

# DE AGUSTINA A SARAMAGO OU A ARTE DE TRANSGREDIR OS CLÁSSICOS

FROM AGUSTINA TO SARAMAGO OR THE ART OF TRANSGRESSING THE CLASSICS

Maria de Fátima Marinho<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste pequeno ensaio, tentei refletir sobre a presença dos clássicos na literatura portuguesa contemporânea, escolhendo dois grandes nomes da nossa modernidade romanesca: Agustina e Saramago. Embora os processos utilizados sejam dissemelhantes, a verdade é que não é muito difícil encontrar a matriz comum e não deixa de ser aliciante detetar a subtileza de inserção ou a clareza da afirmação. Se Saramago é completamente explícito, Agustina, embora o sendo também, encontra modos mais complexos de significar o eterno retorno dos fantasmas, não já individuais como em outros romances e em inúmeras obras de outros autores, mas coletivos, isto é, as constantes relações estabelecidas prendem-se com uma estratégia bem definida de explicação do presente, recorrendo a uma ironia e a uma paródia acutilantes, dissimuladas sob a capa da mais elementar explanação. Atores de um mundo em transformação, as personagens de *Ordens Menores* são identificadas com as figuras de um outro tempo, máscara e simulacro do atual; em *A Caverna* não há uma relação tão evidente entre as atitudes, gestos e decisões dos protagonistas, há sim a apresentação de um universo que acentua hiperbolicamente as características de um presente destruidor das capacidades de iniciativa e de afirmação individuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Agustina; Saramago; clássicos da literatura; intertextualidade.

**ABSTRACT:** In this short essay, I tried to reflect on the presence of the classics in contemporary Portuguese literature, choosing two important names from our modernity: Agustina and Saramago. Although the processes used are dissimilar, the fact is that it is not very difficult to find the common matrix and it is nonetheless attractive to detect the subtlety and the transparency of the statements. If Saramago is completely explicit, in Agustina there are more complex ways of signifying the eternal return of ghosts, no longer individual ones, but collective, meaning the constant relationships established to construct a well-defined strategy of explaining the present, using a sharp irony and a parody concealed under the cover of the most elementary explanation. The characters are like actors of a changing world; in *Ordens Menores* they are identified with those of ancient times representing the mask and the simulacrum of the present; in *A Caverna* we assist to the presentation of a universe that hyperbolically accentuates the characteristics of a present that destroys the individual initiative.

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade do Porto – Portugal. Professora catedrática da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Portugal. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-0680-0573>. E-mail: [fmarinho@letras.up.pt](mailto:fmarinho@letras.up.pt).

**KEYWORDS:** Agustina, Saramago; literature classics; intertextuality.

Herdeiras de um tecido vertiginoso de textos cuja presença não pode ignorar, a cultura e a literatura ocidentais lidam de modos, só aparentemente, distintos com um repositório de obras que se constituem como marcos incontornáveis do pensamento. As várias modificações que os estilos foram sofrendo ao longo dos séculos, adaptando-se a sentires e a posturas que traduzem diferentes atitudes perante a vida e a sua simulada representação pela escrita, nunca puderam desprezar esse saber subliminar, por vezes, quase inconsciente, mas indubitavelmente estruturante do discurso e das suas múltiplas actualizações.

Para responder ao desafio que me foi lançado para reflectir sobre a presença dos clássicos na literatura portuguesa contemporânea, escolhi dois grandes nomes da nossa modernidade romanesca: Agustina e Saramago. Embora os processos utilizados sejam dissemelhantes, a verdade é que não é muito difícil encontrar a matriz comum e não deixa de ser aliciante detetar a subtileza de inserção ou a clareza da afirmação. Se Saramago é completamente explícito, Agustina, embora o sendo também, encontra modos mais complexos de significar o eterno retorno dos fantasmas, não já individuais como em outros romances e em inúmeras obras de outros autores (de que poderemos citar Lobo Antunes ou Mário Cláudio), mas coletivos, isto é, as constantes relações estabelecidas prendem-se com uma estratégia bem definida de explicação do presente, recorrendo a uma ironia e a uma paródia acutilantes, dissimuladas sob a capa da mais elementar explanação. De entre as obras dos dois romancistas referidos, escolhi *Ordens Menores* (1992), de Agustina Bessa-Luís e *A Caverna* (2000), de José Saramago. Embora a obra de Saramago seja posterior à de Agustina, pareceu-me que a ordem de análise deveria ser invertida, dada a complexidade do universo agustiniano e sua vertiginosa

assimilação a figuras e factos da *Odisseia*, da *Bíblia* e aos escritos de Platão e correspondente história ateniense do V século a.C.

