

AMANDA BATISTELA

POR UM VIÉS ESTILÍSTICO: *Memorial do Convento* (1982) e *Todos os Nomes* (1997), de José Saramago

**ASSIS
2016**

AMANDA BATISTELA

POR UM VIÉS ESTILÍSTICO: *Memorial do Convento* (1982) e *Todos os Nomes* (1997), de José Saramago

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Dra. Sandra Ferreira

**ASSIS
2016**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

B333p	Batistela, Amanda Por um viés estilístico: <i>Memorial do Convento</i> (1982) e <i>Todos os Nomes</i> (1997), de José Saramago / Amanda Batistela. Assis, 2016. 109 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Orientador: Dr^a Sandra Ferreira 1. Literatura portuguesa - Séc.XX. 2. Saramago, José, 1922-2010 - Crítica e interpretação. 3. Linguagem e línguas - Estilo. 4. Análise do discurso narrativo. I. Título. CDD 869.309
-------	---

À minha família e ao Milton, minhas fortalezas.

Agradecimentos

A construção dessa dissertação só foi possível graças ao apoio e compreensão de muitas pessoas, que de forma direta ou indireta permitiram que esse projeto fosse edificado. Desde um sorriso, uma palavra de incentivo, um abraço que me fortaleceram e me ajudaram a finalizar mais essa etapa em minha vida.

Agradeço, primeiramente, a Deus por minha vida e por ter me dado força, saúde e capacidade para estudar. Sem as bênçãos divinas nada disso seria possível.

Agradeço aos meus pais que nunca mediram esforços para que eu pudesse estudar e sempre pediram a Deus para que meus sonhos se tornassem realidade. À minha mãe Marlene pelas palavras de incentivo, por me ouvir e enxugar minhas lágrimas nos momentos de desânimo. Ao meu pai Moacir por me levar inúmeras vezes à Faculdade, por me levar e buscar na rodoviária quando ia participar de algum congresso e por devolver meus livros na faculdade quando eu estava trabalhando. À minha irmã Aline por me apoiar e me dar forças para finalizar esse estudo. Muito obrigada por todo amor em cada gesto de apoio, por acreditarem em mim e me passarem mensagens positivas!

Agradeço ao meu namorado Milton César pela paciência e amor. Pelas vezes que me aguardou na saída da Faculdade para me acompanhar até minha casa. Pelas vezes que foi a Congressos comigo, assistindo pacientemente os palestrantes discorrerem sobre assuntos que não fazem parte de sua área de estudo. Por me fazer rir quando eu estava estressada e pelas noites ao meu lado me impulsionando a escrever um pouco mais.

Agradeço à professora e orientadora Dra. Sandra Aparecida Ferreira por todo conhecimento, competência e orientação transmitidos para que essa dissertação fosse concluída. Muito obrigada pelas palavras doces e paciência diante de minha vida atribulada e de meus horários particulares para reuniões.

Agradeço à Prof^a Dra. Rosane Gazolla Alves Feitosa e ao Prof^o Dr. Márcio Roberto Pereira pela leitura atenta de meu exemplar para a qualificação e por todas as sugestões apresentadas, mostrando que o trabalho acadêmico sempre pode ser aperfeiçoado.

Agradeço aos professores que tive durante a Graduação e o Mestrado, os quais levaram conhecimentos para a sala de aula, com ricas indicações de leitura e discussões que me fizeram crescer e aprender mais.

Agradeço aos funcionários da UNESP, especialmente, aos atendentes da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca que sempre se mostraram gentis e atenciosos para solucionar minhas dúvidas.

Agradeço aos meus colegas de trabalho por todo apoio, amizade e compreensão diante de meus estudos, especialmente, Gisele Cristina Moraes e Claudedir Martins. Vocês foram essenciais para que eu pudesse cumprir todas as obrigações da Pós-Graduação.

Agradeço aos meus amigos universitários por compartilharmos alegrias e angústias, especialmente, Adriana Marcon, Cleomar Pinheiro Sotta, Flávia Pinati e Sandriele Bueno, que por já terem concluído o mestrado me nortearam em muitas dúvidas que surgiram ao longo do caminho e sempre foram pacientes com meus questionamentos.

A todos que doaram um pouco de si para me ajudar nessa etapa, o meu MUITO OBRIGADA!

A língua que uso nos meus romances faz corpo com aquilo que conto.
Estou afinal a exprimir aquilo que somos.

José Saramago. *Entrevista a José Jorge Letria*

BATISTELA, Amanda. **Por um viés estilístico:** *Memorial do Convento* (1982) e *Todos os Nomes* (1997), de José Saramago. 2016. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

RESUMO

O presente estudo analisa duas obras saramaguianas, a fim de confrontar o estilo presente nas mesmas, sendo elas *Memorial do Convento* (1982) e *Todos os Nomes* (1997). É feito um trabalho comparativo entre essas produções artísticas, por meio da atenção aos traços estruturais e estilísticos, procurando destacar semelhanças e diferenças. Cabe ressaltar que a pesquisa está embasada na Estilística, destacando-se os estudos ligados à Estilística Idealista, como os de Leo Spitzer e Dámaso Alonso. O objetivo desta dissertação é focalizar os recursos estruturais e estilísticos empregados na composição textual de categorias como foco narrativo, espaço, tempo, personagens e figuras de linguagem das obras mencionadas. A partir das análises realizadas, são verificados quais torneios Saramago empregou naqueles romances e o efeito produzido, enfatizando-se, por meio da comparação, os traços estilísticos presentes, com vistas a sondar como ocorre a ressimplicação de seu estilo ao longo dos anos, sugerida nos estudos críticos de Ana Paula Arnaut.

Palavras-chave: Análise Estilística. José Saramago. *Memorial do Convento*. *Todos os Nomes*.

BATISTELA, Amanda. **Through a stylistic bias: *Memorial do Convento* (1982) and *Todos os Nomes* (1997)**, of José Saramago. 2016. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

ABSTRACT

The present essay analyses two Saramago's literary work, in order to confront the style presented in both, *Memorial do Convento* (1982) and *Todos os Nomes* (1997). It is done a comparative essay between these two artistic productions, through the attention of structural and stylistic traits, trying to stand out similarities and differences. It is important to highlight that the research is based on Stylistics, emphasizing the studies linked to Idealistic Stylistics, like the ones from Leo Spitzer and Dámaso Alonso. The aim of this dissertation is to focus the structural and stylistic resources used in textual composition of categories like narrative mode, place, time, characters and figures of speech from the books mentioned. From the carried out analyses, are verified which resources Saramago used in those romances and the effect produced, emphasizing through the comparison, the stylistic traits, with views to evaluate how it occurs the re-simplification in his style throughout the years, suggested in the critical studies of Ana Paula Arnaut.

Key-words: Stylistic Analyses. José Saramago. *Memorial do Convento*. *Todos os Nomes*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 Considerações Teóricas	14
1.1 Percursos históricos da Estilística.....	14
1.2 As possíveis transformações no intervalo de quinze anos	19
2 Criações narrativas	26
2.1 Narradores saramaguianos	26
2.2 A multidão nomeada e todos os nomes implícitos.....	34
2.2.1 Um trio masculino.....	42
2.2.2 Um duo feminino	52
3 Tempos e Espaços	59
3.1 O tempo segundo Saramago	59
3.2 Espaços portugueses e universais	70
4 A linguagem à disposição do autor.....	82
4.1 Organização frasal e referências extratextuais.....	82
4.2 Seleção nominal dos romances	87
4.3 Figuras de linguagem.....	92
CONCLUSÃO.....	102
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

O trabalho com literatura é uma ação relevante no seio da sociedade, segundo as palavras de Candido (2004):

[...] a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso, é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante. (p. 175)

Antonio Candido, no “Prefácio” da terceira edição de *Literatura e Sociedade*, afirma que verificar como a realidade social se integra a uma estrutura literária é a tarefa essencial do trabalho crítico, com o acréscimo de que apenas o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce. Assim sendo, o propósito deste trabalho é contribuir para a consideração da estrutura de dois romances de José Saramago, sondando seus aspectos estilísticos.

A estilística “é uma das disciplinas voltadas para a o fenômeno da linguagem, tendo por objeto o estilo” (MARTINS, 2000, p. 1), mostrando-se como um dilatado campo de investigação, que ao ser estudado disponibiliza novas informações aos pesquisadores, sendo um meio que permite averiguar a configuração estética do texto literário, a individualidade do escritor ao confeccionar suas obras, suscitando, inclusive, uma ressimplicação de estilo.

Com o intuito de verificar como o estilo de um autor se manifesta na literatura, quais os torneios empregados para apresentar personagens, conferir ritmo mais lento ou veloz à narrativa, criticar alguma temática, entre outros recursos à disposição do escritor, este trabalho tem como propósito analisar o estilo do escritor português José Saramago em seus romances *Memorial do Convento* (1982) e *Todos os Nomes* (1997), observando as aproximações e distâncias para aspectos como as categorias da narrativa e figuras de linguagem. Almeja-se examinar as possíveis variações estruturais e estilísticas de uma obra a outra, verificando, por meio da contraposição dessas mudanças, se ocorre ressimplicação estilística.

Visando efetivar esse objetivo, o primeiro capítulo, “Considerações teóricas”, subdivide-se em dois momentos. Apresenta, inicialmente, uma exposição geral acerca dos estudos Estilísticos, por meio do subtítulo “Percursos históricos da Estilística”, realizando um

panorama desde os estudos de Ferdinand de Saussure, passando pela criação do termo Estilística até sua presença no campo literário, haja vista que não é uma área exclusiva da Literatura. Nessa área salienta-se o emprego adotado por estudiosos como Leo Spitzer e Dámaso Alonso, destacando-se a Estilística idealista. Num segundo momento, “As possíveis transformações no intervalo de quinze anos” fornecem-se os olhares críticos de estudiosos de José Saramago dedicados aos romances em pauta, a fim de se averiguar como foram recebidos pela crítica, demonstrando a posição que essas obras ocupam na carreira desse escritor português. Esse capítulo inicial mostra-se relevante na medida em que fornece bases teóricas acerca da Estilística e dos romances analisados, permitindo que se tenha uma visão geral acerca das obras em estudo, assim como o trabalho com o estilo, para, então, proceder-se à análise comparativa entre as produções artísticas selecionadas.

O capítulo subsequente, “Criações narrativas”, trata dos tipos de narradores e das personagens nos romances. Primeiramente, tem-se “Narradores saramaguianos”, no qual se enfocam os tipos de narradores presentes nos romances, a partir das nomenclaturas adotadas por Gérard Genette (heterodiegético, homodiegético e autodiegético) e a presença de outros dois tipos nomeados nesse estudo, oriundos das elucidações tecidas, referindo-se ao narrador enciclopédico e ao narrador minimalista. O segundo tópico, “A multidão nomeada e todos os nomes implícitos”, trata da categoria das personagens, mais numerosa em *Memorial* do que em *Todos os Nomes*, realizando inicialmente uma apresentação geral das figuras encontradas. Averigua-se uma mescla de referentes históricos, como as figuras de D. João V e Padre Bartolomeu, com personagens sem correspondência histórica, pertencentes à classe popular para a primeira obra, e a universalidade para o segundo livro, haja vista que possui uma única personagem nomeada, Sr. José, com uma alcunha comum, inferindo-se que o enredo poderia passar-se com qualquer pessoa. Posteriormente, enfatizam-se as personagens Baltasar Mateus, Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão e Blimunda de Jesus de *Memorial* e Sr. José e a mulher desconhecida de *Todos os Nomes*. O estudo dessas personagens dividiu-se em dois blocos, o primeiro comparando as personagens masculinas, “Um trio masculino”, e, o seguinte, as femininas “Um duo feminino”.

O terceiro capítulo, “Tempos e Espaços”, permanece nas categorias da narrativa examinando o tempo e o espaço. Subdivide-se em “O tempo segundo Saramago”, momento em que se discorre sobre os cerca de vinte e oito de História portuguesa retratados em *Memorial*, examinando criticamente o reinado de D. João V. Paralelamente, observou-se um período de cerca de seis semanas para *Todos os Nomes*, que acompanha as aventuras do inicialmente exemplar funcionário da Conservatória de Registro Civil, Sr. José. Convém

ressaltar que os recursos estilísticos relativos ao tempo, como o uso de elipse e sumários, foram igualmente observados. Esse capítulo encerra-se com o subitem “Espaços portugueses e universais”, dedicado aos ambientes portugueses por onde as personagens locomovem-se e à maneira como são descritos, mostrando, por exemplo, a sujeira das ruas lisboetas. Em contrapartida, em *Todos os Nomes*, o enredo passa-se numa cidade não nomeada, com as locomoções do protagonista sendo em distância inferior às vivenciadas por certas personagens de *Memorial*. Novamente, esse romance preza a universalidade, apresentando ambientes públicos típicos de qualquer cidade ocidental.

Após analisar aspectos estruturais das categorias da narrativa, chegamos ao quarto capítulo, “A linguagem à disposição do autor”, em que são considerados os recursos utilizados pelos escritores para redigir suas temáticas, apresentando alguns dos expedientes adotados por Saramago. Tal capítulo inicia-se com “Organização frasal e referências extratextuais”, expondo os longos parágrafos saramaguianos e o estilo próprio de escrita desse autor português que rompe com as regras ortodoxas de pontuação. Além disso, citam-se trechos em que há referências extratextuais, como o uso de provérbios populares e as variadas formas como o narrador lidou com eles, seja complementando-os, discordando-os ou empregando-os de forma literal. A seguir, “Seleção nominal dos romances” focaliza os nomes atribuídos a determinadas personagens, examinando as perífrases e os pronomes de tratamento relacionados aos nomes, assim como o fato de um romance intitular-se *Todos os Nomes*, embora utilize apenas o nome da personagem Sr. José. Finalmente, o último tópico desse capítulo, “Figuras de linguagem”, trabalha com recursos adotados pelo escritor como o emprego de comparações, metáforas, onomatopeias, uso de diminutivos que conferem traços de estilo aos romances.

Na “Conclusão”, são retomados os temas trabalhados ao longo da dissertação, assinalando as conclusões gerais a que se chegou com a análise comparativa dos dois romances em pauta, enfatizando, por meio das convergências e/ou divergências no processo composicional dos romances selecionados, os aspectos que possibilitaram a Ana Paula Arnaut afirmar a ocorrência de uma ressimplicação estilística saramaguiana.

