escrita e no enredo em que se insere. Isso pode ter ocorrido devido ao fato do público já conhecer Saramago, o modo como retrata as situações e sua preocupação em defender seu ponto de vista, como aconteceu em todos os livros que escreveu. Isso tudo fica claro em *Claraboia* e, utilizando as palavras do próprio autor: “*Claraboia* é a história de um prédio com seis inquilinos sucessivamente envolvidos num enredo. Acho que o livro não está mal construído. Enfim, é um livro também ingênuo, mas que, tanto quanto me recordo, tem coisas que já têm que ver com o meu modo de ser.” (SARAMAGO, 2004).

Assim como em *Terra do Pecado*, a pontuação, os diálogos, a divisão entre parágrafos e capítulos estão presentes também em *Claraboia*, demonstrando, nesse quesito, que o autor ainda não havia definido seu próprio estilo de escrita. No entanto, o amadurecimento estilístico já se mostrava mais forte, devido ao enredo que demonstra preocupação em retratar a sociedade portuguesa da época, focando nas classes mais baixas e desfavorecidas, que, mais uma vez, eram esquecidas pela elite.

O núcleo da narrativa é o conjunto habitacional em que vivem as seis famílias que serão retratadas no romance. De maneira estratégica, o autor nos apresenta cada um de seus personagens, seus anseios, pensamentos, dúvidas que permeiam a vida cotidiana de cada um. Todos os personagens podem ser considerados protagonistas da trama, já que, após a apresentação inicial, o leitor depara-se com a narração particular de cada um dos núcleos familiares. Todavia, destacam-se o sapateiro Silvestre e seu inquilino Abel, como os

personagens escolhidos por Saramago para se aprofundar na questão reflexiva, trazendo à tona questionamentos pertinentes de modo atemporal.

No romance, além de Silvestre, sua esposa Mariana e o inquilino Abel, aparecem a sofrida Justina, atormentada pela morte da filha e pelas traições constantes do marido; Lídia, que sobrevive às custas do amante e que causa inveja nos demais moradores do local; as irmãs Adriana e Isaura, românticas e em busca de novas descobertas; Maria Cláudia e seus pais, que almejam uma vida melhor; e Carmen, espanhola, que sofre com a doença do filho e com o casamento.

Após a apresentação dos personagens, sendo a maioria mulheres, que sonham, lutam e passam por diversas situações, os próximos capítulos dedicam-se a narrar cada uma das histórias, muitas vezes interligadas, já que todos dividem o mesmo espaço.

Dessa maneira, o presente capítulo visa analisar o segundo romance de José Saramago, explorando as características da obra, de cunho essencialmente neorrealista, assim como *Suor*, obra com a qual será comparada primeiramente, mas, ao mesmo tempo, possuindo um teor naturalista, como em *O Cortiço* (1890).

Para tais análises serão utilizados os conceitos fundamentados por Edvaldo Bergamo, relacionando o Neorrealismo português com as obras de Jorge Amado e, conseqüentemente, com o livro de José Saramago. Ademais, a teoria de Antonio Candido servirá como base para confrontar o romance de Aluísio Azevedo com o de Saramago.

3.1 O conceito neorrealista e a análise de Edvaldo Bergamo

O Neorrealismo surge, em Portugal, no ano de 1939, em meio à ditadura de António de Oliveira Salazar, denominada Estado Novo, ou também conhecida como “Salazarismo”, baseada no fascismo italiano, iniciando em 1926, com duração de mais de quarenta anos, instaurando medidas socioeconômicas que não foram bem aceitas pelo povo. Entre elas, a censura, relacionada à cultura, religião, comportamento, imprensa, iniciando um governo fascista, totalmente autoritário e antidemocrático.

António Alves Redol foi um dos precursores do movimento neorrealista português, escreveu o romance *Gaibéus* (1939), narrando a vida dos cidadãos ribatejanos, que sofriam com as difíceis condições da época, relacionadas diretamente ao governo e à sociedade, utilizando a literatura como forma de intervenção aos acontecimentos que vinham ocorrendo no país. Juarez Donizete Ambires (2013), em seu artigo, explica que

Em perspectiva mais ampliada, pode-se afirmar ainda que, no caso de Portugal, o Neorrealismo é também expressão intensa de insatisfações políticas. A intelectualidade portuguesa mais à esquerda posiciona-se por meio dele contrária ao Estado Novo Português. No mesmo Portugal, a forma de governo é autoritária. Faz todo o possível para abafar as discussões político-dissidentes. [...] A censura salazarista à altura já calara jornais e revistas. O Neorrealismo, no entanto, vinha para pôr-se resistente às pressões. Sem cair no panfleto, trazia à tona as lutas de classe, a dureza da sobrevivência no cotidiano português, a dissidência (AMBIRES, 2013, p. 96).

Nesse mesmo contexto, pode-se analisar o Regionalismo Brasileiro, pertencente a Segunda Geração Modernista, vigorando entre 1930, até, aproximadamente, 1945, que buscava identificar as mazelas sociais e denunciá-las através de seus autores e suas obras. E, como confirma Ambires, “O romance social brasileiro também oferecerá sua contribuição ao Neorrealismo luso. De nossa referência, particularmente os escritores nordestinos serão os mais lidos [...]” (2013, p. 97).

Entre os autores nordestinos, destaca-se a figura de Jorge Amado, que com sua escrita livre, coloquial e próxima do público-leitor, alcança o objetivo de denunciar os infortúnios que ocorrem em sua região, alcançando uma excelente reflexão sobre a sociedade da época e a forma como o próprio governo se portava em relação à tudo que ocorria.

Desse modo, Amado serviu como exemplo para os escritores portugueses, que utilizaram suas características de escrita para conseguirem retratar a situação pela qual Portugal passava naquele período também. Sobre isso, Ambires destaca

O segundo grupo, na sua vez, traz apenas uma representação. Seu nome é Jorge Amado, baiano cuja obra se liga a Salvador, ao Recôncavo e à zona do cacau. A ele se deve o mais denso de nosso romance proletário. A ele, também uma inversão de valores: pela primeira vez éramos forte influência sobre escritores da antiga metrópole. O Neorrealismo português leu com paixão a obra de Amado. Alguns textos do movimento dialogaram abertamente com escritos do autor brasileiro. O fato, contudo, não se encerra na circunstância: os temas e o estilo de Jorge estruturaram os procedimentos de escrita da primeira geração neorrealista em Portugal. Com isto, as características do estilo de Jorge Amado passaram a ser imitadas. A ordem direta dos termos, a frase curta, a simplificação vocabular caracterizaram o seu modo de escrever. O autor queria ser entendido, particularmente pelos menos letrados. Sua literatura tencionava atingir as massas. Deste modo e na extensão, nesta escrita, tínhamos também a narrativa em primeira pessoa, como instrumento de conquista. O fato aproximava leitor e texto. Este passava a partilhar dos valores do depoimento. Assim, aos olhos dos proletários que supostamente o liam, ele se revestia da aura do fidedigno, do confiável (AMBIRES, 2013, p. 98).

A literatura de denúncia de Jorge Amado se torna fonte de inspiração, tanto para quem a escreve, quanto para quem a lê, já que, assim como na escola literária Realista / Naturalista, a classe popular se vê representada. No Neorrealismo isso ocorre novamente, entretanto, com diferenças substanciais, já que, no Naturalismo, a questão científica predomina, enquanto no

Neorrealismo o tom de denúncia e intervenção são os pontos principais, abrindo portas para situações complexas, que devem ser melhor analisadas.

Utilizando os termos propostos por Lafetá (2000), esses autores demonstraram a necessidade de conectar o “projeto estético” com o “projeto ideológico”. Tanto no âmbito literário, como social, o Brasil passava por diversas mudanças. A primeira geração modernista havia rompido as barreiras da criatividade, trazendo liberdade de expressão para os autores e impulso para uma criação mais ufanista, que demonstrasse as verdadeiras características do país, deixando de lado a estética europeia, que era tão valorizada até esse momento.

Levando em consideração a bagagem realista na qual se baseia, o Neorrealismo vem carregado de características “antiburguesas, republicanas e socialistas” (AMBIRES, 2013, p. 102). Portanto, cabe aos escritores denunciarem os fatos e aos leitores cabe o papel de compreensão do contexto em que se inserem.

José Saramago, ao iniciar sua vida literária com *Terra do Pecado* traz à superfície um caráter naturalista para a obra, como já visto nas análises supracitadas. Entretanto, quando escreve *Claraboia*, as características na escrita do autor já sofrem alteração e, além disso, a preocupação em torno do enredo faz com que consigamos interligar suas características com o Neorrealismo, mesmo sabendo que a obra de Saramago foi escrita em 1953, momento em que a corrente neorrealista já não vigorava mais com tanto fervor, como no início.

Ressalta-se, no entanto, que, tanto *Claraboia*, como *Suor*, apresentam características de cunho naturalista, já que, em ambas há o desejo animal descontrolado e incestuoso, guardando conflitos naturalistas em vários níveis, como será verificado no decorrer deste capítulo.

Contudo, para alguns críticos, *Levantado do Chão*, publicado em 1980, também possui atributos do Neorrealismo, como assegura Odil José de Oliveira Filho, em seu artigo “Documentário humano: Saramago e o neorrealismo”, para a revista *Itinerários*

Para além desse fator, já por si muito significativo, *Levantado do Chão* é, na verdade, uma espécie de acerto de contas de Saramago com o Neorrealismo: uma tentativa de, investindo profundamente nas possibilidades artísticas da ficção, construir, sobre o tema clássico da problemática social da vida no campo, um romance em que o sentido da denúncia não desvirtuasse a conformação estética do texto. Expressão bem sucedida desse esforço. *Levantado do Chão* pode ser visto, nesse sentido, como uma espécie de marco na trajetória do escritor: um marco de superação, dialética, da herança neorrealista que retoma (OLIVEIRA, 1996, p. 53).

Em suma, a obra de Saramago trabalha com a contextualização histórica e, acima disso, com a preocupação em torno do proletariado, em uma denúncia indireta antifascista, no qual o autor expressa sua própria opinião política, características claras do Neorrealismo.