A epígrafe de *A Caverna* (“*Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros. São iguais a nós*”), devidamente atribuída a Platão, situa-se realmente no Livro VII de *A República*, embora não exactamente com a forma aqui transcrita. A última frase do romance,

Não temos ideia, responderam ambos, e então Marçal disse, como se recitasse, BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA» (SARAMAGO, 2000, p. 350).

não permite que nos alheemos de um hipertexto condicionador.

Na obra de Platão, a referência da epígrafe está incluída num diálogo que revela e desvenda a problemática desenvolvida por Saramago.

Leiamos Platão:

- Estranho quadro e estranhos personagens são esses de que tu falas – observou ele.

- Semelhantes a nós – continuei -. Em primeiro lugar, pensas que, nestas condições, eles tenham visto, de si mesmo e dos outros, algo mais que as sombras projectadas pelo fogo na parede oposta da caverna? (PLATÃO, 2001, pp. 315-316).

Se quisermos sintetizar o romance de Saramago, facilmente encontramos nesta curta troca de palavras o sentido subentendido em toda a obra. A claustrofobia que Cipriano pressente em relação a um ideal Centro (cidade artificial, programada, hiper-policada), claustrofobia que se estende à sua filha, genro e Isaura Madruga, com quem aquele virá a casar, e que é simbolizada por uns bonecos de barro que ele modela e que encerra num forno,

como veremos, tem um paralelo vincado com os textos de Platão. Um pouco mais adiante, os interlocutores perguntam-se sobre o que aconteceria se aquelas estranhas personagens se libertassem e se teriam saudades desse mundo de ilusão. As respostas são elucidativas e comunicam-nos a chave de leitura do romance:

- Considera pois – continuei – o que aconteceria se eles fossem soltos das cadeias e curados da sua ignorância, a ver se, regressados à sua natureza, as coisas se passavam deste modo. (...) parece-te que ele teria saudades ou inveja das honrarias e poder que havia entre eles (...) e antes sofrer tudo do que regressar àquelas ilusões e viver daquele modo?

- Suponho que seria sim – respondeu – que ele sofreria tudo, de preferência a viver daquela maneira. (PLATÃO, 2001, p. 316 e 318).

Com base nestas premissas, Saramago elabora um universo marcado pela pressão subtil da normalização, de programação excessiva, da falta de iniciativa pessoal e, conseqüentemente, do segredo (imprescindível numa sociedade onde as relações de poder estão unilateralmente estabelecidas). Só assim se entende o mistério que envolve, num primeiro momento, a descoberta de uma galeria secreta onde estão, para sempre imobilizadas (tal como os guerreiros de terracota em Xian, na China), estátuas que se assumem como mumificações de antigos seres humanos, que, estranhamente, parecem usufruir de uma existência mais harmónica do que a dos habitantes que ainda estão vivos: “Não sei, mas depois de os ver fiquei a pensar que talvez o que realmente não exista seja aquilo a que damos o nome de existência” (SARAMAGO, 2000, p. 333).

Como afirma Cipriano Algor, em conversa com a filha Marta, a única solução é abandonar esse modo de se relacionar com o mundo, indo embora:

Que foi que viu, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, o Marçal [genro], o Centro todo, provavelmente o mundo. (...). Em voz firme, Cipriano Algor dizia, Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me embora. (SARAMAGO, 2000, p. 334-335).

Esta decisão, que acaba por se estender ao resto do agregado familiar, culminar no regresso de todos à aldeia e posterior partida sem destino fixo. Mais uma vez percebemos o eco das reflexões de Platão, quando no mesmo Livro VII, escreve que os que não tiverem “experiência da verdade jamais serão capazes de administrar satisfatoriamente a cidade” (PLATÃO, 2001, p. 322), o que significa que um espaço como o do Centro está longe de corresponder à cidade ideal de que se fala nos livros VIII e IX da *República*, onde a tirania é fortemente repudiada.