1 Considerações Teóricas

1.1 Percursos históricos da Estilística

A Estilística pode ser entendida, no campo literário, como uma disciplina que trabalha com a linguagem, identificando as particularidades do escritor, os traços que salientam sua singularidade e que vão compor seu estilo. De acordo com as palavras de Julio García Morejón, em *Límites de la Estilística*,

A Estilística é a nova direção que os modernos estudos crítico-literários e lingüísticos tomaram com objetivo de esclarecer os múltiplos mistérios que a obra poética contém e que a crítica do tipo tradicional ignorava quase por completo. A Estilística trata, pois, de chegar a decifrar estes enigmas através da investigação do que comumente se vê denominado estilo. Hoje se considera um dos ramos mais importantes da pesquisa literária, o mais importante para descobrir a “singularidade” da obra de arte, ou a correspondência entre a expressão verbal e os múltiplos conteúdos de um autor, de uma consciência artística expressiva.¹ (GARCÍA MOREJÓN, 1961, p. 39)

Ao empregar o termo “obra poética” esse estudioso ressalta que abarca não somente as obras em verso, mas também as em prosa, se essas apresentarem valores estéticos e emocionais. A forma de escrita empregada pelos autores para expor os temas que pretendem trabalhar permite observar o estilo desses, as características recorrentes ao longo de suas páginas.

O campo da Estilística trata-se de uma área com diversas ramificações, subdividindo-se, por exemplo, em estudos de estilística descritiva, estilística idealista, estilística estrutural, estilística fônica, entre outras variedades com modificações em seus objetivos e tipologias ao longo dos anos. Igualmente há uma variedade de empregos para o vocábulo “estilo”, que aborda diferentes áreas de conhecimento, seja o estilo de um engenheiro civil, de uma residência, de uma vestimenta, de um veículo, de um autor, entre outros. Assim como há uma infinidade de empregos para o estilo, há também diversas

¹ “La Estilística es la nueva dirección que los modernos estudios crítico-literarios y lingüísticos han tomado con objeto de aclarar los múltiples misterios que la obra poética encierra y que la crítica de tipo tradicional ignoraba casi por completo. La Estilística trata, pues, de llegar a descifrar estos enigmas a través de la investigación de lo que comúnmente se viene denominado estilo. Hoy se considera una de las ramas más importantes de la investigación literaria, la más importante para descubrir la “unicidad” de la obra de arte, o la adecuación entre la expresión verbal y los múltiples contenidos de un autor, de una conciencia artística expresa.” (GARCÍA MOREJÓN, 1961, p. 39)

definições para essa palavra, para a qual se selecionou a apresentada por Nilce Sant’anna Martins (2000), em *Introdução à Estilística: a expressividade na língua portuguesa*:

A palavra *estilo*, que hoje se aplica a tudo que possa apresentar características particulares, das coisas mais banais e concretas às mais altas criações artísticas, tem uma origem modesta. Designava em latim – *stilus* – um instrumento pontiagudo usado pelos antigos para escrever sobre tabuinhas enceradas e daí passou a designar a própria escrita e o modo de escrever. (MARTINS, 2000, p. 1)

De uma origem simples, o estilo pode ser encontrado em diferentes áreas de estudo. Na literatura, o modo de escrita de um autor permite analisar seu estilo, enquadrando-o em diferentes correntes literárias, que revelam as características recorrentes em cada momento literário e os traços particulares de cada escritor. Para José Lemos Monteiro, em *A estilística: manual de análise e criação do estilo literário*: “O estilo, em última instância, seria uma forma peculiar de encarar a linguagem com uma finalidade expressiva.” (MONTEIRO, 2005, p. 46). De modo particular, o escritor trabalha com a linguagem para transmitir seus objetivos e pode modificar seu estilo de uma obra para outra ou, ainda, ao longo dos anos. A forma como seleciona e estrutura suas frases demonstra seu modo peculiar de lidar com a linguagem, singularizando-o.

Ao se buscar a origem dessa disciplina, García Morejón (1961, p. 42 – 43) retorna aos estudos do professor genebrês Ferdinand de Saussure, o qual faleceu antes de publicar sua obra, tendo seus apontamentos de aula reconstruídos por seus discípulos que, a partir de anotações e material disponibilizado por Saussure, montaram a obra denominada *Curso de Linguística Geral*.

Esse professor apresenta a teoria do signo linguístico, ao dizer que o indivíduo se expressa por meio de signos linguísticos, os quais são compostos pelo significante (imagem acústica) e pelo significado (conceito), centralizando seus estudos na língua enquanto “[...] um ato receptivo, um repertório de fórmulas que o indivíduo guarda passivamente, e que recolhe consciente ou inconscientemente desde que vem ao mundo até que morra.”² (GARCÍA MOREJÓN, 1961, p. 42). De tal modo, o indivíduo tem a sua disposição um leque de opções de signos linguísticos que selecionará para se expressar. Os apontamentos de Saussure, além de expor uma nova teoria, serviram de base para suscitar novos estudos, uma vez que deixava de lado a fala, que caracteriza o aspecto individual da linguagem.

² “Es un acto receptivo, un repertorio de fórmulas que el individuo guarda pasivamente, y que recoge consciente o inconscientemente desde que viene al mundo hasta que muere.” (GARCÍA MOREJÓN, 1961, p. 42)

A partir desses estudos e almejando observar os aspectos relativos à fala, que particulariza cada indivíduo,

Foi Charles Bally, depois de seu professor, um dos primeiros descobridores de novos e férteis cursos nos estudos da linguagem. Recolheu das doutrinas de Saussure o que este havia posto de lado, a fala, e inaugura assim uma nova ciência dentro da Linguística, a que denomina Estilística. (GARCÍA MOREJÓN, 1961, p. 44)³

Bally complementar os estudos de Saussure abordando a fala e a afetividade da linguagem, reunindo ensaios em sua obra *Le langage et la vie* e expondo seu método e aplicando-o ao francês em *Traité de stylistique française*. Para Martins: “[...] Charles Bally volta-se para os aspectos afetivos da língua falada, da língua a serviço da vida humana, língua viva, espontânea, mas gramaticalizada, lexicalizada, e possuidora de um sistema expressivo cuja descrição deve ser a tarefa da Estilística.” (MARTINS, 2000, p. 3 – 4), iniciando a “*Estilística da língua ou da expressão lingüística*” (MARTINS, 2000, p. 4). No entanto, deixará de lado o texto literário ao afirmar que esse empregava a linguagem voluntariamente, desejando enfatizar a língua como um todo e não observar os estilos individuais dos escritores. Deste modo, o estudo da Estilística proposto por Bally não foi criado para tratar da linguagem artística, mas para observar a linguagem empregada pelos indivíduos cotidianamente.

Contrapostos a essa distância da literatura, surgiram trabalhos que consideravam relevante analisar o estilo presente nos textos literários. O estudioso Marouzeau, em sua obra *Précis de stylistique française*, levará “[...] a Estilística ao campo da expressão literária definitivamente, e propõe o levantamento de monografias sobre o estilo de autores e o estudo de procedimentos estilísticos mais comuns em certos escritores.”⁴ (GARCÍA MOREJÓN, 1961, p. 46 – 47). Apresenta-se um método para descrever a linguagem literária, mas esse autor não realiza apontamentos de obra ou de autores em específico, centralizando-se em considerações teóricas (cf. Martins, 2000, p. 4 – 5).

Outro estudioso que, segundo Monteiro, contribuirá para os avanços nas análises estilísticas é o italiano Benedetto Croce, em sua obra *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, baseando-se na concepção de que o espírito humano será a fonte de todo o

³ “Fue Charles Bally, después de su maestro, uno de los primeros descubridores de nuevos y fértiles rumbos en los estudios del lenguaje. Tomó de las doctrinas de Saussure lo que éste había puesto de lado, el habla, e inaugura así una nueva ciencia dentro de la Lingüística, a la que denomina Estilística.” (GARCÍA MOREJÓN, 1961, p. 44)

⁴ “[...] la Estilística al campo de la expresión literaria definitivamente, y propone el levantamiento de monografías sobre el estilo de autores y el estudio de procedimientos estilísticos más comunes en ciertos escritores.” (GARCÍA MOREJÓN, 1961, p. 46 – 47)

conhecimento, o qual manifestando-se, “[...] por exemplo na arte, é a única realidade absoluta. Por isso mesmo, a arte tem um caráter autônomo, resultante da intuição que harmoniza na obra literária a emoção com a palavra que expressa.” (MONTEIRO, 2005, p. 17 – 18). Pode-se inferir que a produção artística é oriunda da sensibilidade humana transmitindo diferentes temas, por meio de palavras, de imagens ou outro recurso adotado pelo artista. Para García Morejón, Croce não se dedicou aos estudos estilísticos, “porém ao situar no topo de toda expressão linguística o fenômeno da intuição e ao considerar qualquer tipo de expressão, principalmente a popular, como um fenômeno estético, anuncia uma nova era para os descobrimentos estilísticos.”⁵ (GARCÍA MOREJÓN, 1961, p. 47). Assim, ao trabalhar com valores estéticos e subjetivos, com a intuição percebida nas obras analisadas, contribuirá para a Estilística.

Os pensamentos de Croce são levados ao campo da linguagem pelo alemão Karl Vossler, destacando-se seu estudo *Las formas gramaticales y psicológicas del lenguaje* e certos capítulos da obra *La filosofía del lenguaje* nos quais apresenta considerações estilísticas (cf. García Morejón, 1961, p. 49 – 50). Ainda que não tenha se dedicado unicamente à Estilística, Vossler disponibilizou apontamentos que auxiliaram Leo Spitzer a criar a Estilística idealista, notando-se sua obra intitulada *Lingüística e Historia Literaria*, que busca o porquê da obra literária (cf. García Morejón, 1961, p. 50 – 51).

Nesta dissertação, será dedicada maior atenção à Estilística literária ou idealista, iniciada por Leo Spitzer, para a qual “O estilo do escritor – a sua maneira individual de expressar-se – reflete o seu mundo interior, a sua vivência.” (*apud* MARTINS, 2000, p. 7). O método proposto por Spitzer denomina-se círculo filológico e seu “esquema se baseia na leitura e localização dos traços estilísticos recorrentes, na interpretação psicológica desses traços e, por fim, na comprovação de sua pertinência e relevância.” (MONTEIRO, 2005, p. 19). De tal modo, o estudioso austríaco unirá aos estudos literários o estilo, analisando como a obra literária é constituída e as peculiaridades que singularizam um escritor. Para ele, inicialmente, identificam-se os pormenores linguísticos via intuição até alcançar-se uma visão geral da obra, a qual por dedução permite interpretar a produção artística, compreendendo a variedade dos elementos presentes. A apresentação desses percursos históricos da estilística se justifica por fornecer as bases necessárias à compreensão dessa disciplina, especialmente na vertente da Estilística Idealista.

⁵ “Pero al situar en la cumbre de toda expresión lingüística el fenómeno de la intuición y al considerar cualquier tipo de expresión, principalmente la popular, como un fenómeno estético, anuncia una nueva era para los descubrimientos estilísticos.” (GARCÍA MOREJÓN, 1961, p. 47)

Resumidamente, a Estilística “[...] surge nas primeiras décadas do século XX, graças sobretudo a dois mestres que lideram duas correntes de grande importância: Charles Bally (1865-1947), doutrinador da Estilística da língua, e Leo Spitzer (1887-1960), figura exponencial da Estilística literária.” (MARTINS, 2000, p. 3). Esse campo de estudo produziu um grande número de trabalhos, filiados aos estudos estilísticos. Dentre os autores desses trabalhos destacam-se estudiosos como Dámaso Alonso, Amado Alonso e Helmut Hatzfeld.

Como forma de exemplificação dos estudos desses filiados à Estilística idealista, encontra-se a Estilística espanhola do poeta, filólogo e linguista espanhol Dámaso Alonso, para quem: “1º) [...] o objeto da Estilística é a totalidade dos elementos significativos da linguagem (conceituais, afetivos, imaginativos); 2º) que esse estudo é especialmente fértil na obra literária; 3º) que a fala literária e a corrente são somente graus de uma mesma coisa.”⁶ (apud GARCÍA MOREJÓN, 1961, p. 89). Nota-se que a literatura constitui-se como uma rica fonte de material de estudos estilísticos, permitindo-se observar traços da produção artística visando salientar a unicidade do escritor.

Alonso, em sua obra *Poesia espanhola*, apresenta seus pensamentos acerca da Estilística, além de analisar poetas do Século de Ouro, como Góngora (MARTINS, 2000, p. 8 – 11) e expor que a obra literária apresenta um mistério, cuja compreensão depende da intuição, seja a intuição de criação por parte do autor, seja a intuição identificada no leitor. Com isso, o leitor ao entrar em contato com a obra, levando em conta sua bagagem intelectual e sua intuição, observará o modo como o escritor lidou com a linguagem e os conteúdos transmitidos, a fim de compreender a produção artística em estudo.

A estilística, por considerar os diferentes níveis de expressividade do texto, constitui uma vasta área, em que são considerados os estratos de escrita e oralidade, permitindo que, no domínio literário, sejam observados o estilo de escritores. Por essa razão, a abordagem estilística pode produzir uma pesquisa significativa para as análises literárias, uma contribuição descritiva dos recursos responsáveis por seu valor estético.

Unindo esses dois campos de estudo, Estilística e Literatura, observa-se a hipótese estabelecida por Ana Paula Arnaut (2008), ensaísta portuguesa dedicada ao campo literário, ao informar que o escritor português José Saramago apresenta uma ressimplificação de estilo em suas obras, no decorrer do tempo:

⁶ “1º) [...] el objeto de la Estilística es la totalidad de los elementos significativos del lenguaje (conceptuales, afectivos, imaginativos); 2º) que ese estudio es especialmente fértil en la obra literaria; 3º) que el habla literaria y la corriente son sólo grados de una misma cosa.” (apud GARCÍA MOREJÓN, 1961, p. 89).