Ademais, a forma como Saramago conduz suas obras, principalmente os romances históricos, faz com que os críticos percebam a sagacidade do autor, que trabalha com hipóteses, questionamentos, levantando percepções que as grandes instituições sociais não desejam que sejam refutadas. Em relação a tal feito, Oliveira Filho analisa

Talvez fosse este, efetivamente, o objetivo sonhado por aqueles neorrealistas que, na atmosfera sombria do momento em que viviam, tentavam sofregamente alertar e mobilizar as consciências de seus contemporâneos. Ocorre que, quem sabe se pela urgência a que este momento obrigava ou mesmo por excesso de dogmatismo, acabaram por equivocar-se. Mas, equivocaram-se, principalmente, por não acreditarem como deveriam - escritores que eram, e, por isso, passíveis de crítica - que à literatura nada do que é humano pode ser estranho, e que, num mundo alienado (e que, infelizmente, cada vez mais se aliena), narrar, ou seja, praticar a literatura em toda a sua inteireza, era (e é, ainda) uma forma concreta de resistir (OLIVEIRA, 1996, p. 58).

Por conseguinte, relacionando o estudo de Odil Oliveira Filho e analisando as obras de Saramago de forma aprofundada, tem-se a convicção de que o autor resistiu, em todas as suas obras, do início de sua vida literária até o final, não se deixando levar pelos críticos, nem pela sociedade conservadora da época.

Para a revista *Caliban*, Saramago procura sintetizar seus pensamentos sobre os assuntos políticos, alegando

O Homem político que eu sou, o Homem cívico que eu sou, a ideologia que eu tenho ao manifestar-se artisticamente, não quero amputar-lhe as dimensões não ideológicas, também não quero amputar-me da minha dimensão ideológica. E é na conjunção, digamos, desta complexidade, que é ela uma totalidade, que depois vão ser escritos os meus livros. Talvez seja por isso que eu tenho leitores à esquerda, ao centro e à direita (SARAMAGO, 2000).

Saramago encontrou, primeiramente através de sua escrita e, com o tempo, através de seu prestígio, formas de expressar sua opinião sobre os diferentes acontecimentos que ocorriam, não somente em Portugal, mas em outras localidades, utilizando sua criticidade para despertar o interesse em seus leitores, fortalecendo os ideais que defendia.

Edvaldo Bergamo (2008) associa a influência de Jorge Amado aos escritores neorrealistas portugueses, que criaram um tipo de romance inédito até então em Portugal. O autor percebe ao longo de seus estudos que o Neorrealismo surgiu como forma de aprofundamento do Realismo, utilizando algumas características já existentes, reavaliando a sociedade e os problemas que a permeiam.

Sobre a influência de Amado, o autor afirma

[...] o projeto estético-ideológico de Jorge Amado, conforme seu proeminente papel no tocante ao engajamento literário em língua portuguesa, foi incorporado pelos neo-realistas na primeira fase do movimento, contribuindo decisivamente para o surgimento de um novo romance em Portugal, em que os elementos da composição literária apresentam afinidades estéticas e ideológicas com a narrativa empenhada do autor baiano (BERGAMO, 2008, p. 20).

Em síntese, os ideais de Jorge Amado eram condizentes com os de muitos outros autores, que acompanhavam a difícil situação em que viviam os grupos menos favorecidos e que desejavam utilizar a literatura como um instrumento de denúncia.

Bergamo se aprofunda sobre a criação do romance realista, concluindo que os princípios que norteiam o período referem-se ao “quadro social” em que está incluso, sobressaindo os fatores econômicos e históricos. Logo, o intuito dos romances realistas e seus sucessores é o de pretender acabar com a “alienação humana”, expondo o real sentindo das situações que ocorrem na sociedade.

Sob essa perspectiva, o autor faz uma advertência sobre os romances realistas, observando que os mesmos só passaram a incluir as massas populares em suas histórias a partir da metade do século XIX, já que, no início, os autores como Balzac, Flaubert e até mesmo o brasileiro Machado de Assis relacionavam suas histórias com a burguesia, público leitor da época.

Desse modo, evidenciando a classe popular, iniciou-se a literatura engajada, conhecida no Brasil como “literatura de denúncia” e, em Portugal, França, Itália e outros países europeus que aderiram ao movimento, como Neorrealismo. Sobre o engajamento literário, Bergamo expõe

O engajamento engloba todo artista que assume tacitamente um compromisso explícito com a coletividade. Superando seu imobilismo para aderir a uma causa politicamente nobre, não lhe basta a realização estética, seu projeto literário requer um comprometimento humanitário, que justifique a sua escolha ideológica, de consequências, muitas vezes, imprevisíveis (BERGAMO, 2008, p. 47).

Foram vários os escritores que se dedicaram à literatura engajada, expondo, cada um à sua maneira, as dificuldades pelas quais passava a população e, muitas vezes, de forma indireta, levando esperança às pessoas ou as fazendo refletir sobre os assuntos que tratavam, defendendo suas ideologias e tratando-os de forma responsável.

O contexto histórico em que se encontravam Brasil e Portugal, período conturbado na política brasileira e ditadura salazarista portuguesa, foi de extrema importância para que esse novo movimento literário ganhasse força, combatendo “o modelo capitalista e burguês,

expandindo-se por diversas partes do globo, encontrando ressonância, aliás, entre as literaturas dos países de língua portuguesa.” (BERGAMO, 2008, p. 52).

Essa preocupação em torno das dificuldades vividas pela sociedade, de forma geral, acabou por unir os dois países (Brasil e Portugal), já que os autores se baseavam e se fortaleciam uns aos outros para dar continuidade ao projeto ideológico voltado para a denúncia e auxílio àqueles que necessitavam. Edvaldo Bergamo aponta que o escritor que trabalha com o engajamento

[...] estabelece uma relação dialética entre o particular (região e cultura local) e o universal (defesa de valores abrangentes), encontrando nessa conjugação os limites e desafios de uma arte politicamente comprometida com a transformação da sociedade, tarefa terrivelmente mais árdua em países periféricos, como Brasil e Portugal (BERGAMO, 2008, p. 55).

No Brasil, os autores de 30 se distanciavam da irreverência, deboche e informalidade da primeira geração modernista, utilizando a liberdade que aqueles autores haviam obtido, mas com meticulosidade e maturidade, valorizando, de forma sensata, o país em que viviam e os desafios que enfrentavam. Lafetá (2000) ressalta que a convergência literária também ocorre devido às transformações econômicas e sociais pelas quais passam o país, principalmente São Paulo.

Assim como ocorre em *Claraboia*, o protagonista dos romances neorrealistas passa a ser o proletário, que sobrevive em condições desumanas e é menosprezado pelas classes superiores. Para Bergamo, o intuito do surgimento desse novo tipo de literatura baseia-se nas contradições da realidade do país

[...] manifestando uma radicalização ideológica sem precedentes na história pátria, posto que seu objetivo principal era a transformação da sociedade, mediante um direcionamento político substancialmente diferente do defendido pelos primeiros modernistas. Nessa radicalização, estabelecia-se a substituição categórica da “revolução na literatura” pela “literatura na revolução” [...] (BERGAMO, 2008, p. 61).

Dessa maneira, o surgimento de uma nova estética literária serviu como incentivo para a propagação ideológica em Portugal, que, como já visto, passava por um período ditatorial, desencadeando situações precárias de fome, miséria e alto índice de desemprego. Assim, devido a censura que permeava o país, a imprensa, de maneira geral, não conseguia expor os acontecimentos degradantes e, grande parte da população (principalmente as classes média e alta) não tomava conhecimento do que estava ocorrendo no país.

Os autores que decidiam fazer parte desse movimento engajado iam diretamente contra o padrão parnasiano vigente na época, que defendia a “arte pela arte”, sem preocupação social, somente estético. Contudo, aqueles autores que conseguiam enxergar adiante, percebiam que a preocupação ideológica era muito mais forte do que qualquer outra tipificação e serviria para a defesa dos ideais dos desfavorecidos.

Nesse período de insatisfação, os escritores usavam como armas suas palavras e, em muitos casos eram vistos como heróis, que lutavam pelos direitos daqueles que não tinha voz e eram sufocados por um governo fascista. As denúncias, em forma de livros, causavam desconforto naqueles a quem tinham acesso, buscando “desalienar a consciência e modificar a sociedade portuguesa” (BERGAMO, 2008, p. 65).

Como explicita Bergamo, os problemas não são mais individuais e sim coletivos, e o intuito dentro do romance é o de expor as mazelas e apresentar alguma solução, mesmo que de maneira indireta ou fazendo com que o leitor reconheça os fatos e deseje modificá-los ou, ao menos, se incomode com eles. O autor alega que

[...] o movimento neorrealista é um grito de alarme diante de uma situação histórica ameaçadora, inscrevendo-se, secundado pela “mediação brasileira”, como participante na tendência mundial de uma arte politicamente revolucionária que sacudiu os parâmetros da gratuidade artística, ao voltar-se de maneira polêmica para o destino do ser humano e da sociedade portuguesa. Manifesta, desse modo, uma intensa confiança no homem e no seu futuro, propondo diuturnamente a luta pela eliminação da miséria e pela promoção integral do indivíduo, o que justifica a ênfase na utilidade da arte e a crença na força intervencionista do artista comprometido (BERGAMO, 2008, p. 67).

Para Lafetá (2000) o reconhecimento em torno dos temas trabalhados e a ampliação que o romance de 30 causou na literatura, auxiliou a revolucionar a linguagem e, acima disso, enaltece o amadurecimento estilístico dos autores, além de que

A Revolução de 30, com a grande abertura que traz, propicia — e pede — o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas etc. O real conhecimento do país faz-se sentir como uma necessidade urgente e os artistas são bastante sensibilizados por essa exigência (LAFETÁ, 2000, p. 32).

Nesses quesitos, os romances engajados de Jorge Amado foram de suma importância para incentivar os autores portugueses a se afiliarem ao Neorrealismo. Todavia, José Saramago adere às características desse período somente na década de 50, quase quinze anos após o início do movimento em seu país, o que, na realidade, não se trata de algo negativo para o autor, já

que a forma como retratou os personagens e o tema pode ser considerado atemporal, pois são situações que ocorrem até o momento presente.

3.2 *Suor*: A literatura de denúncia de Jorge Amado

A Primeira Guerra Mundial, ocorrida entre 1914 e 1918, desestabilizou a sociedade de maneira geral. O Brasil serviu como porta de entrada para os imigrantes que fugiam em busca de abrigo e melhores condições de vida, mas, ao mesmo tempo, passava por instabilidade político-social (desde a proclamação da república, em 1889), criando um ambiente hostil, principalmente para aqueles que já viviam no país.