A progressiva assimilação forçada do indivíduo ao espaço regulador procede por etapas não muito difíceis de catalogar: a exclusividade que os fornecedores são obrigados a ter para com o Centro (o que parece remeter para outras realidades denunciadas em romances brasileiros e portugueses, quando falam das condições de vida dos trabalhadores nas fazendas ou nas roças africanas); o desinteresse pela louça fabricada pela olaria de Cipriano; a busca desesperada de alternativas, que desemboca na proposta dos bonecos (simulacros dos humanos e suas diversas profissões); o desinteresse pelos bonecos e correspondente abandono no forno, o que simboliza o desinteresse pelas pessoas e seu abandono na gruta (caverna), onde são encontrados mumificados vários séculos depois; a pressão para habitar o Centro e suas casas pré-definidas (é curioso notar a repulsa de Cipriano em ir viver para o Centro e a insistência dos pais de Marçal, exatamente em sentido contrário); o sublinhar constante da magnificiência dos produtos comercializados naquele espaço.

A fina ironia que o narrador (omnisciente) frequentemente deixa escapar, de que são exemplo as considerações tecidas sobre as razões de queixa

de Cipriano a propósito da política comercial do Centro ou as referências à destruição da louça sem serventia porque deixou de agradar a um público de gosto dirigido e manipulado, atingem o auge nas opiniões insinuadas quando se fala da construção dos bonecos através de um discurso de grande detalhe, que parece perder-se no acessório (pormenores sobre a escolha dos modelos e sua execução, a coloração ou a cozedura), mas que, com efeito, se destinam a esconjurar o fantasma da *mimese*, ou antes, o carácter dramático e, até, trágico de que a mesma se reveste. Quando Marta diz que as figuras que seu pai modelou “não se parecem a nada que eu tenha visto, em todo o caso a mulher lembra-me alguém” (SARAMAGO, 2000, p. 153), ou quando há a comparação explícita com o *Génesis* e o Novo Testamento (“há quem diga que todos nascemos com o destino traçado, mas o que está à vista é que só alguns vieram a este mundo para fazerem do barro adões e evas ou multiplicarem os pães e os peixes”, SARAMAGO, 2000, p. 173), parece haver ainda, e mais uma vez, mesmo se tal não é explicitamente afirmado, reminiscências do que Platão advoga no Livro X, de *A República*, ao escrever que a *mimese* pura e simples é a “destruição da inteligência dos ouvintes” (PLATÃO, 2001, p. 449).

Perante a condenação da *mimese* como reprodução acrítica do real, detetamos em *A Caverna* a recusa em aceitar a artificialidade ou a simulação da existência. O sonho de Cipriano (“Sonhei que o Marçal havia sido promovido e que a encomenda era cancelada”, SARAMAGO, 2000, pp. 203-204), premonitório e certo, indicia outros elementos fundamentais para que se possa prever a fuga ao círculo constituído pelo Centro e seus agentes. Se o cão, com o simbólico nome de Achado, é, sem dúvida, um ponto de rutura com o universo rígido e perturbador, Isaura, a mulher viúva que lhe aparece no cemitério, quando ele visita a campa da esposa, será a recetadora de um cântaro, símbolo da fidelidade e do amor, e representará a esperança que, em última análise, impede o suicídio do pai de Marta:

Dá vontade de atirar com a furgoneta contra um muro, pensou. Perguntou-se por que o não fazia e por que nunca, provavelmente, o viria a fazer, depois pôs-se a enumerar as suas razões. (...) a primeira das razões fortes de Cipriano Algor para não o fazer era o facto de estar vivo, logo a seguir apareceu a sua filha Marta (...) e também o genro Marçal, claro, que é tão bom moço e gosta tanto da Marta, e o Achado, ainda que a muita gente pareça escandaloso dizê-lo, e objectivamente, não se possa explicar, até um cão é capaz de fazer agarrar uma pessoa à vida, e mais, e mais, e mais quê, Cipriano Algor não encontrava nenhuma outras razões, no entanto tinha a impressão de que ainda lhe estava a faltar uma, que será, que não será, de súbito, sem avisar, a memória atirou-lhe à cara o nome e o rosto da mulher falecida (...) Por que foi que apareceste, depois levantará a cabeça e olhará em redor como a procurar alguém (SARAMAGO, 2000, p. 242-243).