A mudança de rumo no campo da ficção é admitida pelo próprio José Saramago em diversas ocasiões. Em 1998, num dos *Diálogos* que trava com Carlos Reis, e a propósito de *Ensaio sobre a Cegueira* e do livro que, então escrevia (*Todos os Nomes*), o autor refere ser possível detectar “uma espécie de ressimplicação”. Assunção à qual acrescenta verificar “que há como que uma recusa (...) de qualquer coisa em que eu me divertia, que era uma espécie de barroquismo (...): e estou a assistir, nestes últimos dois livros (...), a uma necessidade maior de clareza” (p. 40).

A partir desse apontamento, o presente estudo almeja verificar, por um viés estilístico, como Saramago trabalhou em suas obras, para que fosse notada uma ressimplicação de estilo, averiguando os recursos empregados, o modo como tratou sua ferramenta de trabalho, a linguagem. Por meio da identificação de traços estilísticos, tanto semelhantes quanto divergentes em *Memorial do Convento* e *Todos os Nomes*, pretende-se examinar se essa ressimplicação efetivamente ocorre e por meio de quais recursos ela se efetiva.

As obras literárias escolhidas serão analisadas em uma perspectiva comparativa, com vistas a estabelecer traços de convergência e de oposição em um estudo crítico pautado pelas bases teóricas estilísticas. O estudo será concretizado via levantamento e isolamento de traços do sistema linguístico nas duas obras em análise, apurando-se seus dados expressivos, a fim de compará-los, tendo-se, ao final, um conhecimento mais detalhado dos estilos saramaguianos, isolando os traços que conferem uma individualidade a Saramago.

Dentre os recursos expressivos a serem considerados, destaca-se a construção de figuras, com especial destaque para a metáfora, a metonímia e a ironia, bem como o uso de recursos como gradação; a utilização de diminutivos, citação de provérbios, dentre outros aspectos, cujo emprego apresente convergências e/ou divergências no processo composicional dos romances selecionados.

Por meio dos percursos teóricos ora apresentados para compor as bases teóricas necessárias ao foco desse estudo, percebe-se que a estilística possibilita verificar a configuração estética de uma obra literária e também a singularidade do escrito ao confeccioná-la.

1.2 As possíveis transformações no intervalo de quinze anos

Conhecido mundialmente e ganhador de vários prêmios, como o Prêmio Nobel de Literatura, no ano de 1998, José Saramago recebeu considerável estudo crítico em relação a seus trabalhos, havendo diferentes vertentes sobre sua escrita, seja a metaficção

historiográfica, o realismo mágico, o diálogo com a história de Portugal, etc. Múltiplo no ato da escrita, andou pelo campo da poesia, do conto, da crônica, do romance, sendo nesse que sua produção literária apresenta um significativo número de obras. Nas palavras de Maria Alzira Seixo, em *Lugares da ficção em José Saramago*:

[...] se destaca o romance como gênero em torno do qual se tem vindo a polarizar a actividade literária do autor. Assim, a produção novelística de José Saramago avulta, não só em termos de extensão (cinco romances em dez anos: *Manual de Pintura e Caligrafia*, 1977; *Levantado do Chão*, 1980; *Memorial do Convento*, 1983; *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1984, e *A Jangada de Pedra*, 1986), como no plano da recepção por parte do público e da crítica, que justamente o guindou a um lugar de primeiríssimo plano nas letras portuguesas logo após a publicação do seu segundo romance, lugar que tem vindo a consolidar-se durante estes anos oitenta através de uma consagração geral patente, nomeadamente, nos numerosos prêmios recebidos e nas diversas traduções que os seus textos têm merecido; e de tal maneira é de vulto essa produção novelística, quer do ponto de vista quantitativo, quer do ponto de vista qualitativo [...]. (SEIXO, 1999, p. 60)

Dentro desse conjunto de romances, este estudo centraliza-se nas obras *Memorial do Convento* (1982) e *Todos os Nomes* (1997). Tais obras apresentam uma fortuna crítica considerável, especialmente *Memorial do Convento*, por ser o “romance pelo qual José Saramago alcança, definitivamente, a notoriedade como escritor” (ARNAUT, 2008, p. 27), revelando um trabalho artístico de apreciável qualidade.

Maria Alzira Seixo (1986), em *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*, pontua que, para a carreira do escritor, tal romance representa:

[...] uma afirmação ímpar de extrema qualidade e talento narrativo. E também nos traz uma casa: melhor, um casarão, bem alicerçado na terra pelo material e bastidores de construção mas atirado para o céu pelos desígnios funcionais e actividade espiritual a que será consagrado – o convento de Mafra. Entre terra e céu se debate este texto, que o mesmo é dizer: entre humanidade e sobrenaturalidade, entre natureza e fantástico. (SEIXO, 1986, p. 77 - 78)

Ao mesmo tempo em que o escritor demonstra sua relevante capacidade de escrita, traz questões históricas para seu enredo, complementando-as com fios imaginativos que visam a mostrar outro lado da História oficial, apresentando personagens populares que são eternizadas por meio da escrita.

Integrando a relevância que esse livro teve na carreira do escritor, Seixo (1999) discorre acerca da motivação para se produzir esse enredo:

Memorial do Convento é um romance concebido por José Saramago em finais dos anos setenta. Segundo o autor, a primeira ideia dessa concepção ter-lhe-á surgido durante um passeio em que, olhando o mosteiro, diz aos que o acompanhavam: <<Gostava de meter um dia isto dentro de um romance>>; posteriormente, tê-lo-á impressionado a leitura de um fragmento

de Camilo onde se refere à construção do convento de Mafra e os cinquenta mil homens que nela trabalharam; mas o embrião do romance só terá sido completado no momento em que o autor é surpreendido pela verificação de que havia uma coincidência cronológica entre a construção do convento e as experiências do P.^e Bartolomeu de Gusmão. (SEIXO, 1999, p. 61)

Saramago revela-se como um notável observador da realidade, que, impulsionado por uma construção portuguesa, o Convento de Mafra, e por leituras e estudos da época em que esse monumento foi edificado, teve material para conceber um romance, em que exercitará seu olhar crítico e irônico com relação às desigualdades sociais.

Esse escritor trouxe para seu livro milhares de mãos anônimas envolvidas na edificação do Convento, assim como as figuras reais portuguesas D. João V e D. Maria Ana Josefa que são relegadas a segundo plano. Diverge da História Oficial, ao conferir destaque para a classe popular representada pelo casal Baltasar Mateus e Blimunda de Jesus. Essa mudança de ênfase é lembrada por Seixo:

A verdade histórica, respeitada nos seus fundamentos e acessórios mais imediatos, é no entanto <<desviada>> de modo subtil mas evidente: os verdadeiros heróis da acção, que na óptica de Saramago são sempre os da construção popular directa, os braços anónimos, são uma espécie de <<modelos>> que Saramago demiurgicamente erige em representantes dessa massa popular, paradigmas desses braços construtivos, desses olhos iletrados mas mais que todos videntes [...]. (SEIXO, 1999, p. 38)

Com isso, significativas páginas do romance discorrem acerca dos trabalhadores braçais, da situação da classe popular, realizando um contraponto entre realza/clero e povo, sendo que esse, ainda que não tenha feito nenhuma promessa de construir um convento em troca de um herdeiro, será o significativo alicerce para que tal juramento seja concretizado.

Quanto ao título *Memorial do Convento*, o estudioso Odil José de Oliveira Filho em sua obra *Carnaval no Convento: intertextualidade e paródia em José Saramago* salienta:

Ora, o que o romance de Saramago pretende é, justamente, contar a história possível (“o que poderia ter sido”) disso que é calado pela História oficial, ou seja, ficcionalizar o *vazio*, preenchendo-o, reconstruindo, através da invenção, uma possível vida que ficcionalmente resgatasse aquela que em ruínas desapareceu ali. Nesse sentido, seu título já diz tudo, pois o termo memorial sintetiza como nenhum outro as intenções de reconstrução retrospectiva do texto. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 106)

Nota-se que o objetivo de Saramago não é reproduzir os conhecimentos já proporcionados pelo discurso histórico oficial, mas questioná-lo quando demonstra uma classe que ficou esquecida, a dos trabalhadores, remetendo a possíveis memórias populares. Assim, escreverá um romance de 347 páginas, segundo a trigésima oitava edição, mesclando

personagens com reminiscência histórica a outras ficcionais, que juntas revelarão os envolvidos na edificação do monumento português.

A tese de livre docência de Suely Fadul Villibor Flory – *Texto, contexto e metatexto. O papel catalisador do leitor no discurso ficcional de José Saramago e David Mourão-Ferreira* – localiza temporalmente esse romance:

O tempo histórico é o século XVIII, sob o reinado de D. João V. Enquanto França e Inglaterra inauguram os tempos modernos, Portugal vive em clima de Idade Média, início do tempo das conquistas. Tudo vem da Colônia para pagar as manufaturas importadas; o poder discricionário do rei é uma realidade de injustiça e opressão; a inquisição e os autos de fé servem para canalizar a atuação da massa popular e conservar o domínio da Igreja sobre o povo e a própria nobreza. (FLORY, 1994, p. 76)

O setecentos português é trabalhado pelo narrador. Nessa época, clero e nobreza eram dominantes, empregando seu poder para impor suas vontades. Verifica-se ainda que Portugal demonstrava-se um país atrasado se comparado a outros países europeus, dependente das riquezas de suas colônias para manter os luxos da corte.

Convém ressaltar que há uma distância temporal entre o momento em que se construiu o convento e o momento em que se produziu a tessitura do romance. Tal fato é considerado por Oliveira Filho:

O *Memorial do Convento* é, portanto, uma obra do século XX que toma como matéria o século XVIII, não simplesmente para ser um romance sobre a época passada, mas para ser um texto em que as épocas interpenetram-se e configuram a verdadeira base temporal em que ele se estrutura, e que se realiza por um duplo movimento: do presente em direção ao passado e do passado em direção ao presente. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 63)

O escritor sabe o que ocorreu no século XVIII, por meio dos estudos realizados, mas também possui conhecimento do que sobreveio após essa época, permitindo-se fazer um movimento de presente-passado, passado-presente. De tal modo, nesses movimentos temporais e em posse de conhecimentos resultantes de estudos, aliados à fértil imaginação de Saramago, efetivou-se a construção desse romance de 1982.

Por sua vez, *Todos os Nomes* “é uma reflexão sobre solidão, medos e subserviências, procuras e fugas, homens e mulheres, acasos e amores, ilusões e decepções. Isto é, sobre a vida, sobre a condição humana” (ARNAUT, 2008, p. 42), afastando-se da ênfase aos aspectos históricos presentes no romance *Memorial* e revelando uma obra com uma abordagem mais reflexiva acerca de questões existenciais da vida humana.

Seixo apresenta esse romance do seguinte modo:

Todos os Nomes é um romance onde por sinal só há um nome, e talvez o mais comum dos nomes próprios, que é o da personagem principal, o Sr.

José (mas ironicamente coincidente com o de um narrador-autor bastante menos comum), que, no entanto, como funcionário da Conservatória do Registro Civil, lida com todos os nomes dos vivos e dos mortos que passam pelos seus ficheiros para entrarem nos arquivos; este romance dá conta o momento excepcional em que esse funcionário comum, cuja única distração é a de coleccionar recortes de imprensa sobre personagens célebres, se começa a interessar, subitamente e sem razão aparente, por um nome que vê por acaso num verbete do serviço e que corresponde a uma mulher desconhecida, sem nada de especial que a distinga, como aliás a esmagadora maioria dos nomes desses verbetes, mas que a partir daí passa a polarizar toda a sua existência e actuação, ao ponto de originar o livro que agora lemos. (SEIXO, 1999, p. 133 – 134)

Essa obra gira em torno da vida do Sr. José em busca de uma mulher desconhecida, “mentora indirecta da revitalização anímica de José” (ARNAUT, 2008, p. 22), examinando-se uma busca pelo outro e por si mesmo. Valendo-se das palavras de Saramago proferidas a Carlos Reis:

[...] o que é a verdade, quem é o outro? É esta indagação, que aliás vai aparecer agora no romance que estou a escrever, o tal *Todos os Nomes*, é ela que é em tudo (de uma forma metafórica, claro está) a procura do outro, ainda por cima a procura do outro que não se encontra lá nunca. (REIS, 1998, p. 46)

A busca e a verdade são questões instigadas pelo escritor, mostrando que mesmo numa vida solitária busca-se o outro e a si próprio, refletindo-se acerca dos relacionamentos interpessoais e das certezas que se acredita ter ao longo da vida. A introspecção do protagonista Sr. José leva-o ao questionamento metafísico.

A motivação para a confecção dessa obra é apresentada do seguinte modo:

A ideia de *Todos os Nomes* nasceu no Brasil. O avião sobrevoava Brasília. Pilar a meu lado. Olhávamos para baixo e víamos as casinhas, os bairros, e nesse preciso momento me ocorreu o título: Todos os Nomes. Mas o que isto é?, pensei. Não tinha relação nenhuma com nada [...]. De qualquer modo, este romance, *Todos os Nomes*, não existiria se não houvesse um menino que morreu aos quatro anos e era meu irmão. Não falo de um menino morto, mas o romance não teria sido escrito se não estivesse buscando onde morrera esse menino, que havia acontecido com ele. (ARIAS, 1998, p. 68 apud FERREIRA, 2015, p. 124)

Será na busca por informações acerca de seu irmão mais velho que Saramago irá ao Registro Civil de sua cidade natal, Azinhaga - Província do Ribatejo, e será surpreendido por encontrar apenas o registro de nascimento de seu familiar. Com isso, visitou outras repartições públicas, como cemitérios, até solucionar os equívocos administrativos, encontrando os dados do óbito. Essas ocorrências suscitarão no escritor reflexões sobre esses ambientes públicos, tendo-se, no romance *Todos os Nomes*, a Conservatória Geral de Registro Civil como um significativo espaço para o desenrolar da narrativa.