O crescimento desproporcional das grandes metrópoles acabou por agravar a situação econômica, fazendo com que as regiões periféricas (favelas, subúrbios) se expandissem e, conseqüentemente, aumentasse a revolta da população que passava por tais situações. Em 1917, com a Revolução Russa e o fortalecimento dos ideais comunistas, as indagações em relação ao sistema capitalista se tornaram cada vez mais frequentes.

Ao longo da década de 20, a situação econômica do país se mostrou estável e em ascensão, principalmente no ramo industrial e com as plantações de café, cacau, cana de açúcar, entre outros. No entanto, com a crise de 29 e a Revolução de 1930, que colocou fim à República Velha, os autores da literatura brasileira desse período resolvem utilizar a escrita como forma de manifestação contra as atitudes políticas com as quais não concordavam, denunciando as mazelas pelas quais passavam grande parte da população.

Jorge Amado, nascido e criado na Bahia, torna-se então um “escritor engajado”, que participa diretamente da revolução, com intuito de auxiliar na modificação do cenário político, social e econômico do país. Em 1935 forma-se em direito e, seis anos depois, devido aos conflitos políticos, exila-se na Argentina e no Uruguai. De volta ao Brasil, elege-se deputado federal, sendo o mais votado do estado de São Paulo. Sua carreira política prossegue por mais dez anos, até que decide se dedicar somente à literatura.

Certa vez, em uma entrevista para a antiga TVE do Rio, Jorge Amado afirmou

Escrevo o mesmo romance há mais de 50 anos [...] É um romance da gente baiana, do campo, da região do cacau, do sertão e, sobretudo, da cidade de Salvador. Os personagens são os mesmos, os ambientes e os temas, fundamentais, são os mesmos [...] Não sei se é privilégio ou limitação (AMADO, 1986).

Tal afirmação se encaixa no romance *Suor*, que tem como pano de fundo a cidade de Salvador, o Pelourinho, conhecido bairro da cidade, que possui em suas ruas representações a arquitetura barroca do século XVII e que transforma o Casarão, número 68, no protagonista de sua narrativa.

Sobre os romances interventivos do autor, *O país do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937), Eduardo de Assis Duarte (2002) escreve que

[...] fundamentam-se numa concepção de romance como discurso de representação, mas também de intervenção na cena política. Daí a necessidade de polarizar os elementos da crise social, de adotar a perspectiva dos excluídos e de elevá-los ao centro da figuração literária. É um romance que se defronta com os impasses de seu tempo e que desliza entre estética e retórica para formalizar a emergência das massas no conturbado período dos anos 30 e 40 (DUARTE, 2022, p. 158).

Desse modo, é notório que os objetivos que permeiam os romances iniciais de Jorge Amado remetem-se às questões sociais, buscando se aproximar das classes populares e denunciando a “verdadeira” face política do país. Luís Bueno (2002) cita a coletividade como fator preponderante da obra, criando uma “verdadeira revolução proletária”.

Várias são as situações expressas através da escrita de Jorge Amado, entre elas a pobreza extrema, os problemas sociais que vivem e a revolta com a classe elitizada, no caso, o dono do Casarão, senhor Samara, que não se importa com a forma escassa em que vivem os moradores, mostrando-se sempre soberbo, mas ao mesmo tempo “caridoso”, de forma dissimulada, como apresentado no fragmento em que aluga o pátio a alguns migrantes que chegam ao local: “Seu Samara pediu quarenta mil-réis por dia pelo pátio. Ofereceram trinta. — Vá lá... Deixo porque vocês estão mal de vida e não gosto de deixar de fazer uma caridade... Mas não me sujem o pátio!” (AMADO, 1998, p. 132).

Bueno identifica Jorge Amado como um representante fiel do povo, que consegue transmitir sua empatia com os desfavorecidos, levando em consideração, como um dos fatores realçados, o fato do autor já ter morado no casarão, cenário do romance em questão.

Graciliano Ramos escreve, em 1935, uma crítica ao colega Jorge Amado, destacando os pontos positivos de *Suor*, iniciando sua análise de maneira reflexiva, alegando

O Sr. Jorge Amado é um desses escritores inimigos da convenção e da metáfora, desabusados, observadores atentos. Conheceu, há alguns anos, um casarão de três andares na Ladeira do Pelourinho, Bahia, e resolveu apresentar-nos os hóspedes que lá encontrou – vagabundos, ladrões, meretrizes, operários, crianças viciadas, agitadores, seres que se injuriam em diversas línguas: árabes, judeus, italianos, espanhóis, pretos, retirantes do Ceará, etc. Até bichos. Essa fauna heterogênea não se

mostra por atacado na obra do romancista baiano: forma uma cadeia que principia no violinista que percorreu a França, a Alemanha, outros países, e acaba no rato que dorme junto à esteira de um mendigo (RAMOS, 1935, p. 2).

A situação repugnante em que vivem os moradores do Casarão também merece destaque, como o fato de todos utilizarem o mesmo banheiro, que, em muitos momentos é o ponto chave para as discussões entre os inquilinos e, até mesmo para a multa que será instituída ao dono do casarão, pela proliferação de mosquitos causadores de doenças

A multa foi para seu Samara, que se recusou a pagar. Que resolvessem aquilo com os inquilinos! Eles que se reunissem e pagassem. Os inquilinos também não se resolveram a pagar. A coisa começou a se complicar. O mulato gordo disse ao médico que a latrina era um foco de mosquitos. O médico, então, convocou seu Samara e foram, com os dois mata-mosquitos, ao prédio. [...]O médico acabava de examinar a latrina e duplicou a multa. Multa por terem rasgado o visto, multa por criarem mosquitos na privada. Apresentou os talões ao proprietário (AMADO, 1998, p. 162).

Todos esses pequenos aspectos devem ser analisados no âmbito geral, que era o de denunciar a forma como as pessoas eram tratadas, tendo que sobreviver em lugares putrefatos, trabalhar em condições de extrema desigualdade, recebendo míseros salários, em situações extremamente degradantes.

Outra característica marcante na obra remete ao fato de Jorge Amado não apresentar um único personagem como protagonista, dando voz a todos os moradores que ali vivem e, em certo aspecto, como já mencionado, ao próprio Casarão, que seria a principal testemunha de tudo que se passa em cada um de seus cômodos.

Sob tal ótica, Bueno (2000) pondera

Embora o desejo de Jorge Amado fosse dar início a um novo tipo de romance, sem heróis nem enredo, o que ele obteve com *Suor* foi outra coisa: explorou, numa única obra, o que era possível para ele desenvolver nesse modelo, esgotando-o, enquanto descobria, através dos destinos individuais que havia criado para compor o corpo coletivo²⁰, o potencial que poderia ter para o tipo de literatura que ele queria fazer, o bom e velho herói centralizador das ações do romance, transformado, é claro, em herói popular (BUENO, 2000, p. 266).

Uma característica que pode ser, de antemão, assimilada a José Saramago é a crítica à religião, apresentada em *Suor* de forma exploratória, desde o momento em que padre solicita doações para a reforma da igreja, até o momento em que os moradores do Casarão expressam suas indignações perante tal fato

— Pois eu, minha filha, se ele se lembrasse de mim, eu mandava ele era à merda. São uns ladrões. Querem é o dinheiro dos outros pra engordar [...] — A pobre da dona

Risoleta trabalha que nem escravo, no fim do mês quase não pode pagar a bosta desse quarto, vocês comem o pão que o diabo amassou e ainda ficam com o rei nas tripas porque o ladrão desse padre escolheu vocês para serem roubadas... Orgulho besta! (AMADO, 1998, p. 68).

A igreja é representada, assim como no Realismo, como uma instituição marcada pelos pecados que a cercam e que, assim como os políticos e a sociedade, de maneira geral, não merecem a confiança do povo, que deve, na verdade, demonstrar descrença com o que lhes é proposto, ou ainda, imposto.

De forma histórica, o Casarão pode ser visto também como a senzala a que se remetiam os negros, na época da escravidão. Nesse atual cenário, os moradores aparentam serem livres, mas, estão na verdade presos, obrigados a trabalharem para sobreviver, lutando por melhores condições de vida e demonstrando a indignação perante os fatos que os cercam. Nesse caso a escravidão está oculta, mas totalmente visível para aqueles que com ela convivem ou que conseguem compreender a luta desses cidadãos, representados pela escrita de Jorge Amado.

Sob tais aspectos, inicia-se, em seguida, uma análise comparativa entre a obra de Jorge Amado e a de José Saramago, buscando o embasamento que levou o autor português a escrever seu segundo romance.

3.3 As influências de Jorge Amado: *Suor x Claraboia*

Os autores da segunda geração modernista brasileira estavam envolvidos diretamente na situação política do país. Muitas vezes, a única forma que encontravam de auxiliar a população era através da escrita. Entre os nomes que se destacaram nesse período, cita-se Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo e Jorge Amado.

Nesse mesmo período o país prosperava a passos largos, devido, principalmente, à importação cafeeira e ao desenvolvimento imigratório. No entanto, com a queda da bolsa de valores de Nova Iorque e a situação política pela qual passavam vários países europeus e americanos, o contexto social brasileiro também mudou, causando comoção na classe artística como um todo, que resolveu unir a arte com o engajamento social, surgindo então, uma nova leva de escritores, pintores, músicos, entre outros, que se utilizavam de seus dotes para auxiliar e denunciar o que ocorria no país. Sobre tal momento, Lafetá associa os escritores do Pré-Modernismo com os da década de 30, alegando que, em ambos os períodos o objetivo seria o de denunciar a “política ineficaz e incompetente” (2000, p. 27).

No entanto, o autor apresenta uma significativa diferença entre os autores da primeira geração modernista com os da segunda

Essa é a grande diferença com relação à segunda fase do Modernismo. O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares — na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes (LAFETÁ, 2000, p. 28).

Desse modo, os autores da segunda geração utilizaram a renovação estética da fase heroica, principalmente a liberdade de expressão e dedicaram-se ao comprometimento com as denúncias sociais, buscando formas de ajudar as classes menos favorecidas, principalmente àquelas esquecidas pela elite, como era o caso da região Nordeste. Lafetá afirma que

Não se trata mais, nesse instante, de “ajustar” o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para além...) da proposição burguesa: os escritores e intelectuais esquerdistas mostram a figura do proletário (Jubiabá, por exemplo) e do camponês (Vidas secas) instando contra as estruturas que os mantêm em estado de sub-humanidade; [...] (LAFETÁ, 2000, p. 30).

Todos esses autores retratavam as mazelas que ocorriam na região em que viviam, sendo a maior parte deles nordestinos ou com enfoque nessa parte do país, sempre deixada de lado pela sociedade, de maneira geral. A literatura passa então por uma “revolução literária” para aderir a “literatura revolucionária”.