Este “alguém”, que Cipriano procura, vai corporizar-se em Isaura que a esposa falecida, simbolicamente lhe mostra. Não é também de desprezar o papel de Achado que, ao assumir, por vezes, a focalização e ao tomar certas atitudes, está a apontar o caminho e a esmiuçar o significado de gestos ou atitudes, cuja explicitação pareceria supérflua na boca do narrador, mas que no olhar de um cão se transformam em indicadores preciosos. A aprovação de Achado em relação a Isaura e a pressão para que ela se mude para a residência dos Algor, são momentos fundamentais para a compreensão do romance. A gravidez de Marta e a partida da família, depois de libertarem os bonecos do forno onde Cipriano os colocara, funcionam como o momento da libertação do mundo em segundo grau de que fala Platão:

Cipriano Algor aproximou-se da porta da casa e começou a dispor as estatuetas no chão, de pé, firmes na terra molhada, (...) e então Cipriano Algor entrou na olaria e retirou com todo o cuidado da prateleira as estatuetas defeituosas que ali tinha juntado, e reuniu-as às suas irmãs escuras e sãs, com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol a secar, mas esse é o destino de qualquer de nós, agora já não é só diante da casa que as estatuetas estão de guarda, também defendem a entrada da olaria, no fim serão mais de trezentos bonecos olhando a direito, palhaços, bobos, esquimóis, mandarins, enfermeiras, assírios de barbas (...) Cipriano Algor foi fechar a porta do forno, disse, Agora podemos ir-nos (SARAMAGO, 2000, p. 349).



Neste romance, Saramago joga com a clássica alegoria platónica para denunciar o mundo sufocante e estereotipado da contemporaneidade. Muito diferente é o aproveitamento feito por Agustina em *Ordens Menores*. Usando e abusando do método de interpenetrar o passado e o presente, de atribuir a este as razões daquele ou de só atenuar as contradições e os factos inexplicáveis, Agustina actualiza a matriz clássica, fazendo-nos sentir que uma só existe porque a outra existe, acentuando semelhanças, insinuando explicações e explicitações inquietantes. As ordens menores, “porteiro, leitor, exorcista e acólito” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 44) revelam-se geradoras de sentidos interessantes, ao ponto de definir Luís Matias, um dos protagonistas, como “acólito” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 351) de um mestre, identificado com Sócrates, pelo comportamento, e com o Natan bíblico, pelo nome. Aliás, o uso do condicional composto para significar o paralelismo, implica o primado da contrafactualidade, propiciadora de preocupantes paralelismos: “O professor sorriu, como teria sorrido Sócrates ao receber por alunos os jovens Crítias e Alcibíades.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 35).

Consciente de que “escrever era sempre uma paixão de desordeiros ou uma forma de incapacidade para agir” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 114-115), Agustina constrói o seu discurso a partir de uma série de estruturas em abismo sucessivas, imbricado os assuntos e as personagens, num círculo que, rapidamente, deriva para uma espiral estonteante. Num ambiente de segredo e revelação, isto é, de contínuas alusões e de subentendidos perigosos, na certeza de que “o que fica escrito tem mais validade do que o arquivo mental da cidade” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 186), assistimos à construção de um universo pleno de interferências, onde a memória histórica se insinua como estruturante do enredo. Se o óbvio parecem ser as semelhanças entre o Portugal pós-25 de Abril a Grécia do século V a.C. (“Como a sociedade ateniense depois da expedição da Sicília, Portugal mantinha uma luta desigual com o destino” [BESSA-LUÍS, 1992,



p. 212]), aliás reiteradamente afirmadas ao longo da obra, não deixa de ser pertinente assinalar a emergência de outras memórias, como a de Inês de Castro (“o professor gostava de imaginar que dona Xan se parecia com Inês de Castro” [BESSA-LUÍS, 1992, p. 88]), a da Ribeirinha, a da “senhora branca e vermelha” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 105), numa clara alusão à cantiga medieval da autoria de Paio Soares de Taveirós, ou a de Massena e seu exército.