Quanto ao título, o leitor pode imaginar, ao princípio, que haverá uma variedade de nomes no decorrer da leitura. Entretanto, constata-se que, de fato, o romance é cercado por diversas referências a nomes presentes nos registros da Conservatória do Registro Civil e no Cemitério Geral, mas não são citados diretamente. Além do título, a obra também conta com uma epígrafe “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens.” (SARAMAGO, 1997, p. 9), a qual se mantém no campo das nomenclaturas, já sugerindo uma reflexão acerca desse aspecto nominal que pode conferir uma individualidade ao ser humano, embora existam homônimos. Para Sandra Ferreira, em sua obra *Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago*: “Palavra nuclear do título do romance, o vocábulo nome surge como ponto de reflexão em várias circunstâncias ao longo do referido romance, no qual apenas o protagonista é nomeado.” (FERREIRA, 2015, p. 148). A temática nominal é recorrente na obra, assim como a questão “quem somos?”, que se examina por meio da busca pelo outro e por si próprio.

Assim sendo, verificando a efemeridade da vida, os possíveis erros administrativos, os procedimentos burocráticos de se redigir certidões de nascimento e de óbito, o escritor teve inspirações para elaborar um romance, que justamente aborda todos os nomes, título que lhe surgiu em terras brasileiras. Contudo, não cita as alcunhas nominalmente, mas menciona-as de forma universal. Esse caráter universal pode ser entendido ao longo da narrativa, que reflete sobre a igualdade entre vivos e mortos, já que os primeiros terão o mesmo destino dos segundos.

Motivado por essas proposições, o romance centra-se em ações aparentemente corriqueiras, como colecionar fichas, visitar a casa de alguém, buscar outra pessoa. Essas ações convertem-se em vias de abordagem de diversas questões sociais, as quais permeiam as relações humanas: o conhecimento do externo, o amor, a universalidade, assim como os espaços labirínticos em que os seres humanos podem locomover-se.

Para Ferreira, “A Conservatória se configura como um labirinto em contínua expansão, já que o arquivo dos mortos, crescendo constantemente, exige que a parede do fundo seja derrubada e reconstruída metros à frente.” (FERREIRA, 2015, p. 128). Será nesse labirinto da Conservatória que o Sr. José usará o fio de Ariadne para não se perder na escuridão do caminho para o arquivo dos mortos (“O Sr. José entrou na Conservatória, foi à secretária do chefe, abriu a gaveta onde o esperavam a lanterna e o fio de Ariadne. Atou uma ponta do fio ao tornozelo e avançou para a escuridão.” (SARAMAGO, 1997, p. 278 – 279)).

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, na obra *Dicionário de símbolos*, assinala que “O labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário

interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 531). Nesses caminhos labirínticos, o Sr. José entrará em contato com o externo a sua vida pacata, relacionando-se socialmente com outras pessoas, buscando uma mulher desconhecida e, na medida em que avança em suas investigações, também encontrará autoconhecimento, transformando-se ao longo da narrativa, sugerindo a presença de dois Sr. José, conforme será aprofundado mais adiante.

Sublinha-se ainda que enquanto *Memorial do Convento* tem como marca temporal o escritor no século XX dialogando com o século XVIII, esse segundo romance traz “O Sr. José, habitante de uma cidade sem nome, num tempo não datado [...]” (LIMA, 1999, p. 422). Espaço e tempo nesse livro não são especificados, conferindo um caráter universal à obra, que poderia passar-se em qualquer local e em qualquer tempo, haja vista que as questões trabalhadas são inerentes ao ser humano, independente da época e do local em que residam.

Por fim, Seixo conclui que esse romance:

Em resumo: mortos, vivos, buscas, ilusões, iminências, perdas, a ficção a naturalizar tudo isto num paranatural alegórico aberto a várias interpretações, uma linguagem laboriosamente organizada a significar a relação possível dessa ficção com qualquer existência humana, um romance a juntar-se à galeria dos mais notáveis livros de autor, um hibridismo estético a coligir heranças e a definir novos caminhos, numa via estilística específica que conhece renovação e sobre si faz impender o juízo que marca o caráter necessário, inevitável, daquilo a que se convencionou chamar a evolução literária. (SEIXO, 1999, p. 138)

Todos os Nomes é um romance que trata de questões universais que fazem parte da vida humana, sendo possível que o leitor identifique-se com algum aspecto da obra, seja ter medo de altura como o Sr. José, seja buscar alguém, seja ter uma vida solitária. É um livro que instiga a significativas reflexões e demonstra mais uma vez o talento narrativo de José Saramago, que, de forma condensada, em 279 páginas, para a terceira edição, trata de questões psicológicas e existenciais relativas ao ser humano e sua convivência em sociedade.

A partir dessas elucidações acerca das motivações desses livros e das temáticas envolvidas, a Estilística permite observar como o autor se expressou para construir suas criações e dar forma a seus intuitos em cada romance mencionado, por meio de uma análise comparativa possibilitando compará-los, com vistas a sondar possíveis alterações de estilo de uma obra a outra, ressaltando-se que os dois romances analisados apresentam um intervalo de quinze anos entre si, possibilitando mudanças estilísticas ao longo dos anos.

2 Criações narrativas

2.1 Narradores saramaguianos

Segundo Walter Benjamin em *O narrador*: “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva.” (BENJAMIN, 1994, p. 197). Com caráter fictício, essa figura apresenta a narrativa ao leitor, por meio de seu olhar que seleciona apenas as circunstâncias que deseja. De acordo com Gérard Genette, em *Discurso da Narrativa*, sublinha-se a existência de dois tipos de narrativas “[...] uma de narrador ausente da história que conta [...], a outra de narrador presente como personagem na história que conta [...]. Nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, *heterodiegético*, e o segundo *homodiegético*.” (GENETTE, s.d., p. 243 – 244). Dentro desse segundo tipo, distingue-se ainda um narrador que é o herói da narrativa ou exerce um papel secundário, portanto, “reservaremos para a primeira variedade (que representa de alguma maneira o grau forte do homodiegético) o termo, que se impõe, de *autodiegético*.” (GENETTE, s.d., p. 244). Esses narradores ainda podem se diferir em relação ao nível narrativo, sendo extradiegético ou intradiegético.

Convém ressaltar que além dessas tipologias proporcionadas por Genette, observa-se ainda um narrador cujos conhecimentos são vastos, circulando sobre vários campos de estudo, permitindo que o romance abarque diversas temáticas e reflexões, o qual pode ser denominado como narrador enciclopédico. Paralelamente, localiza-se ainda um narrador mais comedido, que seleciona suas temáticas de forma mais condensada, não sendo tão amplo quanto o narrador anterior. Esse segundo tipo pode ser classificado como narrador minimalista.

No romance *Memorial do Convento* o narrador oscila entre uma narrativa heterodiegética, homodiegética e autodiegética. No entanto, o que se verifica em maior parte é o primeiro tipo mencionado, o qual segundo Linhares Filho: “[...] é, sobretudo, o trabalho da subjetividade onisciente do narrador heterodiegético, que reconta a História, mas também preenche lacunas, suprimindo com o poder imaginativo o que ela esqueceu ou desprezou.” (LINHARES FILHO, 1999, p. 183).

O enredo inicia-se com uma narrativa em terceira pessoa, descrevendo-se a intimidade do casal real: “D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 11). Por meio da conjugação

do verbo ir (“irá”), no modo indicativo, no futuro do presente, para a terceira pessoa do singular “ele” tem-se um narrador heterodiegético, que está observando essa cena e apresentando-a ao leitor.

Presente durante a maior parte da narrativa, o narrador heterodiegético destaca cenas criticamente, com vistas a divulgar as vivências daquele momento. Por exemplo, no capítulo dezoito, o narrador revela-se distante para elencar as riquezas extraídas das colônias portuguesas:

[...] atender ao guarda-livros que vai escriturando no rol os bens e as riquezas, de Macau as sedas, os estofos, as porcelanas, os lacados, o chá, a pimenta, o cobre, o âmbar cinzento, o ouro, de Goa os diamantes brutos, os rubis, as pérolas, a canela, mais pimenta, os panos de algodão, o salitre, de Diu os tapetes, os móveis tauxiados, as colchas bordadas, de Melinde o marfim, de Moçambique os negros, o ouro [...] e dos lugares que hão-de vir a ser Brasil o açúcar, o tabaco, o copal, o indigo, a madeira, os couros, o algodão, o cacau, os diamantes, as esmeraldas, a prata, o ouro, que só deste vem ao reino, ano por ano, o valor de doze a quinze milhões de cruzados, em pó e amoedado, fora o resto, e fora também o que vai ao fundo ou levam os piratas, claro está que este todo não é o rendimento da coroa, rica sim, mas não tanto, porém, tudo somado, de dentro e de fora, entram nas burras de el-rei para cima de dezasseis milhões de cruzados, só o direito de passagem dos rios por onde se vai às Minas Gerais rende trinta mil cruzados, tanto trabalho teve Deus Nosso Senhor a abrir as valas por onde as águas haviam de correr e vem um rei português cobrar portagem gananciosa. (SARAMAGO, 2010, p. 218 – 219)

Com esse excerto averiguam-se as diversas riquezas adquiridas por esse reino. Alerta-se ao leitor que não se trata de um reinado cujas entradas são singelas, porém a distribuição econômica é desigual, fator que se confirma com a leitura geral do romance, ao se contrapor realeza e povo.

Esse narrador saramaguiano caracteriza-se como enciclopédico, na medida em que aborda diversas temáticas, seja a intimidade da família real, as riquezas oriundas das diversas colônias, a procissão do Corpo de Deus, as fogueiras em praça pública, a edificação do Convento na Vila de Mafra, a construção da passarola. Enfim, tem-se um leque significativo de temas, demonstrando a capacidade de esse narrador circular por diferentes ambientes revelando sua criticidade e ironia.

A narrativa também aborda a temática do trabalho do escritor, que serve para imortalizar o que ocorre com as figuras populares trazidas para primeiro plano. Esses trabalhadores tem seus nomes imortalizados pela escrita, notando-se ainda a confecção de uma listagem de várias alcunhas, que abarca todas as letras do alfabeto, a qual de modo

simbólico visa a não esquecer nenhuma letra/trabalhador atuante no cumprimento da promessa real. De acordo com Arnaut: “O *Memorial*, sendo-o embora de um convento, é-o, sobretudo, de uma época da qual se esqueceu a outra face composta por gente anónima cuja importância o narrador tenta perpetuar pela listagem de nomes de A a Z.” (ARNAUT, 1996, p. 71).

Essa imortalização é apresentada no romance do seguinte modo:

Daqueles homens que conhecemos no outro dia, vão na viagem José Pequeno e Baltasar, conduzindo cada qual sua junta, e, entre o pessoal peão, só para as forças chamado, vai o de Cheleiros, aquele que lá tem a mulher e os filhos, Francisco Marques é o nome dele, e também vai o Manuel Milho, o das ideias que lhe vêm e não sabe donde. Vão outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltasares, e haverá Joões, Álvares, Antónios e Joaquins, talvez Bartolomeus, mas nenhum o tal, e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetanos, tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino; Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a profissão. (SARAMAGO, 2010, p. 233)

Nesse momento, a narrativa apresenta-se na primeira pessoa do plural (“nós”), abarcando tanto escritor quanto leitor, que juntos eternizam esses trabalhadores, seja pela escrita, seja pelo conhecimento adquirido pela leitura. Essa aproximação de narrador e leitor é salientada por Seixo ao dizer que o narrador “[...] ao jeito saramaguiano, se distancia de quando em quando das suas personagens para assumir, em primeira pessoa, cumplicidades críticas junto ao leitor.” (SEIXO, 1999, p. 137), haja vista que consideráveis críticas são tecidas ao longo do romance, em especial, à realeza e ao clero.

Esse narrador enciclopédico também tem conhecimento sobre a área musical, efetivada pela personagem italiana Domenico Scarlatti: “É homem, italiano de nação, está há poucos meses na corte, e é músico, mestre de cravo da infanta, mestre da capela real, o nome dele é Domenico Scarlatti [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 162). Scarlatti aparece inicialmente no romance como professor da infanta D. Maria Bárbara: “[...] por nascer uma criança em Lisboa levanta-se em Mafra um montanhão de pedra e vem de Londres contratado Domenico

Scarlatti.” (SARAMAGO, 2010, p. 155). Depois, torna-se amigo do trio Baltasar, Blimunda e Bartolomeu, alegrando o processo de construção da passarola com sua música e auxiliando na recuperação da saúde de Blimunda com sua melodia.

Essa narrativa, em alguns momentos, cede espaço para uma narração na primeira pessoa do singular, dando voz a certas personagens da classe popular para contarem suas histórias. Verificam-se pequenas histórias dentro de uma história maior que é a do romance. Como exemplo tem-se a mãe de Blimunda: “[...] e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento [...].” (SARAMAGO, 2010, p. 50) e trabalhadores braçais, como, por exemplo, Manuel Milho e João Anes:

O meu nome é Manuel Milho, venho dos campos de Santarém, um dia os oficiais do corregedor passaram por lá com pregão de haver bom jornal e bom passadio nestas obras de Mafra, vim eu, e mais alguns, dois que vieram comigo ficaram naquele aluimento de terras que houve o ano passado. (SARAMAGO, 2010, p. 225)

O meu nome é João Anes, vim do Porto e sou tanoeiro, também para construir um convento são precisos tanoeiros, quem haveria de fazer e consertar as dornas, as pipas e os baldes, se um pedreiro está no andaime e lhe chegam o cocho da massa, tem de molhar as pedras com a vassoura para que façam boa presa a pedra que está e a outra que vai assentar, para isso é que lá tem o balde, e os animais bebem onde, bebem nas tinas, e quem fez as tinas, fizeram-nas os tanoeiros [...]. (SARAMAGO, 2010, p. 226)

Na fala dessas figuras dramáticas observa-se o uso do discurso direto, definido por Martins como:

O emissor (L^0) transcreve o enunciado de outra pessoa (L^1) tal como foi formulado ou como se imagina ou simula que o foi, mantendo todos os seus traços de subjetividade: interjeições, exclamações, blasfêmias, interrogações, ordens, expressões de desejo, enfim sugere-se o enunciado vivo, como saiu ou deveria sair da boca daquela outra pessoa. (MARTINS, 2000, p. 196)

O narrador, ao partilhar o uso da primeira pessoa do singular, permite que a personagem ganhe espaço na narrativa e revele seus próprios pensamentos. Ademais, a forma de exposição dessas falas é caracterizada por Martins com os enunciados L^0 e L^1 sendo “[...] justapostos mas separados por pontuação própria (dois pontos, travessão ou aspas), a qual pode apresentar algumas variações, havendo na literatura atual maior liberdade na apresentação das palavras transcritas.” (MARTINS, 2000, p. 196).