Entre os vários revolucionários literatos, destacou-se Jorge Amado que, assim como José Saramago, iniciou sua vida como escritor muito novo, com apenas 19 anos. Entretanto, desde sua primeira obra, *O país do carnaval* (1931), já demonstrava maturidade e convicção em seus ideais. Até os dias atuais Amado é reconhecido como o maior representante literário de seu estado, a Bahia.

Sobre a fase inicial do escritor, Bergamo afirma

O vínculo entre a forma romanesca e processo social ou expressão histórica, estabelecido pelo projeto político-literário do romancista baiano, pode ser visto como o emblema de um novo romance engajado em língua portuguesa. Trata-se de um empreendimento literário orientado ideologicamente para a denúncia das mazelas nacionais, destacando-se entre suas principais características, a constituição de um herói militante embasada na formação de sua consciência política e no retrato da

transformação econômica implantada pela modernização capitalista (BERGAMO, 2008, p. 71).

Ao dar enfoque a esse tipo de literatura (regionalista e engajada), Jorge Amado aproximou os escritores de língua portuguesa da tendência literária denominada “realismo-socialista”, uma forma de literatura criada na Rússia, com tendências naturalistas e personagens populares, como explica Bergamo, que tinha como principal objetivo propagar as ideias socialistas do regime ditatorial de Joseph Stalin, retratando a liberdade dos proletários russos.

Os romances de engajamento, escritos por Jorge Amado, apresentam, em sua maioria, características similares: personagens de camada social baixa que compreendem as injustiças pelas quais passam e são instigados a lutarem por seus direitos ou por sua sobrevivência.

Nesse contexto, em 1934, o autor publica *Suor*. A obra é situada em Salvador e tem como espaço principal uma casa antiga (construída na época da colonização) que se transforma em uma espécie de cortiço, extremamente degradante e ocupado pelos mais variados tipos de pessoas

Visto da rua o prédio não parecia tão grande. Ninguém daria nada por ele. É verdade que se viam as filas de janelas até o quarto andar. Talvez fosse a tinta desbotada que tirasse a impressão de enormidade. Parecia um velho sobrado como os outros, apertado na Ladeira do Pelourinho, colonial, ostentando azulejos raros. Porém, era imenso. Quatro andares, um sótão, um cortiço nos fundos, a venda do Fernandes na frente, e atrás do cortiço uma padaria árabe clandestina. Nos 116 quartos, mais de 600 pessoas. Um mundo fétido, sem higiene e sem moral, com ratos, palavrões e gente (AMADO, 1998, p.4).

Em *Claraboia* a caracterização do espaço não é tão clara, mas nos deparamos com um prédio simples, em que vivem diferentes grupos familiares, que nos são apresentados tanto pelo narrador, como pelo personagem Silvestre, quando este aluga um cômodo de sua casa para Abel. Além disso, a sinopse apresentada na contracapa da publicação do livro confirma a estrutura modesta do local: “Um pequeno prédio numa rua modesta de Lisboa.”

Outro ponto que deve ser levado em consideração é a analogia realizada através do espaço escolhido para os acontecimentos nas tramas. É evidente que, devido ao ano em que foi escrito e aos acontecimentos que ocorriam no Brasil na época, *Suor* pode ser visto como uma metáfora do Brasil, mesmo retratando uma pequena parte do país, as características presentes no livro abrangem grande parte da população que passava por diversas situações miseráveis. Em um contexto diferenciado, Saramago apresenta seu segundo romance, exibindo, de forma muito mais amena, como vivia a classe marginalizada em Lisboa, dando voz aos desfavorecidos, e já demonstrando indícios da sua própria postura política e social.

Diferentemente de *Claraboia*, que dá enfoque, especificamente, a seis famílias, o romance de Jorge Amado gira ao redor das mais diferenciadas pessoas, indo da viúva à prostituta, fornecendo um enredo em torno de seiscentas pessoas (destacando alguns personagens), que dividem os cento e dezesseis quartos que existem no casarão, além do pátio e de qualquer outro lugar que se possa dormir, mesmo ao relento, rodeados por ratos, baratas, doenças e todas as demais mazelas que se possa imaginar.

Assim como no romance de Saramago, a narrativa de desenrola de forma não-linear, repleta de enredos curtos, separados por temas, mas interligados entre si, já que todos se remetem aos moradores do casarão (em *Suor*) e do prédio (em *Claraboia*). Da mesma maneira, ambos os livros possuem um narrador onisciente, que demonstra sua criticidade através da forma como realiza a narrativa, realizando digressões em alguns trechos dos romances, expondo sua opinião no decorrer das histórias, e, também, apresentam o discurso indireto livre como ferramenta para aprimorar as obras, juntamente com diálogos diretos.

Em *Suor* tais características podem ser observadas desde o início

Os ratos passaram, sem nenhum sinal de medo, entre os homens que estavam parados ao pé da escada escura. Era escura assim de dia, e de noite subia pelo prédio como um cipó que crescesse no interior do tronco de uma árvore. Havia um cheiro de quarto de defunto, um cheiro de roupa suja, que os homens não sentiam. Também não ligavam aos ratos que subiam e desciam, apostando carreira, desaparecendo na escuridão.

[...]

Tinham vindo da Cidade Baixa e, depois de subir a Ladeira do Tabuão, tinham vencido a Ladeira do Pelourinho e ali estavam, parados, diante da escada imensa.

— Essa escada bota qualquer um tuberculoso — falou o Vermelho.

O preto assobiou, sorrindo. O dos dentes de fora foi quem respondeu:

— Quer ir de elevador, Chico?

— Era bem melhor. (AMADO, ano, p.6).

Em *Claraboia* elas são evidenciadas em diferentes trechos, como na cena entre o diálogo de Silvestre e Abel

O silêncio incomodava Silvestre e isso perturbava-o, tanto mais que o hóspede mostrava um perfeito à-vontade. As pedras alinhavam-se agora a todo o comprimento da mesa, como alpondras na corrente de um rio. A infantilidade do entretenimento irritava Silvestre. Quando o silêncio já era insuportável, Abel reuniu as pedras no tabuleiro com um cuidado enervante e, subitamente, deixou cair uma pergunta:

— Por que é que o senhor Silvestre não foi informar-se a meu respeito?

A pergunta vinha tão completamente ao encontro dos pensamentos de Silvestre, que este ficou aturdido nos primeiros segundos e sem resposta pronta. Para ganhar tempo não encontrou nada melhor que tirar dois copos e uma garrafa de um armário, e perguntar [...] (SARAMAGO, 2011, p.116).

Entre os personagens, há alguns que podem ser destacados por suas semelhanças, como é o caso de Linda (em *Suor*) e Abel (em *Claraboia*), já que ambos iniciam o romance de forma desinteressada, sem grandes pretensões e, ao final, acabam por se transformarem em indivíduos engajados com as lutas pelas quais passam os representantes do povo.

Linda é apresentada, no início da trama, como uma jovem sonhadora, criada pela madrinha, leitora de romances, à espera de um príncipe encantado. No entanto, inesperadamente, Risoleta, sua madrinha, adoece e não consegue mais trabalhar. Dessa forma, Linda se vê obrigada a amadurecer e nesse momento a influência do meio (de teor naturalista) faz ela aderir aos ideais socialistas.

Durante a narrativa, ela e outros moradores do casarão se unem em prol de melhores condições e qualidade de vida. Ao final, o autor deixa claro as convicções da moça

Um dia, quando já chegara o inverno com suas chuvas longas e seu vento frio, inverno de noites compridas (no cortiço um cachorro uivava dolorosamente, gatos em cio miavam no telhado do sótão), Linda se encontrou na escada com a moça de azul, que ainda trajava o mesmo vestido mas não trazia no rosto sinais de choro. Parou em frente de Linda e disse:

— Desculpe, mas eu estou tão contente... Calcule que vou me casar com meu patrão... A alta sociedade... Me desculpe, mas preciso dizer a alguém... Lhe desejo uma felicidade igual.

Linda olhou-a nos olhos com suavidade, apertou com o braço o embrulho de manifestos que levava embaixo do capote e desceu a escada onde os ratos indiferentes iam e vinham apostando carreira. (AMADO, 1998, p. 178).

Em *Claraboia*, Abel inicia a trama como um jovem que está em busca de uma explicação sobre o existir e, acaba por demonstrar ser um tanto arrogante, seja pela idade ou pela forma como decide viver, como ele mesmo explica

Tenho vinte e oito anos, não fiz o serviço militar. Profissão certa não a tenho, ver-se-á já porquê. Sou livre e só, conheço os perigos e as vantagens da liberdade e da solidão e dou-me bem com eles. Vivo assim há doze anos, desde os dezasseis. [...] Consegui ser apreciado por colegas e professores, o que é raro. Não havia em mim, asseguro-lho, a menor sombra de cálculo: não lisonjeava os professores nem me subordinava aos camaradas. [...]

Aos dezasseis anos (lembra-se?), aos dezasseis anos a vida é uma coisa maravilhosa, pelo menos para algumas pessoas. Vejo na sua cara que, nessa idade, a vida já não tinha nada de maravilhoso para si. Tinha-o para mim, infelizmente, e digo infelizmente porque isso não me ajudou. Abandonei o liceu e procurei trabalho. Parentes da província quiseram que eu fosse viver com eles. Recusei. Tinha mordido com gana o fruto da liberdade e da solidão e não estava disposto a consentir que mo tirassem. Ainda não sabia, nessa altura, que esse fruto tem bocados bem amargos... (SARAMAGO, 2011, p. 118, 119).

Durante as conversas com Silvestre, que é quarenta anos mais velho que ele, as reflexões sobre os pensamentos do sapateiro e sobre a vida tranquila que leva com a esposa Mariana,

fazem com que Abel fique, primeiramente, perplexo e, posteriormente, evolua em relação ao seus pensamentos egocêntricos, auxiliando no processo de amadurecimento que irá instigá-lo a se transformar em um cidadão engajado, mesmo quando se mostra pessimista perante às perspectivas que tem sobre a vida.

O final do romance de Saramago ocorre através de um diálogo entre Abel e Silvestre, quando o rapaz se despede do sapateiro, demonstrando uma visão ampliada sobre a vida, de maneira geral e, ao mesmo tempo, demonstrando que o ceticismo ainda faz parte de sua essência:

— É certo. Mas para quê censurar-me? Talvez a minha aprendizagem tenha de ser mais lenta, talvez eu tenha de receber muitas mais cicatrizes até me tornar num verdadeiro homem... Por enquanto sou aquele a quem chamaram inútil e se calou porque sabia que assim era. Mas não o serei sempre...