Nem sempre as referências estão correctas (a Ribeirinha não foi amante de D. Afonso III), como nem sempre a evocação parece corresponder exactamente ao que sugere o texto de Agustina: “Embeveciam-no as imagens históricas e sobretudo a segurança transmitida pelos cronistas, cuja infalibilidade não lhe ocorria contestar.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 105); na cantiga, a “senhor branca e vermelha” não desperta nenhum sentimento mais nobre, afirmando-se, pelo contrário, que o sujeito a viu em trajes menos convenientes, mas que nem por isso dela recebeu algum presente:

No mundo nom me sei parelha  
mentre me for como me vai,  
ca já moiro por vós e ai,  
mia senhor branca e vermelha!  
Queredes que vos retraia  
Quando vos eu vi em saia?  
(...)  
Pois eu, mia senhor, d’alfaia  
nunca de vós houve nem hei  
valia d’ua correa. (LOPES, 2002, p. 42).

Na certeza de que os factos históricos conseguem aplacar as desilusões do presente, as personagens e a narradora querem acreditar que «uma nova cultura ia nascer dos escombros da outra» (Bessa-Luís, 1992, p. 353).

O romance estrutura-se, pois, num eixo que passa pela relação de Natan (o mestre) e Luís Matias (o discípulo) e na identificação destes com Sócrates e Alcibíades. São inúmeras as referências ao paralelismo arquitetado e só poderemos apreender o verdadeiro significado da obra se tivermos na mente a atuação dos antepassados gregos. Não será, com certeza, por acaso, que o mestre, caracterizado como clássico, por oposição aos românticos que considerava terem trazido “a peste emocional à civilização” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 27), tem um nome que remonta ao livro de *Samuel*, às *Crônicas* e ao livro dos *Reis* (todos do Antigo Testamento): nestes livros, Natan aconselha David sobre a construção do templo (2Sm 7: 2-13), repreende-o (2Sm 12: 1-23), aconselha a mãe de Salomão (1Rs 17: 1-5) e serve de instrumento a Deus para falar a David (1Cr 1-8-45). Esta espécie de voz profética é amiudadamente identificada com Sócrates, como referi. Até as invetivas de Alcibíades a Sócrates, presentes em *O Banquete* (PLATÃO, *O Banquete* 1946, 2º, pp. 629-636) encontram eco em Agustina, bem como reminiscências do discurso do filósofo (*Apologia de Sócrates*) perante os quinhentos e um juízes sorteados para o julgarem (Platão, 1985, pp. 67-100). Os próprios diálogos de Alcibíades com Sócrates, sobre a natureza do Homem (PLATÃO, *O Banquete*, 1946, 1º, pp. 141-195) e sobre a oração (PLATÃO, 1946, 4º, pp. 287-304) encontram estilhaços em *Ordens Menores*. De igual modo, o debate entre o bem e o mal que Natan persegue na sua obra, assim como a certeza de que “começava a perceber que o mundo pachorrento do Barral estava a deteriorar-se, e isso causava-lhe uma íntima satisfação” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 202), concorrem para estabelecer um mundo inquieto onde a noção de belo quase coincide com a de bom, instaurando uma simbiose de que não andarás longe o conceito de “alma” ou de andrógino (Platão, 1946, 2º, p. 604). Platão, pela boca de Pausânias, afirma que “Toda acción en sí misma no es bella ni fea; (...). Es bello, si se hace conforme a las reglas de la honestidad; y feo, si se hace contra estas reglas.” (PLATÃO, 1946, 2º, p. 591).

No universo agustiniano é difícil encontrar afirmações inequívocas, como é difícil encontrar factos sem ambiguidade. A morte de Lula, prima de Luís Martins e irmã de Afonsinho, sempre apelidada de “vigarista”, à semelhança dos epítetos clássicos como “divino Ulisses”, “magnánimo Alcínoo” ou “prudente Penélope”, nunca será totalmente desvendada, apesar de o seu assassinio ser atribuído ao irmão. Na senda de outros livros e de outras personagens da vasta galeria da autora de *O Mosteiro*, também aqui Luís e Natan desejam matar um homem, como ato limite e supremo:

- O que é que mais desejas no mundo?

- Matar um homem.

Natan esteve um bocado sem se mexer e sem falar, depois tossiu, como quando se engasgava com um fio de tabaco. A ironia, a incredulidade, levaram a melhor sobre o terror profundo que ele sentiu. Também ele, no mais secreto da sua alma divina, desejava às vezes matar um homem. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 72).