Inserida nessa literatura atual, nota-se que em *Memorial* “A supressão de sinais de pontuação esperados também pode ter efeito estilístico [...].” (MARTINS, 2000, p. 63).

Saramago oferece uma linguagem particular, não se utilizando do emprego de travessão para indicar a fala das personagens, substituindo, em muitos casos, o ponto final por vírgulas, sendo a fala de personagens, narrador distinguidas também pelo uso da vírgula, ou seja, rompe-se com as regras ortodoxas de pontuação, com vistas a criar uma dicção narrativa bastante singular. Segundo Seixo qualquer leitor pode perceber a maneira particular que esse escritor: “[...] trata os diálogos, abolindo o processo pontual canónico dos dois pontos/parágrafo/travessão, para substituir por um outro, que sistematicamente explora: as vírgulas, que adquirem o valor de pontos finais quando seguidas de maiúsculas.” (SEIXO, 1999, p. 69). Tal procedimento não impede a compreensão da leitura e cria uma marca estilística.

Memorial do Convento oscila quanto à categoria do narrador, ora sendo heterodiegético, quando se mostra distante da narrativa, relatando acontecimentos na terceira pessoa do singular/plural; ora sendo homodiegético, quando se insere na narrativa, empregando-se o pronome pessoal na primeira pessoa do plural e ainda sendo autodiegético, quando nota-se o emprego da primeira pessoa singular. Tais tipos de narradores foram apresentados por Miguel Real (1995, p. 26), ao propor circunstâncias em que cada um se apresenta:

ELE/S Narrador:	NÓS Narrador:	<<EU>> Narrador:
-Heterodiegético e extradiegético ao discurso: - Descrição; - Sentença; - Profecia.	- Homodiegético e intradiegético: - Discurso colectivo, o impessoal como totalidade.	- Autodiegético: - Discurso ontológico como expressão de objectividade marcante.

Com isso, verificam-se diferentes tipos de narradores para variadas finalidades, revelando-se um trabalho do escritor em modificar a voz narrativa para cada ocasião pretendida, mantendo-se distante da narrativa, apenas observando-a, aproximando-se do leitor ou ainda dando voz às personagens. Real ainda apresenta uma relação entre narrador e História:

Assim, a voz narrativa de *Memorial do Convento* identifica-se com a <<voz>> da História como se esta se desenrolasse num imenso monólogo em que a consciência histórica vai a si própria narrando (entremeando-se de apartes sentimentais) as representações que a cada momento vai tendo da vida cortesã de D. João V, das vidas de Baltasar e Blimunda e P. Bartolomeu de Gusmão, relacionando a existência destes personagens com os dois focos centrais do romance que são a construção do Convento de Mafra e a

construção da Passarola. Mas, porque é uma consciência histórica simultaneamente determinista e contingente, ela sabe algo do futuro, sabe, por exemplo, que a vontade humana fará o homem voar um dia, sabe que um dia os homens usarão com naturalidade os seus corpos, como o fazem Baltasar e Blimunda, mas, porque também está dependente da luta entre as vontades humanas, desconhece de que modo e quando esse futuro previsível acontecerá. (REAL, 1995, p. 34 – 35)

Por ser uma narrativa tecida posteriormente aos acontecimentos narrados, trazem-se apontamentos colhidos no discurso histórico oficial, que enfatiza a realeza, mas também apresenta personagens da classe popular, destacando-se as personagens fictícias Baltasar e Blimunda. Ademais, por haver essa distância temporal, o narrador conhece os avanços encontrados na sociedade como o fato de que um dia viriam a voar.

Todos os Nomes também oscila entre tipos de narradores. Inicialmente revela-se uma distância da voz narrativa com as personagens, utilizando-se o primeiro capítulo para descrever a Conservatória Geral do Registro Civil e, ao final dele, a personagem protagonista Sr. José, observando-se, portanto, o emprego de um narrador heterodiegético semelhante ao encontrado em *Memorial do Convento*.

No decorrer da leitura, essa distância é substituída por um narrador homodiegético, verificando-se a primeira pessoa do plural “nós” numa espécie de análise-comentário sobre uma possível pergunta do narrador e do leitor:

Não sonhava que estava para lhe acontecer algo muito mais sério que cair simplesmente de uma escada. O efeito da queda poderia ser acabar-se-lhe a vida, o que sem dúvida teria a sua importância de um ponto de vista estatístico e pessoal, mas que representa isso, perguntamos nós, se, sendo a vida biologicamente a mesma, quer dizer, o mesmo ser, as mesmas células, as mesmas feições, a mesma estatura, o mesmo modo aparente de olhar, ver e reparar, e sem que a estatística se tivesse podido aperceber da mudança, essa vida passou a ser outra vida, e outra pessoa essa pessoa. (SARAMAGO, 1997, p. 31. Grifo nosso)

Essa indagação mostra-se como uma antecipação das ações que ocorrerão ao longo da narrativa, que será a grande aventura vivenciada pelo Sr. José, instigando o leitor a continuar sua leitura.

O uso do pronome pessoal nós aparece em outros momentos, por exemplo, nos excertos: “Acudam que é ladrão, dura palavra que o Sr. José não merece, quando muito falsificador, mas isto só nós é que sabemos.” (SARAMAGO, 1997, p. 87. Grifo nosso) e

Um dos muitos mistérios da vida da Conservatória Geral, que realmente valeria a pena averiguar se o caso do Sr. José e da desconhecida mulher não tivesse absorvido em exclusivo as nossas atenções, era como se arranjavam

os funcionários para, apesar dos embaraços do trânsito que atormentam a cidade, chegarem ao trabalho sempre pela mesma ordem, primeiro os auxiliares de escrita, sem ligar à antiguidade, depois o subchefe que abre a porta, a seguir os oficiais, guardando a precedência, a seguir o subchefe mais antigo, e finalmente o conservador, que chega quando tem de chegar e não dá satisfações a ninguém. De todo o modo fica registado o facto.” (SARAMAGO, 1997, p. 139 – 140. Grifo nosso)

Nota-se que o emprego do pronome nós aproxima o leitor da narrativa, pois o narrador compartilha o que conhece sobre as ações do Sr. José com o leitor, criando uma proximidade tal que leva o leitor a sentir-se integrante do universo ficcional. No segundo trecho, além de conhecerem as mesmas vivências do protagonista, também refletem sobre questões que poderiam ser discutidas, mas que somente são lembradas no romance, sem maior aprofundamento.

Esse narrador também tece questionamentos que são respondidos por sua própria voz e não por intermédio de personagem, como ocorre em:

Em princípio, abstractamente, ninguém se lembraria de considerar estreito um corredor como é este, com a sua confortável largura de quase três metros, mas se esta dimensão for pensada na relação que tem com o comprimento do corredor, o qual, repete-se uma vez mais, vai de empena a empena, então teremos de nos perguntar como é que o Sr. José, que sabemos ser atreito a sérias perturbações do foro psicológico, como é o caso das vertigens e das insónias, não sofreu até agora, neste fechado e sufocante espaço, um violento ataque claustrofóbico. A explicação talvez se encontre, precisamente, no facto de a escuridão não Lhe deixar perceber os limites desse espaço, que tanto podem estar aqui como além, e ter apenas visível, na sua frente, a familiar e tranquilizadora massa de papéis. (SARAMAGO, 1997, p. 174)

A resposta ao questionamento pode ser entendida como uma justificativa para a não ocorrência de um ataque claustrofóbico, com vistas a manter a verossimilhança da narrativa, explicando a situação que aos olhos do leitor poderia ser aceitável.

Verifica-se que os romances em estudo se assemelham ao criar uma proximidade com o leitor, empregando o pronome pessoal “nós”. Igualmente encontra-se a presença de discurso direto, expostos de modo original pelo escritor Saramago. Um exemplo pode ser localizado na conversa entre Sr. José e o enfermeiro que o auxilia quando adoece: “Há quanto tempo está você a trabalhar na Conservatória Geral, Vai para vinte e seis anos, Quantos foram os chefes que conheceu até agora, Contando com este, três [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 132 – 133). No entanto, no segundo romance não se observa a presença de histórias menores dentro do enredo geral, como ocorre em *Memorial*. Permite-se refletir que esse quer mostrar que a construção do Convento de Mafra efetivou-se com muitas histórias, com muitas

personagens, enquanto que na segunda obra há um enxugamento, enfatizando as histórias da personagem principal.

O narrador autodiegético também é identificado em *Todos os Nomes*, pois a personagem protagonista adquire um caderno no qual faz apontamentos sobre suas aventuras em busca da mulher desconhecida: (“[...] entrou numa papelaria e comprou um grosso caderno de folhas pautadas, dos usados pelos estudantes para apontar as matérias de ensino à medida que julgam que as vão aprendendo. (SARAMAGO, 1997, p. 56)). Utiliza-se a primeira pessoa do singular “eu”, já que o Sr. José está contando sua história, conforme se verifica ao iniciar o relato de sua busca do seguinte modo: “Entrei no prédio, subi a escada até ao segundo andar e escutei à porta da casa onde a mulher desconhecida nasceu.” (SARAMAGO, 1997, p. 75). A aquisição desse caderno une-se às mudanças comportamentais apresentadas pelo protagonista, uma vez que pode ser entendida como uma tentativa de afirmar-se como sujeito de sua vida, da sua escrita, deixando de lado sua vida pacata.

O narrador de *Todos os Nomes* também revela conhecimentos acerca de determinadas áreas, porém de modo mais enxuto que no romance anterior. O narrador é um grande conhecedor de arquivística tanto nos sistemas de organização da Conservatória, quanto da instituição escolar apresentada:

O rótulo da gaveta era explícito, Alunos por Ordem Alfabética, outras gavetas apresentavam diferentes dísticos, Alunos da Primeira Classe, Alunos da Segunda Classe, Alunos da Terceira Classe, e assim sucessivamente, até ao último ano do curso. O espírito profissional do Sr. José apreciou com agrado o sistema de arquivo, organizado de modo a facilitar o acesso aos verbetes dos alunos por duas vias convergentes e complementares, uma geral, a outra particular. Uma gaveta à parte continha as fichas dos professores, conforme se podia ler no rótulo que lhe estava apostado, Professores. (SARAMAGO, 1997, p. 104)

Diversas páginas do romance são dedicadas a descrições dos setores administrativos da Conservatória, do Cemitério, da escola, mostrando a disposição de arquivos, os métodos de arquivamento, a hierarquia entre os funcionários, revelando uma sabedoria desse narrador que conhece as regras e burocracias seguidas por esses estabelecimentos públicos, que são essenciais para o leitor conhecer os ambientes por onde o protagonista circulou em busca da mulher desconhecida.

Confrontando-se os romances, observa-se a presença de narrador heterodiegético, homodiegético e autodiegético nas duas obras. Pode-se inferir que quando o narrador deseja apresentar os ambientes, a fim de sublinhar, por exemplo, as ruas das cidades, vale-se do

narrador heterodiegético, funcionando como uma apresentação visual para o leitor, que facilitará o entendimento da obra e o acompanhamento das locomoções das personagens. Quando deseja a cumplicidade do leitor ou levá-lo a refletir sobre alguma questão, emprega o narrador homodiegético, na terceira pessoa do plural, para que, juntos, por meio do pronome pessoal “nós”, questionem a narrativa. Por sua vez, quando quer destacar determinadas personagens, conferindo-lhes voz na narrativa, utiliza o narrador autodiegético. Com isso, a cada intencionalidade, o estilo do narrador é alterado.

Entretanto, enquanto para as tipologias de Genette os romances se assemelham, em *Memorial* tem-se a presença de um narrador enciclopédico, de modo que o repertório tecido é vasto, enquanto que, em *Todos os Nomes*, o narrador não necessita de um repertório tão amplo, por acompanhar a vida do Sr. José, a qual não tem grandes e vários acontecimentos. Ganha lugar, assim, um narrador minimalista, que se limita a narrar de modo mais condensado.

Os conhecimentos proporcionados (narrador enciclopédico) ao leitor são em maior quantidade no primeiro livro. Tal mudança pode ser justificada pelo objetivo de cada obra, com o primeiro desejando preencher espaços vazios da História, enquanto o segundo acompanha a vida de um funcionário solitário na busca pelo outro, percorrendo sobre relações interpessoais, podendo-se inferir que o foco não está nas ações das personagens, em suas andanças e trabalhos desempenhados, o que é recorrente na primeira obra. Em *Todos os Nomes*, a ênfase reside em questões existenciais, em sentimentos, em conhecimento de ordem interna.

2.2 A multidão nomeada e todos os nomes implícitos

Segundo Antonio Candido, em “A personagem do romance”: “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dêle, os significados e valores que o animam.” (CANDIDO, 2009, p. 51). O narrador vale-se das personagens para mostrar o desenrolar da narrativa, dando sequência ao enredo a partir dos locais em que atuam essas figuras dramáticas. Convém ressaltar que essas circunstâncias são delimitadas pelo escritor, conforme afirma Candido:

Portanto, originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras

personagens, ambiente, duração temporal, idéias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência. (CANDIDO, 2009, p. 75)

Em função de cada obra, as personagens são confeccionadas, colocando-se em primeiro plano alguma(s), tornando secundárias outras, selecionando-se os espaços que adentrarão, havendo uma junção das categorias da narrativa para compor a narrativa.

O romance *Memorial do Convento* dedica significativas páginas para descrever personagens, revelar seus pensamentos sob a ótica do narrador, suas ações, focalizando desde o universo da realeza, com rei e rainha, até a classe popular, destacando-se os trabalhadores braçais, que se dedicaram a edificar o Convento de Mafra. Consequentemente, é possível averiguar como se portam essas personagens nos diferentes níveis hierárquicos.

A quantidade de personagens em tal obra é considerável, salientando vários setores sociais, dedicando maior atenção a algumas personagens em particular, mas as quais são cercadas por uma multidão que permeia a narrativa. Convém destacar que essa multidão, em alguns momentos, explicitada via quantificação, não executa ações maiores no decorrer da narrativa.

Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, na obra *Dicionário de Narratologia*:

A personagem (v.), enquanto categoria diegética, compreende várias possibilidades de configuração, de acordo com a específica função que lhe cabe na estrutura do relato. O figurante pode considerar-se uma subcategoria, na medida em que constitui uma personagem em princípio irrelevante para o desenrolar da intriga (v.), mas não necessariamente para a representação da ação. A exemplo do que ocorre no cinema, o figurante ocupa um lugar claramente subalterno, distanciado e passivo em relação aos incidentes que fazem avançar a intriga. (REIS; LOPES, 1994, p. 163)

Desse modo, pode-se classificar a multidão referida na narrativa como personagem figurante no enredo. Ainda que seja apenas citada ou descrita, apresenta funcionalidade para a ação do romance, haja vista que: “No plano da acção, no entanto, essa passividade pode não se verificar: quando estão em causa eventos de feição social, o figurante pode revelar-se um elemento fundamental para ilustrar uma atmosfera, uma profissão, um posicionamento cultural, uma mentalidade, etc.” (REIS; LOPES, 1994, p. 163).

Pode-se inferir que a função dessa classe figurante é representar o povo, transmitindo a ideia de coletividade. Por exemplo, quando a mãe de Blimunda, Sebastiana Maria de Jesus, é sentenciada numa procissão de fé, essa procura sua filha no meio da multidão que assistia às punições dadas: “[...] e eu te verei se no meio dessa multidão estiveres, que só para te ver

quero agora os olhos [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 51). Em outro momento, tem-se uma multidão nas proximidades do canteiro das obras do Convento de Mafra:

A obra é grande, diz Álvaro Diogo, quando estiveres ao pé saberás, e Baltasar, que está desdenhando de canteiros e pedreiros, mete a viola no saco, não tanto pela pedraria já levantada, mas pela multidão de homens que cobrem o terreiro, é um formigueiro de gente que acorre de todos os lados, se tudo isto veio para trabalhar, então mordo a língua, falei antes de tempo. (SARAMAGO, 2010, p. 203)

Verifica-se que essa multidão não está atuante em termos de ações diretas, mas contribui para dimensionar a quantidade de personagens envolvidas nas procissões de fé e no cumprimento da promessa real por meio da edificação do convento. Nessa segunda citação o narrador não simplesmente confere a ideia de coletividade ao romance, mas metaforicamente compara a multidão com “um formigueiro de gente”, aproximando humano e animal, que nas ruas de Portugal ou no formigueiro apresentam-se em quantidades consideráveis, além de trabalharem exaustivamente.

Com relação às personagens nomeadas, que se destacam no meio dessa multidão, são dedicadas várias páginas da obra à apresentação da nobreza. Logo no capítulo de abertura do livro, é revelada a intimidade do casal real, D. João V e D. Maria Ana Josefa, no momento em que estão se preparando para uma relação sexual, em mais uma tentativa de engravidar a rainha, que ainda não havia conseguido oferecer um herdeiro para a coroa portuguesa. Nessa mesma noite, diante da situação do rei que almejava um filho legítimo, D. Nuno da Cunha e Frei António de S. José insinuam ao rei que a gravidez aconteceria, se promettesse edificar um convento na Vila de Mafra. Tal promessa é feita e, em virtude da gravidez ocorrida, o convento será construído.

O autor do romance direciona seu olhar para um Portugal setecentista, sublinhando a presença da classe nobre, com rei, rainha e seus diversos criados:

Por enquanto, ainda el-rei está a preparar-se para a noite. Despiram-no os camaristas, vestiram-no com o trajo da função e do estilo, passadas as roupas de mão em mão tão reverentemente como relíquias de santas que tivessem trespasado donzelas e isto se passa na presença de outros criados e pagens, este que abre o gavetão, aquele que afasta a cortina, um que levanta a luz, outro que lhe modera o brilho, dois que não se movem, dois que imitam estes, mais uns tantos que não se sabe o que fazem nem por que estão. (SARAMAGO, 2010, p. 13)

Tal excerto encontra-se logo no primeiro capítulo do livro. O leitor, nesse universo ficcional, poderá observar o olhar irônico e crítico com que o narrador apresenta o excesso de criados, haja vista que vários não tinham função a desempenhar, salientando-se o desperdício da família real.

D. João V, para a História Oficial, é representado como o “Magnânimo”, responsável pela construção do Convento de Mafra. Durante tal reinado, os luxos da realeza portuguesa eram mantidos pelas riquezas extraídas, por exemplo, da colônia brasileira. De acordo com o historiador José Hermano Saraiva:

O apreço pela moda estrangeira tinha-se entretanto difundido em Portugal, o que aumentava a importação. Tudo quanto exigisse uma técnica mais evoluída tinha de se importar, porque não se fabricava em Portugal. Os economistas da época viam nesse progressivo desequilíbrio da balança comercial portuguesa uma causa (e não um efeito) da pobreza nacional: para pagar a importação saía ouro, e isso deixava o País mais pobre. Nos primeiros anos do século XVIII chegou-se a importar a roupa velha (casacas, lençóis, camisas, cabeleiras), com indignação da Câmara de Lisboa, que dizia que era roupa que podia ter pertencido a tísicos e leprosos e representava portanto um perigo para a saúde. (SARAIVA, 1998, p. 228 apud TEIXEIRA, 2014)

Dada a constatação histórica de que importações eram feitas em Portugal, o autor de *Memorial* aborda essa temática, afirmando, por exemplo, que a cama da rainha não era fabricada em solo português (“Esta é a cama que veio da Holanda quando a rainha veio da Áustria, mandada fazer de propósito pelo rei, a cama, a quem custou setenta e cinco mil cruzados, que em Portugal não há artífices de tanto primor, e, se os houvesse, sem dúvida ganhariam menos.” (SARAMAGO, 2010, p. 16)).

Com isso, verifica-se que a nobreza era mantida por mercadorias oriundas de outros países, uma vez que em Portugal os produtos não eram tão bons, havendo uma inferioridade portuguesa perante as outras nações. A crítica apresentada pelo narrador salienta ainda que a população portuguesa não recebia incentivo real para se dedicar à produção de mercadorias destinadas, por exemplo, à nobreza, uma vez que os produtos eram importados.

Aprofundando essa análise acerca dos gastos dispendiosos da corte portuguesa, o historiador Fernando Mendes afirma que:

Quando sabemos que D. João V era um rei sumptuoso, que a sua côrte dava ao mundo os mais extraordinários exemplos de luxo, e que os seus coches, as suas tapeçarias, etc., eram verdadeiras preciosidades, enfim, que D. João V era um soberano que se vangloriava da opulencia em que vivia, pensamos naturalmente que, ao menos, essa febril tendência para as grandezas de apresentação fôsse um bem para o desenvolvimento da indústria nacional. Desgraçadamente, porém, não era assim. A sumptuosidade da côrte de D. João V e da sua própria pessoa era apenas ruína para os cofres públicos, sem essa compensação, sequer, dos sacrifícios do país, porque o monarca tudo encomendava em Paris [...]. (MENDES, 1935, p. 190 apud TEIXEIRA, 2014)

Portugal empregava toda sua riqueza em outros países, em troca de luxo para a nobreza, mantendo os demais setores sociais em meio à precariedade e à falta de higiene. As

fortunas adquiridas via colônias estavam sendo totalmente gastas pelo rei, havendo em *Memorial do Convento* uma menção a essa situação: “Saiba vossa majestade que, haver, havemos cada vez menos, e dever, devemos cada vez mais.” (SARAMAGO, 2010, p. 283).

A imagem do rei magnânimo, D. João V, também é apresentada pelo romance como a de um rei que pode usar métodos violentos contra a população, a fim de alcançar sua promessa de construir um Convento na Vila de Mafra:

[...] enviem para Mafra quantos operários se encontrarem nas suas jurisdições, [...] retirando-os ainda que por violência, dos seus mesteres, e que sob nenhum pretexto os deixem ficar. [...] e se começava a dizer as suas razões não as acabava, deitavam-lhe a mão os quadrilheiros, batiam-lhe se resistia, muitos eram metidos ao caminho a sangrar. (SARAMAGO, 2010, p. 291 – 292).

Assim como a imagem de D. João V recebe um olhar irônico e crítico do narrador, a figura da rainha ganha atributos que não a valorizam positivamente. Sua gestação é assim mencionada: “A barriga não aguenta crescer mais por muito que a pele estique, é um bojo enorme, uma nau da Índia, uma frota do Brasil [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 67), simbolizando um novo investimento, uma nova mercadoria como as oriundas da Índia e do Brasil. Esse olhar crítico dedicado pelo narrador à gravidez da rainha é apresentado por Arnaut, ao salientar outra escolha lexical depreciativa (“emprenhou⁷”) adotada para se referir à gestação:

Note-se ainda que a emergência da voz do narrador no texto transcrito [...] começa a permitir levantar o véu do seu posicionamento relativamente a que relata. A intromissão a que nos referimos reporta-se à escolha, em nosso entender intencionalmente depreciativa, de um vocábulo como “emprenhou” que, aliada ao modo como são relatadas as acções e os encontros do régio casal, conferem um cunho ridículo a este simples acto de engendrar uma criança. (ARNAUT, 1996, p. 39- 40)

A partir dessas considerações, observa-se que *Memorial do Convento* dialoga com fatos históricos ocorridos em Portugal, salientando-se uma narrativa pautada na metaficção historiográfica, a qual “[...] exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia - a esses vestígios.” (HUTCHEON, 1991, p. 167). Assim sendo, a leitura de uma narrativa que remete a fatos históricos requer um leitor munido de bagagem intelectual para encontrar esses diálogos e estabelecer hipóteses sobre a finalidade com que tal procedimento foi empregado, sem deixar de lado o caráter ficcional que a obra possui.

⁷ “D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa Portuguesa e até hoje ainda não emprenhou.” (SARAMAGO, 2010, p. 11)

As sequências narrativas antes consideradas evidenciam que Saramago aproveita-se de traços históricos para confeccionar sua produção fictícia, esmiuçando o olhar dedicado à nobreza, além de trazer personagens da classe popular, fazendo um contraponto sobre como era a vida de cada setor social. Pode-se pensar que tal procedimento objetiva provocar o leitor a ampliar os conteúdos da História Oficial, almejando aprofundar sua análise acerca dos anos vividos no século XVIII, em Portugal.

Diante de reiteradas críticas e ironias, o primeiro plano da narrativa não é disponibilizado para essa classe nobre. Nas palavras de Arnaut:

Referimo-nos, destarte, aos elementos e às personagens ficcionais, ou não, que vão emergindo, relegando para segundo plano aquele que o leitor desprevenido, ou menos habituado ao jogo romanesco de Saramago, esperaria encontrar como protagonista – o monarca D. João V. (ARNAUT, 1996, p. 41)

Observa-se em primeiro plano a classe popular, que ganhará voz, mostrando que a construção do referido convento não ocorreu apenas pela promessa real, mas graças à dedicação e ao trabalho de muitos operários, os quais ganham inúmeras páginas no romance demonstrando seus esforços e sofrimentos nessa sociedade portuguesa.

Nessa classe em realce, destaca-se o trio: Baltasar Mateus, Blimunda de Jesus e Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão. Os dois primeiros representam o amor, vivendo juntos, com cumplicidade e companheirismo. Juntamente com Padre Bartolomeu dedicar-se-ão à construção de uma passarola, que voará pelos ares portugueses, simbolizando a liberdade, num momento em que a Inquisição e o Santo Ofício estavam atuantes. A partir dessa contextualização, o foco desse estudo se dará nessas três personagens centrais, examinando como são apresentadas, com vistas à comparação com o segundo romance em pauta *Todos os Nomes*.

Um número significativamente inferior de personagens é apresentado em *Todos os Nomes*, centralizando-se a narrativa na figura da única personagem nomeada, Sr. José. Embora o livro intitule-se *Todos os Nomes*, não é observado nenhum outro nome próprio no romance, além do já referido. Tal enredo pode-se passar com quaisquer personagens, quaisquer “Josés” que, com uma vida sem grandes emoções, passam a buscar uma mulher desconhecida, salientando-se a universalidade. Ressalva-se que ainda que o enredo consiga efetivar-se sem apresentar os nomes das personagens, a exigência de nomenclaturas na vida burocratizada não é esquecida pelo narrador ao mencionar, no decorrer das páginas, a presença de muitos nomes nos registros da Conservatória Geral do Registro Civil e do Cemitério Geral.

Enquanto no primeiro livro tem-se uma multidão acompanhando a narrativa, no segundo, diferentemente, há uma considerável redução, encontrando-se os demais colegas de trabalho do protagonista, com os quais o Sr. José não tem muita intimidade, haja vista seu caráter reservado, além das poucas personagens que cruzam o seu caminho a partir do momento em que começa a buscar a mulher desconhecida. Essa diminuição é compreensível, pois o narrador está apresentando a vida de um pacato auxiliar de escrita, que terá uma reviravolta em sua vida somente quando decide buscar a mulher cujo verbete retirou sem querer do arquivo da Conservatória. Será nesse momento que interagirá em sociedade, que terá contato com outras personagens, conversando com outras pessoas por meio de suas investigações.

Por outro lado, um ponto de igualdade entre os romances repousa nas figuras que estão no topo da cadeia hierárquica, para *Memorial*, as figuras da realeza e, para *Todos os Nomes*, o Chefe da Conservatória. Ainda que sejam detentoras do poder, o foco do narrador não está nessas personagens, pois informa que elas existem, apresenta-as ao leitor, mas centraliza seu olhar na classe subalterna, no povo que lutou para construir o convento e no Sr. José que ocupa o posto mais baixo da Conservatória. Pode-se justificar que o narrador traz para primeiro plano essas personagens para lembrar-se dos trabalhadores que ficaram esquecidos pela História Oficial e que as figuras anônimas também têm vivências significativas ao longo de sua vida, contrapondo-se às celebridades que Sr. José acompanhava por meio de seus recortes de jornal. Enfim, trazem-se para primeiro plano aquelas personagens que poderiam ficar esquecidas por não serem detentoras de poder ou fama.