[...]

— O seu caminho será sempre o pessimismo.

— Não duvido. Apenas desejo que esse pessimismo me desvie das ilusões fáceis e embaladoras, como o amor...

Silvestre agarrou-o pelos ombros e sacudiu-o:

— Abel! Tudo o que não for construído sobre o amor gerará o ódio!

— Tem razão, meu amigo. Mas talvez tenha de ser assim durante muito tempo... O dia em que será possível construir sobre o amor não chegou ainda... (SARAMAGO, 2011, p. 376, 377).

Dessa forma, mesmo que de forma restrita, Abel se mostra mais engajado do que no início da obra, quando demonstrava inércia em relação aos acontecimentos que ocorriam à sua volta. Em escala reduzida, pode-se associar tal personagem com o próprio autor e com o amadurecimento que nele ocorre, buscando ser mais atuante com os problemas sociais e demonstrando uma postura crítica através dos personagens que cria.

Outro ponto que se destaca no romance de Saramago, e que coincide com o livro de Jorge Amado, é o fato de Silvestre defender, mesmo que indiretamente, os ideais socialistas e sustentá-los através de suas atitudes e conversas com a esposa, com Abel e com os demais vizinhos.

De forma mais clara, isso fica evidente quando Abel vai alugar um quarto na casa de Silvestre e os dois iniciam uma conversa sobre os demais moradores do prédio

— No último andar... No lado direito mora um sujeito com que eu embirro. Virado de pernas para o ar não deitaria um tostão, mas quem o vê julga ver um... um capitalista...

— Parece que o senhor Silvestre não gosta dos capitalistas — sorriu Abel.

A desconfiança fez recuar Silvestre. Articulou, devagar:

— Não gosto... nem desgosto... É um modo de falar...

[...]

Abel entretinha-se agora a dispor as pedras em quadrado. Como o sapateiro se calara, levantou os olhos para ele, à espera. Mas Silvestre não estava disposto a falar mais.

Parecia-lhe haver uma intenção reservada nas perguntas do hóspede e, embora no que dissera nada houvesse de comprometedor, já estava arrependido de ter falado tanto. Vinham-lhe à lembrança as suas primeiras suspeitas e censurava-se pela sua boa-fé. A observação de Abel acerca dos capitalistas parecia-lhe capciosa e cheia de armadilhas (SARAMAGO, 2011, p. 114).

Como já é de conhecimento, tanto Brasil, quanto Portugal passavam por situações adversas e, o olhar para as classes menos privilegiadas era visto como uma espécie de dever cívico entre alguns dos escritores do período, que defendiam a luta pela igualdade, indo contra o capitalismo exacerbado que vigorava na época. No caso de Saramago, esse processo foi iniciado um pouco mais tarde, mas ainda assim retratava a sociedade lisboeta e suas mazelas.

Ademais, outros personagens podem ser comparados entre a obra de Jorge Amado e a de Saramago, como é o caso do Sapateiro espanhol (*Suor*), que traz as primeiras ideias marxistas para o casarão e, mais uma vez, Silvestre (*Claraboia*), que assemelha-se tanto na profissão, como na ideologia, mas em menor escala.

Linda e Dona Risoleta podem ser associadas com as irmãs Isaura e Adriana, que vivem com a mãe Cândida e a tia, Amélia, no prédio, em *Claraboia*. Entretanto, a diferença entre essas mulheres são acarretadas, principalmente, pelas condições em que vivem, já que Linda é obrigada a amadurecer e ir à luta após a doença da madrinha, enquanto Adriana e, especialmente Isaura, continuam a serem moças sonhadoras, que baseiam-se nos romances para dar base à vida.

Contudo, as diferenças entre os romances também são representativas. A principal delas refere-se ao ímpeto com que Amado escreve *Suor*. Não há “meias-palavras”. O autor descreve cenas consideradas marcantes até para os dias atuais, representando as adversidades de um grupo calado pela alta sociedade, repletos de problemas emocionais e físicos.

Durante todo o romance, o autor faz questão de retratar a realidade como a reconhece, principalmente por ter vivido próximo a um casarão, como o mencionado na história, com as características semelhantes às narradas durante o livro, dando ênfase ao linguajar utilizado e as expressões, muitas vezes recorrentes do povo baiano que, podem ser vistas, segundo Duarte (1995, p. 85), como “a revelação da essência da sociedade”.

Tal caracterização pode ser observada em um dos capítulos, no qual explica-se como viviam os homens do casarão:

Os homens que suavam durante o dia na labuta do cais, na condução das carroças, saltando pelos estribos dos bondes a recolher as passagens, se nem sempre tinham dinheiro pra comer, quanto mais para pagar mulher. É verdade que, na Ladeira do Tabuão e do Pelourinho, elas não eram tão caras assim. Havia-as desde cinco mil-réis (as mais aristocráticas), até mil e quinhentos réis, pretinhas sujas e polacas

septuagenárias. E eles não temiam as moléstias da rua. Ao contrário, o negro Henrique garantia:

-- Homem pra ser homem precisa beber cachaça, dormir na cadeia e ter gonorreia... E quase todos eles tinham gonorreias crônicas, com as quais se acostumavam como se acostumavam com os ratos da escada e o cheiro de suor que enchia o prédio. [...] Nessas noites, saíam à cata de mulheres, como depois das dez horas da noite as mulheres da vida buscavam homens que lhes pagassem o almoço do dia seguinte [AMADO, 1998, p. 48, 49].

Saramago já é mais formal em sua escrita. Mesmo retratando o ambiente hostil da ditadura salazarista, o autor demonstra meticulosidade com as expressões utilizadas, dando enfoque ao conservadorismo presente na época. No entanto, apesar de não expor tão claramente as situações que narra, há alguns momentos na narrativa que merecem destaque e, que causariam abalo à sociedade lisboeta da década de cinquenta. Entre eles, a atração que ocorre entre a sonhadora Isaura, que após ler mais um de seus romances, percebe uma modificação em relação aos sentimentos que tem pela irmã, Adriana

Lentamente, as mãos de Isaura moveram-se na direção da irmã. As pontas dos dedos captaram o calor de Adriana a um centímetro de distância. Ficaram ali, sem avançar nem recuar, longos minutos. O suor secara na fronte de Isaura. O rosto escaldava como se o queimasse um fogo interior. Os dedos avançaram até tocarem o braço nu de Adriana. Como se tivessem recebido um choque violento, recuaram. O coração de Isaura batia surdamente. Os olhos, abertos e dilatados, nada viam senão negrume. Outra vez as mãos avançaram. Outra vez se detiveram. Outra vez prosseguiram. Agora pousavam no braço de Adriana. Com um movimento coleante, sinuoso, Isaura aproximou-se da irmã. Sentia-lhe o calor do corpo todo. Devagar, uma das mãos percorreu o braço desde o pulso ao ombro, devagar se introduziu sob a axila quente e húmida, devagar se insinuou por baixo do seio. A respiração de Isaura tornou-se precipitada e irregular. A mão desceu para o ventre, sobre o tecido leve da camisa. A irmã fez um movimento brusco e ficou de costas. O ombro nu estava à altura da boca de Isaura que sentia nos lábios a proximidade da carne. Como a limalha atraída pelo íman, a boca de Isaura colou-se ao ombro de Adriana. Foi um beijo longo, sedento, feroz. Ao mesmo tempo, a mão apertou-lhe a cintura e puxou-a. [...] (SARAMAGO, 2011, p. 171, 172).

Após os acontecimentos, há uma amenização dos fatos, que não tornam a ocorrer e não são mais mencionados. Percebe-se um certo pudor do autor, mesmo que diminuto, mas que o faz ser um tanto quanto respeitoso com a escolha das expressões que utiliza para narrar os episódios. Isso acontece tanto em relação às irmãs, como também com a personagem Lídia, que vive sendo bancada pelo amante, Paulino Morais, e é julgada pelos demais moradores do prédio, seja por sua beleza ou pela forma como sobrevive

Eram quase quatro e meia quando acabou de arranjar-se. Estava bonita. Tinha gosto para vestir-se, sem exageros. Pusera um tailleur cinzento, bem talhado, que lhe dava ao corpo o contorno sinuoso de uma plástica perfeita. Um corpo que obrigava os homens, na rua, a voltarem-se para trás. Milagres de modista. Instinto de mulher cujo corpo é o seu ganha-pão (SARAMAGO, 2011, p. 78, 79).

Embora seja evidente a caracterização sensual que o narrador faz de Lídia, o leitor pode chegar a não notar isso de forma explícita, já que o modo como a descrição sobre seus hábitos, pensamentos e atitudes não aparentam causar incomodo ou constrangimento a quem lê o romance.

Outro ponto que pode ser evidenciado remete, mais uma vez, à conexão entre Saramago e Eça de Queirós, já que Lídia apresenta grande interesse pelos romances, em específico o de sua atual leitura

Preenchia o vazio dos seus dias desocupados com a leitura de romances e tinha alguns, de bons e maus autores. Neste momento estava interessadíssima no mundo fútil e inconsequente de *Os Maias*. Ia bebendo o chá em pequenos goles, trincava um palito de *la reine* e lia um período, exatamente aquele em que Maria Eduarda lisonjeia Carlos com a declaração de que “além de ter o coração adormecido, o seu corpo permaneceu sempre frio, frio como um mármore...” Lídia gostou da frase. Procurou um lápis para marcá-la, mas não encontrou. Então, levantou-se com o livro na mão e foi ao tocador. Com o *bâton* fez um sinal na margem da página, um risco vermelho que ficava sublinhando um drama ou uma farsa (SARAMAGO, 2011, p. 35, grifo do autor).

É notória a crítica em torno dos romances. Principalmente no período em que a trama é ambientada, no qual a preocupação deve ser com o todo e não consigo. Essa censura fica clara em *Suor*, com Linda que passa de jovem sonhadora para engajada e em *Claraboia*, com Isaura, que lê os romances e tanto sonha que acaba por transferir seus sentimentos para a irmã e, também em Lídia, que mesmo vivendo às custas de Paulino, continua a ler os romances e sonhar com um mundo utópico, no qual ela não precisasse usar o corpo para sobreviver.