O desejo de Luís de ser um “herói do contra-poder” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 11), aliado ao desejo de poder de Natan (“O poder era para ele uma obsessão de que não conseguia libertar-se”, BESSA-LUÍS, 1992, p. 64), legitima a semelhança encontrada entre aquele e Aarão, o construtor do bezerro de ouro, castigado por Moisés, como se vê no livro do *Êxodo* (*Êx* 32 ou *Hb* 5:4):

Ele, Luís Matias, em muita coisa se parecia com o ministro Aarão, que se cansara de esperar que a ordem das coisas se estabelecesse; e juntou prata e ouro para com eles fazer um ídolo e assim distrair a murmuração do povo. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 352).

Esta espécie de desregramento que caracteriza Luís Matias legitima a comparação com o *Apocalipse* (BÍBLIA, *Apocalipse*, 2007, p. 1120-1135) e seus excessos (“Um desejo que só era comparado ao apocalipse visionado por S. João

na ilha de Patmos.”, BESSA-LUÍS, 1992, p. 160), bem como avoluma a ideia de culpa, tão cara ao mundo discursivo de Agustina e tão fundamental para o traço que ela imprime ao desenho das personagens. Se a narradora, pela boca de Afonsinho, evoca o *Titanic*, como instaurador de uma era cujo fim se avizinharia e apela ao poder maléfico da sedução, que “arrasta a sentença de morte” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 351), é porque está ciente de que não há salvação para aquelas personagens que se auto-torturam num ambiente de desânimo.

Por esta razão não espanta a ligação entre um dos filhos de Natan a Crítias (“o tirano Crítias”, BESSA-LUÍS, 1992, p. 167), um dos acusadores de Sócrates (PLATÃO, 1946, 2º, p. 853-871), assim como não é de somenos importância o hipertexto do discurso daquele sobre a Atlântida ou as referências no livro IX de *A República* à figura do tirano:

É verdade que Crítias e Alcibíades, dos mais dotados dos seus discípulos, tinham levado demasiado à letra as palavras de Sócrates. Queriam ser tiranos e conquistadores, e esforçaram-se para chegar a essa posição. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 164).

Se Crítias funciona como o oponente, a figura de Lísias (PLATÃO, 1946, 1º, pp. 455-483) convoca o diálogo sobre a amizade e o amor, embora desperte a recordação em Luís de um crime de uxoricídio que seu pai não quis defender.

Antes de refletirmos sobre o papel da mulher e suas relações com o poder masculino, abordaremos apenas a figura de José Tibério (poeta menor) e do grego Críton: “Embora Natan considerasse José Tibério o seu Críton, como ele fiel e convertido a uma sombra, havia nele um obscuro procedimento que não chegava a reflectir-se em factos.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 97). Sócrates não aceita a proposta de fuga que Críton lhe sugere (PLATÃO, 1985, pp. 111-127), tal como Natan não aproveita a amizade com José Tibério que, apesar de ser pelo Mestre comparado a Críton, parece ter, segundo a narradora, mais

semelhanças com Benjamim, filho mais novo de Jacob (“Se tivéssemos que comparar José Tibério com alguém salientado pela História, seria talvez Benjamim, o jovem irmão de José do Egito”, BESSA-LUÍS, 1992, p. 98). Nascido de parto difícil que provoca a morte da mãe (BÍBLIA, Génesis, 35, p. 16-18), Benjamim recebe favores dobrados de seu irmão José quando com ele se encontra no Egito (BÍBLIA, Génesis, 43-45).

A dupla associação, ao Críton ateniense e ao judeu Benjamim, favorece a ideia do *procedimento obscuro* que a narradora salienta, dado que ambos atuam na retaguarda das acções e se salientam por um secundarismo atuante, propiciador de atos dissimulados.

O papel da mulher é também secundário, mesmo se o assassinio de Lula a transporta momentaneamente para as luzes da ribalta. A figura da parteira, mãe de Sócrates e mãe de D. Xan, tem uma importância simbólica que não podemos ignorar. D. Xan, esposa de Natan, de mau feitio, mas constantemente preocupada “com a saúde de Natan, fazia tudo para o manter aquecido e bem tratado.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 62), transfigura-se ao recordar que Afonso, pai de Luís comparara os seus braços aos de Nausica. Ignorante de quem seja Nausica, é Natan quem a evoca e recorda o seu encontro com Ulisses, nos cantos VI, VII e VIII da *Odisseia*. A coragem, beleza e doçura de Nausica correspondem a idênticos atributos de Ulisses e a um espaço eufórico que, de certa forma, não encontra paralelismo no universo de Agustina, dada a disforia constante das personagens, que vivem envolvidas por uma perversidade bem distante da pureza e sagacidade das personagens homéricas.