Enquanto no primeiro livro os reis não interagem com a classe popular, em especial com o casal Baltasar Mateus e Blimunda de Jesus, em *Todos os Nomes*, o Sr. José terá atenção de seu chefe, que, no último capítulo mostrar-se-á conivente com as andanças do protagonista. Segundo Ferreira:

A impossibilidade de interação entre as esferas hierarquicamente constituídas é continuamente ressaltada, com vistas a acentuar as instabilidades e alterações produzidas pelo Sr. José, funcionário do mais baixo escalão, as quais são acompanhadas com indisfarçável interesse pelo mais alto funcionário, o Conservador, de modo que a oposição entre inferior e superior possa ser dissolvida pela cooperação ao longo da narrativa. (FERREIRA, 2015, p. 127)

No final do romance, o conservador se mostrará como um leitor do caderno de apontamentos do Sr. José e cúmplice de suas investigações. Além disso, o chefe da Conservatória sugerirá que o protagonista suprima o verbete de falecimento da mulher desconhecida e a insira novamente nos arquivos dos vivos na Conservatória, o que é

compreendido pelo funcionário. De acordo com Ferreira, esse relacionamento conservador – auxiliar de escrita revela que:

[...] o Conservador acompanhou as peripécias do Sr. José, aprendeu com elas, modificou suas próprias convicções e concluiu ser absurdo separar mortos e vivos, porque os mortos, se muito distanciados dos vivos, acabam esquecidos. O apreço pela memória dos finados leva-o a propor a reintegração dos mortos do passado no arquivo que passará a ser o presente de todos [...]. (FERREIRA, 2015, p. 167)

A partir do contato com as vivências do protagonista, o Conservador passará uma nova instrução aos funcionários de que não mais sejam separados vivos e mortos. O Sr. José e o Conservador “[...] promovem na Conservatória o que o pastor efetuava no Cemitério, com uma lógica que reconhece que aqueles que mortos estão, vivos estiveram; vivos, mortos estarão; em suma, são os mesmos, em circunstâncias diversas.” (FERREIRA, 2015, p. 126). De tal modo, a busca do protagonista resultou em mudanças internas em seu local de trabalho, suscitando reflexões sobre a condição de vivos e mortos, propiciando um novo entendimento da realidade.

Memorial do Convento almeja dar voz à multidão esquecida, enquanto *Todos os Nomes* está além de apresentar histórias internas dentro de seu romance, mas preocupa-se com a história de todos, com o fim que todos terão, debatendo questões existenciais e os procedimentos burocráticos adotados, uma vez que o futuro de todos é a morte. Com isso, os procedimentos estilísticos adotados variam de um livro a outro, resultando em uma maior quantidade de personagens na primeira produção artística, a fim de contar essas inúmeras histórias populares, e em uma quantidade significativamente inferior na segunda, que, por meio de um único protagonista suscitará mudanças em seu local de trabalho e na própria personagem.

Por fim, com vistas à comparação entre o trio de 1982 e as personagens de *Todos os Nomes*, selecionaram-se para estudo a personagem Sr. José, protagonista da obra, e a mulher desconhecida, que é a motivação que permite a essa personagem masculina ganhar um objetivo para sua vida pacata. Juntas simbolizam o amor, ainda que não concretizado, o qual para Teresa Cristina Cerdeira (2000, p. 209 apud FERREIRA, 2015, p. 140 -141):

Mais que um romance *de amor*, *Todos os Nomes* é um romance *do amor*. Mas como do amor, se os possíveis amantes não vieram nunca a encontrar-se? Como do amor, se a morte impediu para sempre o resultado da busca? [...] No entanto, quando o tecido aparente é de tantos desencontros, essa é uma história sobre o amor que só enganosamente se limitaria a um gozo extemporâneo das idealidades platônicas. Se há amor *na ausência*, não há um amor *da ausência*, já que todo o processo amoroso consiste justamente na tentativa de preenchimento do vazio e não no comprar-se no vazio.

Ao lidar com sentimentos humanos que foram experimentados pelo Sr. José nessa sua busca, intensificam-se os afetos, com um amor que ultrapassa o encontro real entre as partes envolvidas, demonstrando sua essência na tentativa de romper a solidão, o vazio que era a vida desse auxiliar de escrita.

Portanto, observando o trio de *Memorial do Convento* e o casal do segundo livro, que se mostram como as personalidades centrais desses romances, esse capítulo almeja salientar as semelhanças e diferenças encontradas nessas cinco personagens, a fim de verificar a ressimplificação estilística. Para tanto, ao princípio discorrer-se-á acerca das personagens masculinas e, após, acerca da dupla feminina.

2.2.1 Um trio masculino

A primeira figura masculina que aparece no romance *Memorial do Convento* é Baltasar Mateus, no quarto capítulo:

Este que por desafrontada aparência, sacudir da espada e desparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis. Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso, estraçalhada por uma bala [...]. (SARAMAGO, 2010, p. 34)

Baltasar é um ex-soldado que, após quatro anos na guerra, retorna sem recursos financeiros e sem a mão esquerda, no lugar da qual utiliza um gancho de ferro ou um espigão. Inicialmente, o narrador já revela o nome dessa personagem, enquadrando-a na classe popular, por meio do recurso da descrição, revelando suas vestimentas precárias e ausência de calçados.

Diferentemente, a figura masculina em foco no romance *Todos os Nomes*, Sr. José, por ser um funcionário da Conservatória, tem o hábito de usar trajes sociais (“[...] vestido o melhor fato, de camisa lavada e passada a ferro, de gravata mais ou menos correcta [...].” (SARAMAGO, 1997, p. 58)), uma vez que uma boa apresentação era exigida pela sua função. Verifica-se que embora sua verba seja reduzida, é exigido da segunda personagem um cuidado maior com sua apresentação visual.

Baltasar tem vinte e seis anos, sua família é de Mafra, mas ao princípio, ao retornar do campo de batalhas, “caminhava para Lisboa” (SARAMAGO, 2010, p. 35). O narrador informa ainda traços de sua aparência “[...] cara escura e barbada, olhos cansados, boca que é tão triste [...].” (SARAMAGO, 2010, p. 79), ou seja, essa personagem da classe popular lutou

durante anos na guerra e ao retornar, desprovido de recursos financeiros, continuará trabalhando exaustivamente, primeiramente, no açougue do Terreiro do Paço. A seleção lexical empregada não contribui para uma imagem positiva, demonstrando o cansaço, barba por fazer, sem sorriso, possibilitando-se pensar acerca do sofrimento vivenciado pela classe popular.

Enquanto Baltasar é apresentado pela primeira vez no quarto capítulo, a figura dramática do Sr. José é apresentada no primeiro capítulo, ao receber a ordem do chefe da Conservatória Geral de substituir a capa de alguns processos, uma vez que sua profissão é a de auxiliar de escrita. Esse primeiro contato com essa personagem ocorre em seu ambiente de trabalho, com o Sr. José sendo descrito como tendo medo de altura: “[...] sofria, por desgraça sua, desse perturbador desequilíbrio nervoso a que vulgarmente chamamos atracção do abismo [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 20). Provavelmente, nunca tenha dito a nenhum colega de trabalho acerca desse seu receio, já que “tem o louvável pudor daqueles que não andam por aí a queixar-se dos seus transtornos nervosos e psicológicos, autênticos ou imaginados [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 22). Apresenta ainda um perfil reservado, não tendo o hábito de receber visitas de colegas e compartilhar com as demais personagens seu hábito de colecionar recortes de famosos.

Comparativamente, enquanto o narrador de *Memorial* deposita adjetivos com carga negativa para a apresentação física da personagem Baltasar, para o Sr. José a caracterização negativa recai na sua apresentação emocional. Será por meio desses focos de exterior e interior que a narrativa acompanhará essas personagens e simpatizará com elas, haja vista que o primeiro livro analisado salienta o esforço das diversas mãos que labutaram na edificação do Convento, enfatizando essa classe braçal, enquanto que, em *Todos os Nomes*, observa-se um cunho reflexivo, os pensamentos e descobertas de um senhor de cinquenta anos. De acordo com Martins:

São também carregadas de afetividade as palavras que exprimem um *juízo* pessoal. Predominam neste caso os adjetivos que atribuem qualidades positivas/negativas, valorizadoras/depreciativas, que podem ser distribuídas semanticamente no campo de *bom/mau*, e igualmente os substantivos abstratos, verbos e advérbios a eles correspondentes. (MARTINS, 2000, p. 79)

O narrador ao apresentar caracterizações das personagens está julgando-as, seja de forma positiva ou negativa. De tal modo, a partir dos adjetivos empregados para as personagens analisadas, nota-se que uma forma estilística que o narrador tem de mostrar

simpatia é descrevendo-as com atributos que revelam suas fraquezas, buscando o apoio do leitor, para simpatizarem-se com elas.

No capítulo dezoito, do primeiro romance, é feita uma apresentação da personalidade Baltasar, por ele mesmo, resumindo toda sua vida até o momento presente, revelando que a posição social dele e de sua família não se alterou no decorrer dos anos:

O meu nome é Baltasar Mateus, todos me conhecem por Sete-Sóis, o José Pequeno sabe porque assim lhe chamam, mas eu não sei desde quando e porquê nos meteram os sete sóis em casa [...] o certo é ter nascido aqui, há quarenta anos feitos, se não me enganei a contar, minha mãe já morreu, chamava-se Marta Maria, meu pai mal pode andar, acho que lhe estão a nascer raízes nos pés, ou é o coração à procura de terra para descansar [...] enquanto moço cavei e semeiei para os lavradores, o nosso errado era tão pequeno que o meu pai dava conta do trabalho em toda a volta do ano e ainda ficava com tempo para tratar duns bocados que trazia de renda, bem, fome, o que se chama fome, não passamos, mas fartura ou suficiência nunca soubemos o que era, depois fui para a guerra de el-rei, ficou-me lá a mão esquerda, só mais tarde é que soube que sem ela começava a ser igual a Deus, e como deixei de servir para a guerra, voltei a Mafra, mas estive uns anos em Lisboa, é só isto e nada mais, E em Lisboa, que fizeste, perguntou João Anes, por ser, de todos, o único oficial de um ofício, Estive no açougue do Terreiro do Paço [...]. (SARAMAGO, 2010, p. 227 – 228)

Por meio dessas caracterizações, o leitor percebe as vivências dessa personagem da classe popular, um trabalhador braçal cuja família nunca contou com luxo e desperdícios, divergindo-se da realeza. Diferentemente não são apresentados vínculos familiares para o funcionário da Conservatória, Sr. José, confirmando sua imagem de homem solitário e a redução de personagens de uma obra para outra. Além disso, o Sr. José não tem esses momentos de intimidade com seus colegas de trabalho, confirmando seu caráter privado.

Esse protagonista da classe baixa não recebe o olhar crítico e irônico do narrador, estando em primeiro plano no romance, sendo Baltasar uma das figuras populares que ganha voz na narrativa, expondo uma parte da história que não foi alvo do discurso oficial. No entanto, com sua morte:

[...] fecham-se as páginas desta outra face da História povoada por gente oprimida em nome de ideais de gandeza política e religiosa, fecha-se, também, um ciclo de sonhos quiméricos perspectivados no futuro mas, logo um outro é deixado ser aberto com a recolha da vontade de Baltasar por Blimunda Sete-Luas. (ARNAUT, 1996, p. 80 – 81)

Embora o romance chegue ao seu final, o narrador, por meio da vontade desse ex-soldado, deixa uma possível continuação em aberto, permitindo-se inferir na possibilidade da classe popular continuar lutando, simbolizando a esperança. Por sua vez, a obra *Todos os Nomes* não se encerra ao revelar que a mulher desconhecida está morta. A personagem Sr. José finaliza o livro se aventurando pelo arquivo dos mortos na Conservatória, sugerindo,

semelhantemente, um prolongamento. Permite-se inferir que os romances transmitem ao leitor que sempre há uma possibilidade de mudança, uma nova aventura.

O Sr. José é apresentado como um funcionário exemplar até o momento em que começará a fazer passeios noturnos na Conservatória e outras irregularidades ao buscar a mulher desconhecida. Comprovadamente, no quinto capítulo, o narrador informa que “[...] em vinte e cinco anos de cumpridor e sempre pontual serviço era esta a primeira vez que o fazia, o Sr. José solicitou autorização para sair uma hora mais cedo.” (SARAMAGO, 1997, p. 51). Aos poucos o comportamento exemplar do Sr. José, tão corriqueiro nos últimos anos, começará a mudar, em virtude do novo ritmo que sua vida ganhará ao realizar sua busca. Nota-se que atributos positivos são tecidos para esse funcionário, revelando seu empenho e dedicação profissional, no entanto, serão suas transgressões o foco do narrador, uma vez que será por meio delas que essa personagem interagirá em sociedade e conhecerá sentimentos não recorrentes nos últimos vinte e cinco anos de vida pacata.

Uma das irregulares ações desse auxiliar de escrita será falsificar uma credencial de seu chefe, a fim de ter um documento, ainda que inventivo, dizendo que a busca da mulher desconhecida era uma tarefa da Conservatória e não uma investigação particular. No romance tal ação é apresentada do seguinte modo:

A falsificação da credencial não lhe levou muito tempo. Vinte e cinco anos de quotidiana prática caligráfica sob a vigilância de oficiais zelosos e subchefes exigentes tinham-lhe valido um domínio pleno das falanges, do pulso e da chave da mão, uma firmeza absoluta tanto nas linhas curvas como nas linhas rectas, um quase instintivo sentido dos grossos e dos finos, uma noção perfeita do grau de fluidez e viscosidade das tintas, que, postos à prova nesta ocasião, deram como resultado um documento capaz de resistir às perscrutações da mais potente das lupas. (SARAMAGO, 1997, p. 56)

Assim, mostra-se um funcionário exemplar, que aprendeu perfeitamente as ordens que lhes foram transmitidas, fator que facilita seu desvio. Observa-se ainda que o Sr. José é apresentado conforme o desenrolar da narrativa, a necessidade de ter um documento revelou sua apresentação de boa caligrafia e facilidade para cópias.

Sua busca pela mulher desconhecida terá como primeira entrevistada a personagem senhora do rés-do-chão direito, madrinha de batismo da mulher almejada, a qual contribuirá para suas descobertas, fornecendo uma fotografia, o nome do colégio onde a afilhada estudou e algumas informações relevantes. Nesse momento, o narrador informa que o Sr. José conseguir adentrar o apartamento da madrinha “[...] era a primeira vitória objectiva da sua vida, é certo que fraudulentíssima vitória [...].” (SARAMAGO, 1997, p. 60).