Outro ponto importante que pode ser comparado entre *Suor* e *Claraboia* é o destaque dado para as mulheres nas obras, em um período em que as mesmas ainda não tinham voz ativa e lutavam por pequenos direitos, ambos os autores criam um ambiente reflexivo em torno dessas personagens, com teor aprofundado.

Em *Suor*, Jorge Amado apresenta um capítulo direcionado aos diferentes tipos de mulheres, levando o leitor a refletir sobre a importância das mesmas e a forma como são tratadas pela sociedade, principalmente, na luta proletária

Mulheres sem sobrenomes. Marias de nacionalidades as mais diversas. Casadas umas, com maridos que também não possuíam sobrenomes; solteiras outras, magras ou gordas, doentes ou sãs, com um único traço de ligação: a pobreza em que viviam. Algumas juntavam outro nome ao primeiro: Maria da Paz, Maria da Conceição, Maria da Encarnação, Maria dos Anjos, Maria do Espírito Santo. Outras levavam apelidos: Maria Cotó, Maria da Sandália, Maria Doceira, Maria Visgo de Jaca, Maria Machado. A maior parte, Maria de Tal, filhas de Antônio ou Manuel de Tal, casadas com Cosme ou Jesuíno de Tal.

Mulheres que vendiam frutas, lavavam roupas, trabalhavam em fábricas, costuravam, vendiam o corpo. Mulheres sem sobrenome, mulheres do 68 na Ladeira do Pelourinho e de outros sobrados iguais, para quem os poetas nunca fizeram um soneto, elas simbolizam bem a humanidade proletária que se move nas ladeiras e nas ruas escuras. Tiveram uma frase anônima:
— Gente sem nome... Gente sem pai... Filhas da puta... (AMADO, 1998, p. 151, 152).

Em *Claraboia* a maioria das personagens são femininas e representam as mais variadas formas de resistência. A opressão pela qual passam as mulheres do prédio, através de seus maridos, amantes ou até mesmo vizinhos, acarreta em uma ponderação do leitor para com o papel da mulher na sociedade vigente da época. Para Inês Pedrosa, o fato de o autor trabalhar com temas como mulher e sexo já levariam o livro a ser deixado de lado na época (o que de fato ocorreu), principalmente pela forma como tais assuntos eram vistos pela sociedade e censurados.

Como já citado, Lídia se mantém às custas de sua beleza, com as economias que recebe do amante e, de forma indireta, vive com os julgamentos dos vizinhos e, até mesmo, da própria mãe. No entanto, a hipocrisia é exposta de diferentes maneiras, principalmente quando as pessoas mostram interesse por ela para conseguirem algo, como a mãe, que vai visitá-la para conseguir dinheiro, ou os vizinhos, que a julgam, mas que pedem um emprego melhor para a filha, Maria Cláudia.

Outrossim, é a própria Maria Cláudia que, ao conseguir o emprego, acaba por conquistar o amante de Lídia e, graças a uma carta anônima, enviada por outro vizinho, faz com que ele rompa o relacionamento com ela, que, nesse momento, demonstra a força da mulher, que mesmo sofrendo por ter sido deixada de lado, mostra-se resiliente

A pancada da porta ao fechar-se sobressaltou Lídia. Estava só. O cigarro ardia lentamente entre os dedos. Estava só como três anos antes, quando conhecera Paulino Morais. Acabara-se. Era preciso recomeçar. Recomeçar. Recomeçar...
Devagar, duas lágrimas brilharam-lhe nos olhos. Oscilaram um momento, suspensas da pálpebra inferior. Depois, caíram. Só duas lágrimas. A vida não vale mais que duas lágrimas (SARAMAGO, 2011, p.)

Ainda sobre Maria Cláudia, a moça pode ser caracterizada por sua rebeldia, que, em um período ditatorial, acarreta um ar de sarcasmo para o próprio autor. Desde o início, quando é apresentada no romance, ressalta-se sua beleza e “esperteza”

Recolheu a casa, cerrando a porta com cuidado para não acordar a filha que dormia. Que dormia ou fingia dormir. Rosália espreitou pela frincha da porta. Pareceu-lhe ver estremecerem as pálpebras da filha. Abriu a porta completamente e avançou para a cama. Maria Cláudia cerrava os olhos com força demasiada e escusada. Rugas pequeninas, vincadas pelo esforço, assinalavam o lugar onde mais tarde viriam a

aparecer os pés-de-galinha. A boca carnuda conservava ainda restos de bñton do dia anterior. Os cabelos castanhos, cortados curtos, davam-lhe um ar de garoto rufiño que lhe tornava a beleza picante e provocadora, quase equívoca (SARAMAGO, 2011, p. 24).

A jovem demonstra ser o oposto da mãe, dona de casa, casada, preocupada com a vida familiar, exemplo para os moldes da época, como expõe Cova e Pinto (1997, p. 73) “Se a mulher-mãe era glorificada, era por desempenhar um papel importante no seio da família. A sua <<missão>> era a de se ocupar do lar e de ser a sua guardiã”. Maria Cláudia não se mostra interessada em seguir os mesmos preceitos, já que, se aproveita de sua juventude e de sua beleza para conseguir o que deseja: trabalha fora, namora escondido, flerta com os homens, principalmente com Paulino (amante de Lídia), contesta os pais, lutando por aquilo que deseja, sem se importar com as consequências de seus atos. Ela representa, de certa forma, uma mulher vanguardista, preocupada com seus interesses e utilizando tudo que tem ao seu alcance (principalmente o corpo e a beleza) para conseguir o que deseja.

Para Pedro Fernandes de Oliveira Neto (2011), as personagens femininas criadas por Saramago são extremamente significativas

Convém dizer que o autor não apenas estabelece uma preferência significativa pelo feminino, mas instaura, às suas protagonistas, papéis outros, outras dimensões, outros valores, que vão de encontro   trivialidade que outros autores lhes delegaram; papéis como o de musa inspiradora, de anjo/ dem nio, de eterno feminino e mesmo alguns casos de revelia, que mais reforçam a ideia de vítimas e de subserviência ao masculino, padecem, no universo ficcional saramaguiano, todos eles, de uma subversão (OLIVEIRA NETO, 2011, p. 54).

Desde sua primeira personagem feminina, Maria Leonor, o autor demonstra cuidado em sua representa o, já que, mesmo sendo uma mulher com características simples, ela demonstra ser forte, decidida, tendo que lutar por suas terras, seus filhos e empregados, vivendo dias difíceis após a morte do marido e sobrevivendo aos percalços que surgem ao longo da narrativa. Da mesma forma, isso ocorre em tantos outros romances de Saramago, como *Claraboia*, em que as personagens femininas se destacam através de suas atitudes e pensamentos.

Outro fator que pode ser analisado em *Claraboia*   que, há nele um resquício do Naturalismo que esteve presente em *Terra do Pecado*, principalmente na questão sexual que permeia Maria Leonor e que, é novamente representado em *Claraboia*, na rela o entre Justina e seu marido, Caetano, que há muito não convivem como um casal efetivamente, simplesmente morando juntos pela imposi o social, já que a ditadura salazarista impunha a “estabilidade familiar”, como explica Cova e Pinto (1997) em seu artigo denominado “O Salazarismo e as mulheres”, expondo que “O Estado Novo desejava igualmente ver complementaridade dos

cônjuges como garantia da estabilidade da família, a qual primava sobre os direitos individuais” (p.73).

Dessa forma, independente das traições do marido, do descaso com que é tratada e que também trata Caetano, Justina é obrigada a permanecer casada, até que em um certo momento Caetano se vê atraído pelo desprezo da mulher, chegando ao ponto de surpreendê-la quando já dormia

Foi às escuras. Ao primeiro contacto, Justina reconheceu o marido. Meia imersa no sono, fez uns movimentos atabalhoados para defender-se. Mas ele dominou-a, esmagou-a contra o colchão. Ela ficou estendida, imóvel, alheia, impossibilitada de reagir, como se estivesse sonhando um daqueles pesadelos em que a Coisa monstruosa, desconhecida e por isso horrível, cai sobre nós. Conseguiu, por fim, soltar um braço. Apalpando nas trevas, acendeu o candeeiro da cabeceira. E viu o marido. O rosto dele aterrava. Os olhos salientes, o lábio inferior mais descaído que de costume, o rosto vermelho e suado, um rito animal torcendo-lhe a boca. Justina não gritou porque a garganta apertada de pavor não podia emitir o menor som. Súbito, a máscara de Caetano teve como que um estorcegão que a tornou irreconhecível. Era o rosto de um ser diferente, de um homem arrancado à animalidade pré-histórica, de uma besta selvagem encarnada num corpo humano (SARAMAGO, 2011, p. 283, 284).

O primeiro ímpeto de Justina é cuspir no marido, demonstrando a aversão que sente por ele. No entanto, de forma inesperada, a atitude dela provoca em Caetano maior desejo, e ela acaba por ceder, correspondendo aos instintos que os sobrecarregam. Assim, a linguagem utilizada é muito similar a linguagem naturalista, repleta de detalhes e com os personagens movidos pelos instintos

Depois, movidos pela mesma repugnância, afastaram-se. Em silêncio, cada qual para seu lado, recuperavam o fôlego. A respiração arquejante de Caetano abafava a da mulher. Dela, apenas uns últimos estremecimentos assinalavam a presença. Fizera-se o vácuo no cérebro de Justina. Tinha os membros doridos e moles. O cheiro forte do corpo do marido impregnara-lhe a pele. Gotas de suor deslizavam-lhe pelas axilas. E uma lassidão profunda impedia-a de mover-se. Sentia ainda o peso do corpo do marido. Lentamente, estendeu o braço e apagou a luz. Pouco a pouco, a respiração de Caetano tornou-se mais regular. Saciado, deslizou para o sono. Justina ficou sozinha. Os estremecimentos cessaram, o cansaço diminuiu (SARAMAGO, 2011, p. 285).

Tais assimilações com o Naturalismo também levam o livro de Saramago a ser comparado com a obra de Aluísio Azevedo, *O Cortiço* (1890). Inicialmente pelo cenário da trama, ambos em espaço fechado¹, mesmo *O Cortiço* tendo outros espaços a serem retratados

¹ Assim como *Casa da Malta* (1945), do português Fernando Namora, que é citado no estudo de Edvaldo Bergamo, sendo o cenário principal uma construção abandonada, repleta de mendigos, imigrantes e todos os tipos marginalizados que se possa imaginar.

na narrativa, focados em narrar os acontecimentos com os personagens dentro desse espaço, sem dar tanta importância ao que ocorre exteriormente.