Só assim se entende a figura de Lula, comparada à prostituta Teodota, perturbadora consciente de um mundo conservador e hostil: “Lula era imprevisível, grosseira por tática e independente por distração. Não tinha carácter, daí o seu sucesso com os rapazes.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 21). Vítima ideal, não correspondendo ao modelo tradicional (e muito menos ao

preconizado por Platão no Livro V de *A República*), ela acaba por morrer assassinada pelo irmão que, por sistema, a espancava, e que diz a Luís Matias despidoradamente: “Que queres? Nem tu pareces esperto, nem eu facínora.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 244).

Afonsinho, o vigarista, encarna o modelo de vícios e aposta na iniquidade, correspondendo ao protótipo da inutilidade:

- Afonsinho, o vigarista, não se casa com as nossas irmãs, não nos leva o cão ao veterinário e não nos empresta o carro nem o smoking. É um autêntico inútil. (BESSA-LUÍS 1992: 180).

A atracção, que uma figura como a de Afonsinho provoca, vai ao ponto de impedir a denúncia, instaurando a cumplicidade e a culpa partilhada: “Porque não denunciara Afonsinho? Talvez porque todos temos inveja daquela despreocupação de puro homem de Pequim, de troglodita comedor de cascas de árvores.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 314).

Esta fatal atracção, apesar de conscientemente repudiada (“Porque havia de preocupar-se com as tendências homicidas de Afonsinho? Lula parecia-lhe tão distante como o caminho marítimo para a Índia.”, BESSA-LUÍS, 1992, p. 354), acaba por traduzir uma indiferença assumida, que se manifesta pela desistência e pela nostalgia: “Luís Matias deplorou não ter seguido a carreira do pai, cujos livros tinham sido vendidos ao desbarato e os seus discursos rasgados sem consideração.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 355). A sensação de incumprimento, que a frase acima denota, revela a frustração que a última fala de Luís Matias não deixa de significar: “Era mais fácil dantes” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 355).

Atores de um mundo em transformação, as personagens de *Ordens Menores* são identificadas com as figuras de um outro tempo, máscara e simulacro do atual; em *A Caverna* não há uma relação tão evidente entre as

atitudes, gestos e decisões dos protagonistas, há sim a apresentação de um universo que acentua hiperbolicamente as características de um presente destruidor das capacidades de iniciativa e de afirmação individuais. O mundo clássico representa mais do que um hipertexto parodiado ou caricaturizado, ele é a matriz indispensável à estruturação do pensamento e dos comportamentos; é ainda a herança clássica que revela de forma surpreendente que “a oeste nada de novo”.<sup>2</sup>

### REFERÊNCIAS

BESSA-LUÍS, Agustina. *Ordens Menores*. Lisboa: Guimarães Editores, 1992.

*Bíblia*, compilado e redigido por Frank Charles Thompson. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Editora Vida, 2007.

HOMERO. *Odisseia*, tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.

LOPES, Graça Videira, edição de. *Cantigas de Escárneo e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

MARINHO, Maria de Fátima. *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

PLATÃO. *Obras Completas*, tradução de D. Patricio de Ázcárate. Buenos Aires: Ediciones Anaconda, 4 Volumes, 1946.

PLATÃO. *Oeuvres Complètes – Tome I – Introduction, Hippias Mineur, Alcibiade, Apologie de Socrate, Euthyphron, Criton*. Paris : Société d'Édition «Les Belles Lettres», edição bilingue, 1949.

---

<sup>2</sup> Do título do romance de Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*.



PLATÃO. *Êutifron, Apologia de Sócrates, Críton*, prefácio, tradução e notas de M. Oliveira Pulquério. Lisboa: Editorial Verbo, Livros RTP, 1972.

PLATÃO. *Cármides*, introdução, versão do grego e notas de Francisco de Oliveira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanistas da Universidade de Coimbra, 1981.

PLATÃO. *Êutifron, Apologia de Sócrates, Críton*, tradução, introdução e notas de José Trindade dos Santos. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1985.

PLATÃO. *A República*, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

SARAMAGO, José. *A Caverna*. Lisboa: Caminho, 2000.

Recebido em 07/11/2019.

Aceito em 29/05/2020.