A busca pela representação da realidade, com a utilização de personagens tipificados encontra-se presente tanto na obra de Azevedo, como na obra de Saramago e nas demais obras que surgiram e surgem até os dias atuais, como forma de aproximar o leitor do tema a ser retratado. Ao analisar as medidas escolhidas por Aluísio Azevedo para dar vivacidade ao texto, Antonio Candido (1991) pondera que, o autor só obteve sucesso em sua escolha por filtrar o meio em que ocorre a trama e, principalmente, por observar o meio de modo externo, sem se deixar influenciar somente pelos fatores internos que rodeiam o autor.

Saramago acaba por agir da mesma forma, retratando de modo fiel a sociedade lisboeta da época, utilizando os fatores internos como recursos para enfatizar sua posição, mas, diferentemente de Azevedo, deixando-se influenciar muito mais pelos fatores internos, já que, à época, exigia-se uma postura crítica dos escritores e de todos aqueles que desejavam mudanças para o país.

Um elemento recorrente dos neorealistas é o de escrever sobre os acontecimentos de cunho social, políticos, econômicos, visando as classes desfavorecidas, denunciando-os. Já os naturalistas escreviam para mostrar os acontecimentos, demonstrando, em menor grau, preocupações com o que ocorreria posteriormente. Assim, percebe-se que a tomada de consciência que ocorre com Jorge Amado e José Saramago, ocorre em menor proporção com Aluísio de Azevedo, que serviu de modelo para as inovações artísticas que surgiram anos mais tarde.

Outro fator semelhante entre as obras de Azevedo, Amado e Saramago remetem à personificação dos espaços, transformando-os em personagens centrais para o desenrolar da narrativa. No romance de Aluísio Azevedo o narrador (também onisciente) personifica o espaço, informando: “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas.” (AZEVEDO, 1999, p. 75). Em *Suor*, a escada, que conecta todos os moradores da casa e guarda todos os segredos que nela se encontram: “Da escada sentiam todo o movimento da casa. [...]. A escada era a única coisa que ligava os inquilinos” (AMADO, 1998, p. 171). E, em *Claraboia*, o prédio, que absorve para si cada uma das características de cada um de seus moradores: “O prédio vivia uma daquelas horas maravilhosas de silêncio e paz, como se não tivesse dentro de si criaturas de carne e osso, mas sim coisas, coisas definitivamente inanimadas.” (SARAMAGO, 2011, p. 100).

Sobre a transformação do espaço em personagem, Graciliano Ramos (1935) destaca a ideia de Jorge Amado

O Sr. Jorge Amado embirra com os heróis. Acha, por isso, que, em *Suor* o personagem principal é o prédio. História. Não é muito difícil emprestar qualidades humanas a um gato, a uma cobra, a um rato. Já houve quem humanizasse até formigas. Com o imóvel a coisa é diferente. Dizer que ele “vive da vida dos que nele habitam” é jogo de palavras. Em *Suor* há personagens de carne e osso muito mais importantes que os outros: é Jorge Amado, que morou na Ladeira do Pelourinho, 68 e lá conheceu Maria Cabassu e todos aqueles seres estragados que lhe forneceram material para um excelente romance (RAMOS, 1935, p. 4).

Os títulos das obras também podem ser associados. Em *Suor* remete-se ao trabalho árduo dos moradores, da aversão ao local onde vivem, da luta pela sobrevivência, do cheiro putrefato que assola o espaço, da sexualidade exposta de forma devastadora. Em diferentes momentos do romance há a caracterização dos personagens, correspondentes com o título, como o fragmento em que dois personagens (“dos dentes de fora” e Sebastiana, a surda-muda) interagem

O dos dentes de fora, que ia entrando, de peito nu, bagas de *suor*² a cair, perguntou:
— O que é, Sebastiana?
Como a surda-muda não ouvisse, ele desenhou um gesto de interrogação no ar.
[...]
Mas se arrepiou de novo e o *suor* que lhe escorria pela espinha gelou. A surda-muda pretendia rir e soltava sons espantosos, lamentos horríveis, bárbaros. O dos dentes de fora atirou-se pela escada acima, o corpo tremendo como homem doente de maleita (AMADO, 1998, p.40).

Já em *Claraboia* essa conexão entre o título e o enredo não fica tão evidente, mas o leitor pode imaginar a escolha devido à estruturação do prédio, que possui vários apartamentos e ao centro encontra-se um pátio, com a claraboia acima, permitindo a passagem de luz. E, em *O Cortiço* a escolha remete-se ao local onde ocorrem as cenas, representando também o país da época, com os seus mais variados tipos de moradores.

Os personagens tipificados, o cenário escolhido, a sensualidade entre as mulheres, a sexualidade e o instinto selvagem são algumas das características que assemelham *O Cortiço* e *Claraboia*. Além disso, Aluísio relaciona os personagens com o período semicolonial, o que pode ser assimilado, em escalas diferentes, com a ditadura pela qual passava Portugal anos mais tarde, quando Saramago escreve seu segundo romance.

Sobre as características de *O Cortiço*, Antonio Candido afirma

A originalidade do romance de Aluísio está nessa coexistência íntima do explorado e do explorador, tornada logicamente possível pela própria natureza elementar da acumulação num país que economicamente ainda era semicolonial. Na França o processo econômico já tinha posto o capitalista longe do trabalhador; mas aqui eles ainda estavam ligados, a começar pelo regime da escravidão, que acarretava não apenas contacto, mas exploração direta e predatória do trabalho muscular. Daí a

² Grifo da autora.

pertinência com que Aluísio escolheu para objeto a acumulação do capital a partir das suas fases mais modestas e primárias, situando-a em relação estreita com a natureza física, já obliterada no mundo europeu do trabalho urbano. No seu romance o enriquecimento é feito à custa da exploração brutal do trabalho servil, da renda imobiliária arrancada do pobre, da usura e até do roubo puro e simples, constituindo o que se poderia qualificar de primitivismo econômico (CANDIDO, 1991, p. 113).

Essa análise realizada por Candido pode ser aludida, primeiramente a *Suor* e, mesmo que em menor escala, a *Claraboia*, percebendo que dentre os objetivos de cada um desses autores, um deles era o dar continuidade a essa denúncia (indireta) das mazelas sofridas pelas classes desfavorecidas.

No entanto, há distinções significativas entre cada uma dessas obras. Inicialmente, o que distingue os autores neorrealistas dos naturalistas é a preocupação em compreender o porquê daquelas pessoas viverem, ou ainda, sobreviverem, àquele ambiente degradado, almejando uma melhora através da luta pelos direitos, situação essa que não ocorre em *O Cortiço*.

Sobre tais fatos, Dantas (2014) afirma em seu artigo que

[...] o cortiço é um espaço de exceção, o lugar em que excluídos e miseráveis se escondem, por assim dizer, das agruras sociais; para além do estudo fisiológico desses seres, o escritor se propõe a compreender os determinantes que os levaram àquela condição, preocupação exemplar da mudança de enfoque do neorrealismo em relação ao naturalismo [...]. A orientação deixa de ser cientificista no sentido biológico, e passa a ser marxista, histórica (DANTAS, 2014, p. 178).

Mesmo que semelhantes entre si, cada uma dessas obras é singular. O que ocorre, na maioria das vezes, é um aperfeiçoamento ao que já existia. Nesse caso, iniciando com *O Cortiço* e suas características naturalistas, avançando com *Suor* e seu engajamento político-social e finalizando com *Claraboia*, que, mesmo de forma comedida, já demonstrava os ideais de Saramago e seu amadurecimento em relação ao seu primeiro romance, *Terra do Pecado*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação foi elaborada baseando-se nos dois primeiros romances do autor José Saramago. O primeiro capítulo apresentou uma análise biográfica e bibliográfica do autor, destacando primordialmente os momentos que antecedem a publicação de seu primeiro livro, desde o nascimento até seus vinte e quatro anos. Logo em seguida buscou-se analisar os demais trabalhos realizados pelo autor, que deixou de lado a prosa romanesca, para se dedicar à poesia, crônicas, peças teatrais e ao trabalho como editor. Após tais estudos, compreendeu-se também a importância de aprofundar, em pequena escala, a teoria em torno da Literatura Comparada, que serviu de base para os próximos dois capítulos.

Analisar e comparar obras distintas, de autores distintos faz com que se compreenda a importância da Literatura Comparada e dos estudos que a cercam. T.S. Eliot, em seu artigo “Tradição e talento individual” explica que passado e presente devem estar em consonância, o passado modificado pelo presente, e o presente orientado pelo passado. Dessa forma, para a confecção do segundo capítulo, utilizou-se como base *Terra do Pecado* e *O primo Basílio*, aplicando as críticas de Machado de Assis e Paulo Franchetti à comparação entre os dois romances.

Tais análises levam ao resultado de que, de maneira generaliza, há diversas semelhanças entre as obras. No entanto, de modo particularizado, percebeu-se o comedimento de Saramago, que apresenta uma escrita ainda infante, repleta de pudores e preocupação moral. A obra, mesmo baseando-se no estilo naturalista, apresenta aspectos de cunho romântico, demonstrando certa imaturidade do autor na elaboração de seu primeiro romance. Outro fato destacado remete-se a riqueza de detalhes, tão importantes na escrita de Eça e utilizados de forma despretensiosa por Saramago, que, em muitos momentos do enredo, descreve as cenas sem enriquecer a narrativa.

O terceiro capítulo está associado à estética neorrealista, fortalecida nas décadas de 30 e 40 com os romances de denúncia, que buscavam, como o próprio nome já diz, delatar a precariedade vivida pela população marginalizada. Nesse quesito, a base neorrealista se forma através dos autores brasileiros, que servirão de modelo para os escritores europeus, rompendo o estigma de influências Europa-Brasil, advindas do colonialismo e, ajudando a criar influências mútuas, no qual o Neorrealismo português mostra-se tributário ao Neorrealismo brasileiro, como apresentando por Edvaldo Bergamo.

Sob tal viés, analisou-se inicialmente o surgimento do Neorrealismo, seguido pela análise, de cunho mais aprofundado, em torno do romance *Suor*, demonstrando os objetivos de Jorge Amado acerca das questões sociais. Prosseguindo, comparou-se o romance proletário com *Claraboia*, analisando quais os pontos que serviram de apoio para a obra de José Saramago, o qual demonstrou um amadurecimento estilístico e social, em relação ao seu primeiro romance, mas que, ao mesmo tempo, ainda apresenta determinados receios que deixarão de existir nas próximas obras, já conhecidas, do autor.

Em tais análises, fica claro que, José Saramago não imita Jorge Amado, ele acaba por utilizar-se, aparentemente, da proposta do autor baiano para criar um romance que corresponda aos ideais sócio-políticos vividos na década de 50. Ademais, *Suor* pode ser relacionado de forma alegórica com o país, já em *Claraboia* o intuito principal não apresenta tal característica.

Em síntese, conclui-se que, tanto *Terra do Pecado*, quanto *Claraboia* apresentam características distintas às demais obras do autor. Desde a utilização de pontuação, a divisão dos textos em parágrafos e capítulos, a presença de discurso direto e uma narração mais simplista, que demonstra, como era de se esperar, a imaturidade linguística de Saramago, devido principalmente a sua idade e aos obstáculos enfrentados para conseguir criar seus primeiros romances. Contudo, são fortes os indícios que demonstram a sagacidade do autor e seus pensamentos acerca de temas que virão a se tornar recorrentes em suas próximas narrativas.

Sendo assim, percebe-se que independentemente da época em que foram escritas, as obras literárias acabam por seguir uma “tradição” e esse é o principal papel do crítico literário: “apreciar a originalidade do autor, mediando o que ele herdou e o que ele criou.” (TIEGHEM *apud* CARVALHAL; COUTINHO, 1994, p.92). No caso de Saramago, passados muitos anos desde as publicações de seu antecessor, Eça, podemos verificar que escritor português pós-modernista herdou características anteriores a seu tempo, entretanto, com o tempo, criou novas características, que serão passadas para seus sucessores, assim como também ocorre com Jorge Amado e Aluísio de Azevedo e, posteriormente com Saramago também.

Dessa forma, os estudos comparatistas continuarão a existir, graças à base criada pelos escritores em suas obras. E, em nenhuma circunstância espera-se encontrar obras idênticas e sim, características que as diferem das demais, para que se tornem peculiares e atrativas ao público leitor.

REFERÊNCIAS

ALVES, Silvio César dos Santos. “Eça de Queirós e as contradições do Realismo-Naturalismo em *O primo Basílio*”. In: SANTOS, Giulliano Lellis Ito; VANZELLI, José Carvalho; SOUSA, Márcio Jean Fialho de. (Org). *A obra de Eça de Queirós por leitores brasileiros*. São Paulo: Terracota, 2015.

AMADO, Jorge. *Suor*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. Advogado do diabo. [Entrevista concedida a] Osvaldo Sargentelli. *TVE*, Rio de Janeiro, 1986. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/recordar-e-tv/2018/03/tributo-jorge-amado>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

AMADO, Jorge; SARAMAGO, José. *Com o mar por meio*. In: AMADO, Paloma (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AMBIRES, Juarez Donizete. “O Neorrealismo em Portugal: escritores, história e estética”. *Trama*, Marechal Cândido Rondon, v.9, n, 17, p. 95-107, 2013. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/8207>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. São Paulo: Edições 70, 2008.

ASSIS, Machado. “Eça de Queiroz: O primo Basílio”. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. Apresentação Paulo Franchetti; notas Leila Guenther. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: UNESP, 2008.

BORGES, Jorge Luís. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das letras, 1952. Tradução Davi Arrigucci Jr.

BRIZOTTO, Bruno, & ZINANNI, Cécil Jeanini Albert. “A recepção crítica de José Saramago no Brasil”. *Revista Desassossego*, Caxias do Sul, v. 6, n.11, p. 103-112, 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v6i11p103-112>>. Acesso em: 12 out. 2018.

CANAL USP. *Fundamentos da Literatura Comparada (aula 1, parte 1)*. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rowHidyY1hI>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

_____. *Fundamentos da Literatura Comparada (aula 1, parte 2)*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_27ump43w88>. Acesso em: 27 jun. 2019.

CÂNDIDO, Antônio. “De cortiço em cortiço”. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 30, p. 111-129, jul. 1991.

Disponível em:

<<http://letrasorientais.fflch.usp.br/sites/letrasorientais.fflch.usp.br/files/CANDIDO,%20Antonio%20-%20De%20Corti%C3%A7o%20a%20Corti%C3%A7o.pdf>>.

CARVALHAL, Tania F. “O reforço teórico”. In: *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006, 4ª ed. (Coleção Série Princípios).

CAVALCANTE, Kelly Gomes. O palco e a vida em *Claraboia*, de José Saramago. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, AM, 125 f. 2018.

CHAVES, Vania Pinheiro; MONTEIRO, Patrícia (Orgs.) *100 anos de Jorge Amado: o escritor, Portugal e o neorrealismo*. Lisboa: CLEPUL, 2015. Disponível em: <www.lusosofia.net/textos/20160215-chaves_vania_monteiro_patricia_100_anos_de_jorge_ama-do__2_.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2019.

COSTA, Horácio. *José Saramago: O período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

COUTINHO, Eduardo Franco. “Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, 1996, p. 67-73. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/37/38>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

COVA, Anne; PINTO, António Costa. “O Salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa”. *Penélope: revista de história e ciências sociais*, ISSN 0871-7486, n. 17, 71-94, 1997. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2656445>>. Acesso em: 06 mar. 2019.

DANTAS, Gregório Foganholi. “Tempo de deserto: literatura e engajamento em Claraboia, de José Saramago”. *Navegações*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 175-182, jul.-dez. 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/16356>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal, RN: UFRN, 1996.

_____. “Jorge Amado e o *bildungsroman* proletário”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 1994, p. 157-164. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/issue/view/2>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

_____. “Jorge Amado, exílio e literatura”. *Aletria: Revista de Estudos da Literatura*. Minas Gerais, v. 9, 2009, p. 226-236. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/93>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

ELIOT, Thomas Stearns. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Trad.: Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

FANTINI, Marli. “Recepção de Eça de Queirós por Machado de Assis”. *Letras*, Minas Gerais, v.22, n. 45, p. 111-125, jul.-dez. 2012.

Disponível em: < <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12209> >. Acesso em: 03 fev. 2019.

FRANCHETTI, Paulo. Eça e Machado: críticas de ultramar. *Cult - Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, ano IV, p. 48 – 53, set. 2000.

_____, Paulo. *O primo Basílio*, edição comentada e anotada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

FERREIRA, Juliana Casarotti. “Eça de Queirós: um gênio da literatura mundial”. *Saber Acadêmico*, São Paulo, n. 7, p. 110 – 122, jun. 2009.

GUYARD, Marius-François. “Objeto e método da literatura comparada”. In: CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo Franco (Org). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Introdução à Linguística Textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. *1930 – a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAITANO, Paloma Esteves. *Foram os livros que me fizeram – O espaço autobiográfico de José Saramago*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 185 f. 2014.

LOPES, João Marques. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

MELLO, Miguel. *Eça de Queirós. A obra e o homem*. Rio de Janeiro: Livraria Italiana e Tipografia Ramori & Cia., 1911.

MORETTI, Franco. “O século sério”. *Novos Estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 65, p. 3-33, 2003.

Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4130371/mod_resource/content/1/Moretti%20-%20O%20s%C3%A9culo%20s%C3%A9rio.pdf >. Acesso em: 26 jun. 2019.

NAMORA, Fernando. *A casa da malta*. Lisboa: Europa-América, 1998.

OLIVEIRA, Salma Ferraz de Azevedo de. *As faces de Deus nas obras de um ateu - José Saramago*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 285 f. 2002.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. “Documentário humano: Saramago e o Neo-realismo”. *Itinerários*, São Paulo, n. 10, p. 53-59, 1996. Disponível em < <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/107190> >. Acesso em: 12 dez. 2018.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. *Retratos para a construção da identidade feminina na prosa de José Saramago*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Pau dos Ferros, RN, 208 f. 2011.

PEDROSA, Inês. Maturidade em plena juventude. *O Estado de S. Paulo*, 15 out. 2011. Disponível em: < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,claraboia-inedito-de-jose-saramago-escrito-aos-30-anos-chega-segunda-as-livrarias-de-portugal-aqui-em-novembro-maturidade-em-plena-juventude-imp-,785674>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Nobel, 1998.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio* – Episódio doméstico. Edição comentada e anotada por Paulo Franchetti; ilustrações Luciana Rocha. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *No Moinho*. Contos. Lisboa: Lello & Irmãos, 1980. p. 34-40.

_____. *Notas Contemporâneas*. Lello & Irmão. Porto: 1951.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1972.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *José Saramago: ficção inovadora e criativa*. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 163-172, jan/jun 2011.

Disponível em: < <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2012/03/19-jos%C3%A9-saramago-fic%C3%A7%C3%A3o-inovadora-e-criativa.pdf>>. Acesso em: 31 dez. 2017.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Rio de Janeiro: Edufpa, 2018.

RODRIGUES, Marília Mezzomo. “Sou um historiador e não um fornecedor de imundícies!” Medicina experimental e hereditariedade no naturalismo de Émile Zola.” *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v. 14, n.2, p. 29-52, inverno, 2009.

Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/1046>>. Acesso em: 05 fev. 2019.

SARAMAGO, José. *Terra do Pecado*. Portugal: Porto Editora, 2015.

_____. *Claraboia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *As Pequenas Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. Entrevista com José Saramago. [Entrevista concedida a] Edney Silvestre. *Jornal da Globo*, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: < <http://g1.globo.com/jornaldaglobo/0,,MUL887106-16021,00-ENTREVISTA+COM+JOSE+SARAMAGO+SEGUNDA+PARTE.html>>. Acesso em: 10 out. 2018.

_____. Entrevista de José Saramago. [Entrevista concedida a] Antônio Júnior. *Blocos online*, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: < <http://www.ailtonmedeiros.com.br/entrevistas/jose-saramago/>>. Acesso em: 10 out. 2018.

_____. José Saramago. [Entrevista concedida a] Ana Sousa Dias. *RTP*, Lisboa, 2005. Disponível em: < <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/jose-saramago-2/>>. Acesso em: 15 jun. 2019.

SGARBI, Elielson Antonio. A poesia de José Saramago: análise de *Os Poemas Possíveis*, *Provavelmente Alegria* e *O ano de 1993*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista. Assis, SP, 135 f. 2013.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2007.

TOLOMEI, Cristiane Navarrete. *Eça de Queirós e os brasileiros*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, 223 f. 2010.

TIEGHEM, Paul Van. “Crítica literária, história literária, literatura comparada”. In: CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo F. (Org). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WELLEK, René. “A crise da literatura comparada”. In: CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo Franco (Org). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZOLA, Emile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.