Constata-se que as mudanças comportamentais do protagonista contribuem para que sua vida tenha objetivo e motivação, afastando-se do homem solitário e reservado que era. No entanto, essa busca não afetará apenas sua vida pessoal, mas atingirá também a conduta desse funcionário em seu local de trabalho, uma vez que “[...] o Sr. José, até aqui apreciado pelos seus vários superiores como um funcionário competente, metódico e dedicado, começou a ser objecto de avisos severos, de admoestações, de chamadas à ordem [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 78). Essas alterações, ao longo das investigações feitas por essa personagem, chegam ao ponto do narrador relatar a possibilidade de ser um duplo Sr. José:

Fosse por efeito da febre ou da fadiga, ou de ambos, este pensamento não o inquietou, não lhe pareceu estranha a irregular ideia de faltar ao serviço, neste momento o Sr. José não parecia ser o Sr. José, ou eram dois os Srs. Josés que se encontravam deitados na cama, com o cobertor puxado até ao nariz, um Sr. José que perdera o sentido das responsabilidades, outro Sr. José para quem isso se tornara totalmente indiferente. (SARAMAGO, 1997, p. 119)

Observa-se que as modificações vão se intensificando ao longo da leitura, anteriormente essa personagem havia pedido autorização para sair uma hora mais cedo do trabalho e, nesse momento, chega ao ponto de ausentar-se do trabalho o dia todo. Tem-se um protagonista dividido em um Sr. José dos últimos vinte e cinco anos de exemplar funcionário da Conservatória, solitário, reservado e com medo de altura, mas ao decidir buscar a mulher desconhecida passará por uma transição, mostrando outro Sr. José que comete desvios como faltar ao trabalho e falsificar credenciais. Pode-se pensar que é uma personagem que age ora na legalidade e ora na ilegalidade, sendo essa segunda vida que lhe trará vitórias, fazendo-o “viver”, descobrindo sensações como “Pela primeira vez na sua vida de pessoa pacífica sentiu um ímpeto de fúria, a ponto de lhe passar pela cabeça dar um murro no vidro e mandar ao diabo as consequências.” (SARAMAGO, 1997, p. 252).

Comparativamente, a personagem Baltasar não revela essas transformações e duplicidade ao longo do romance. Mostra-se desde sua primeira aparição um trabalhador que durante todo o enredo lutou pela sobrevivência e sonhou com liberdade juntamente do Blimunda e Padre Bartolomeu. Além disso, não vivencia a solidão do Sr. José, uma vez que tem ao seu lado uma companheira e família.

Outros atributos oferecidos para apresentar a personagem protagonista Sr. José são: “[...] desajeitado funcionário da Conservatória Geral do Registro Civil [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 67), “[...] bastante ignorante em artes de psicologia e arcanos do inconsciente [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 68), “[...] com esta idade, a fazer coleções [...] é estúpido, é inútil, é ridículo, bonita herança aquela que vou deixar quando morrer, felizmente que não tenho

descendentes, o mau de tudo isto, se calhar, vem de eu viver sem companhia, se tivesse uma mulher.” (SARAMAGO, 1997, p. 81), “[...] talvez a minha natureza seja um pouco melancólica [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 141).

Tais caracterizações corroboram a visão do primeiro Sr. José, qualificações que demonstram uma vida quieta e vazia, ganhando ritmo quando resolve incluir uma mulher em sua vida, ainda que desconhecida, a qual trará consigo seus pais, madrinha de batismo, diretor do colégio onde estudara e trabalhara, os quais, ainda que temporariamente, distrairão sua rotina. Ressalva-se também que os adjetivos oferecidos apresentam certa carga negativa, “desajeitado”, “ignorante”, “estúpido”, “melancólico”, mas após sua transição, ainda que seja desajeitado conseguirá invadir a escola, criar situações de comunicação, a fim de obter informações sobre sua busca, deixando em segundo plano seu aspecto melancólico. O narrador caracteriza o ato de colecionar com atributos depreciativos, mas será por meio dessa atitude que a narrativa ganhará movimento, não sendo tão negativa.

Conforme já apresentado no subtítulo anterior, esse romance salienta ainda a temática do amor, haja vista que o Sr. José se apaixona pela mulher procurada, conforme é visto em diálogo com o teto de sua casa, numa espécie de monólogo interior:

Não sou estúpido, De facto, estúpido não o és, o que levas é demasiado tempo a perceber as coisas, sobretudo as mais simples, Por exemplo, Que não tinhas nenhum motivo para ires à procura dessa mulher, a não ser, A não ser, quê, A não ser o amor, É preciso ser-se tecto para ter uma ideia tão absurda, Creio ter-te dito alguma vez que os tectos das casas são o olho múltiplo de Deus, Não me lembro, Se não to disse por estas precisas palavras, digo-o agora, Então diz-me também como poderia eu gostar de uma mulher a quem não conhecia, a quem nunca tinha visto, A pergunta é pertinente, sem dúvida, mas só tu é que poderás dar-lhe a resposta, Essa ideia não tem pés nem cabeça, É indiferente que tenha cabeça ou tenha pés, falo-te doutra parte do corpo, do coração, esse que vocês dizem ser o motor e a sede dos afectos, Repito que não podia gostar de uma mulher que não conheço, que nunca vi, salvo em alguns retratos antigos, Querias vê-la, querias conhecê-la, e isso, concordes ou não, já era gostar [...]. (SARAMAGO, 1997, p. 248)

Igualmente, esse sentimento é encontrado em *Memorial*. No entanto, o amor é concretizado pelo par Baltasar e Blimunda, sobressaindo-se a todas as desigualdades:

Talvez alguém, talvez Blimunda, não por ter puxado Baltasar para a barraca, sempre foi mulher para dar o primeiro passo, para dizer a primeira palavra, para fazer o primeiro gesto, mas por uma ânsia que lhe aperta a garganta, pela violência com que abraça Baltasar, pela sofreguidão do beijo, pobres bocas, perdida está a frescura, perdidos alguns dentes, partidos outros, afinal o amor existe sobre todas as coisas. (SARAMAGO, 2010, p. 323)

Examina-se um momento de intimidade, salientando atributos que revelam a perda do frescor da vida, o envelhecimento desse casal por meio de mudanças físicas, mas permanecendo inalterado o quesito emocional.

Ainda nesse romance, outra personagem que recebe a atenção do narrador é a do religioso Padre Bartolomeu Lourenço, o qual nasceu no Brasil, tem a mesma idade de Baltasar, dedicou-se aos estudos religiosos e, apoiado pelo rei D. João V, trabalhou na construção de uma passarola, atividade pela qual será perseguido pelo Santo Ofício. O apoio real oferecido e a construção de uma máquina voadora podem ser explanados no excerto abaixo:

Mora o padre cerca do paço, e ainda bem, pois muito o frequenta, não tanto por obrigações firmes do seu título de capelão fidalgo, mais honorífico que efectivo mas por lhe querer bem el-rei, que ainda não perdeu de todo as esperanças, e já vão onze anos passados, por isso pergunta, benévolo, Verei voar a máquina um dia, ao que o padre Bartolomeu Lourenço, honestamente, não pode responder mais do que isto, Saiba vossa majestade que a máquina um dia voará, Mas estarei cá para ver, Viva vossa majestade nem tanto quanto viveram os antigos patriarcas do Testamento velho, e não só verá voar a máquina, como nela voará. (SARAMAGO, 2010, p. 154 - 155)

Verifica-se que, graças ao apoio real, Padre Bartolomeu tem certas regalias em Portugal. Também é possível notar que o objetivo de construir a passarola já dura anos, mostrando que a contribuição de Baltasar e Blimunda será valiosa, pois com eles a máquina alcançará voo. De acordo com Linhares Filho é a partir da classe dos marginalizados atuante na clandestinidade que se nota a vontade de libertação, a qual se efetiva por meio da construção da passarola: “Embora o rei apoie o invento, eles agem na clandestinidade em relação à vigilância opressora do Santo Ofício. O ato de voar pode simbolizar o evadir-se de uma situação, adquire um sentido libertário.” (LINHARES FILHO, 1999, p. 178), haja vista que o desejo de liberdade era encontrado nessa sociedade oprimida.

Tal personagem circula entre a classe real e religiosa e a classe popular, recebendo regalias e possibilidade de estudos das primeiras, e o trabalho braçal e o poder visionário da segunda. É exposto como “Aquele que ali vem é o padre Bartolomeu Lourenço, a quem chamam o Voador, mas ao Voador não cresceram bastante as asas, e assim não poderemos ir espiar as frotas que querem entrar e as intenções ou negócios que trazem.” (SARAMAGO, 2010, p. 58). Nesse trecho constata-se o apelido dessa personagem, ainda que, de modo irônico, assinalando-se que contribuiria para questões econômicas e de segurança caso voasse e observasse a marinha.

É de padre Bartolomeu a ideia de construir a passarola, porém antes de trabalhar em tal invento, esse cientista já havia se voltado a outras criações:

Agora me disse aquele meu amigo João Elvas que tendes apelido de Voador, padre, por que foi que vos deram tal nome, perguntou Baltasar. [...] Porque eu voei, e disse Baltasar, duvidoso, Com perdão da confiança, só os pássaros voam, e os anjos, e os homens quando sonham, mas em sonhos não há firmeza, Não tens vivido em Lisboa, nunca te vi, Estive na guerra quatro anos e a minha terra é Mafra, Pois eu faz dois anos que voei, primeiro fiz um balão que ardeu, depois construí outro que subiu até ao tecto duma sala do paço, enfim outro que saiu por uma janela da Casa da Índia e ninguém tornou a ver, Mas voou em pessoa, ou só voaram os balões, Voaram os balões, foi o mesmo que ter voado eu, Voar balão não é voar homem, O homem primeiro tropeça, depois anda, depois corre, um dia voará, respondeu Bartolomeu Lourenço [...]. (SARAMAGO, 2010, p. 60)

Examina-se que essas invenções também estão relacionadas à área de aviação, sendo projetos iniciais para, finalmente, se conseguir voar, o que é sugerido no trecho gradativo no final da citação. Por sua vez, a grande invenção destacada no romance será a passarola:

Há-de ser isto, e, abrindo uma arca, tirou um papel que desenrolou, onde se via o desenho de uma ave, a passarola seria, isso era Baltasar capaz de reconhecer, e porque à vista era o desenho um pássaro, acreditou que todos aqueles materiais, juntos e ordenados nos lugares competentes, seriam capazes de voar. (SARAMAGO, 2010, p. 64)

O narrador poderia ter escolhido qualquer objeto para ser arquitetado. Ao propor, contudo, um objeto voador, em uma sociedade cuja liberdade era acuada pela presença do Santo Ofício, essa escolha torna-se amplamente justificada: a passarola representa a esperança de escapar às imposições dessa sociedade. Além disso, pode-se observá-la como um objeto que une terra e céu, uma vez que seu pouso é em vias terrestres, mas seu deslocamento dá-se pelos ares. Tal construção faz-se necessária para dar conforto e esperança à classe oprimida pelas esferas religiosas e nobres.

Em oposição à passarola tem-se a edificação do Convento de Mafra, que simboliza a edificação das vontades das classes superiores, em virtude de ser uma promessa do rei D. João V, e da classe religiosa, por tratar-se de um convento franciscano para abrigar frades. Simboliza ainda a ostentação desses, com o excesso de capital e trabalho empregados nessa construção. Além disso, não se verifica a ligação com os céus, alcançada pela passarola, haja vista que sua construção e finalização encontram-se no solo, sugerindo que essa edificação revela as vontades dos homens, numa sociedade de opressão e desigualdade social.

Aprofundando o olhar para a personagem Bartolomeu, o leitor pode encontrar na esfera da realidade uma figura homônima, averiguando que essa serviu de base para o autor do romance confeccionar essa personagem fictícia Padre Bartolomeu Lourenço, em virtude

das semelhanças de acontecimentos. Portanto, examina-se que Saramago trabalhou com a metaficção historiográfica em seu romance, não apenas ao dialogar com o casal real D. João V e D. Maria Ana Josefa, mas também com a personagem Padre Bartolomeu Lourenço.

O sobrenome de Bartolomeu é recorrente na realidade e na ficção. Na esfera do real, Bartolomeu: “Regressou para Portugal e em 1718 pospôs o aditivo "de Gusmão" ao nome, com o que prestava uma homenagem ao seu tutor no Seminário de Belém da Cachoeira, o Padre Alexandre de Gusmão, que havia lhe incutido o gosto pelas ciências.” (VISIONI; CANALLE, 2014). Por sua vez, no romance examina-se:

[...] dirão que estão a guardar a quinta por ordem de el-rei, e que perante el-rei o responsável sou eu, padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, De quê, perguntaram Blimunda e Baltasar ao mesmo tempo, De Gusmão, foi assim que passei a chamar-me por via do apelido de um padre que no Brasil me educou [...]. (SARAMAGO, 2010, p. 140)

Esse diálogo com a realidade também é salientado por Arnaut:

Assim se compreende que a personagem Bartolomeu Lourenço seja pontualmente substituída pelo seu duplo Bartolomeu de Gusmão quando nas referências feitas ecoam factos indubitavelmente atribuídos à personagem histórica: a sua relação com a corte e as academias, a construção da passarola, o doutoramento em Cânones, as viagens para o Brasil e para a Holanda. A interacção com personagens que com ele se movimentaram no mesmo cenário histórico possibilita, também, a emergência dessa outra identificação. (ARNAUT, 1996, p. 53 – 54)

Ainda que sejam personagens ficcionais no romance saramaguiano, é possível identificar relações com figuras reais da História de Portugal. O romance apresenta-se como uma forma de recontar esse período setecentista, ampliando os nomes e classes sociais apresentados.

Esse cientista ao longo da narrativa mostra-se dividido entre a religião e a ciência, receoso das perseguições religiosas. Pode-se pensar que Saramago trouxe a imagem de Bartolomeu Lourenço para seu romance como forma de homenagear esse religioso e cientista que mesmo numa sociedade marcada pela forte presença da Igreja teve criatividade e ousadia de trabalhar no invento de uma máquina voadora, ainda que revele medos ao longo do romance. Convém sublinhar que, diferentemente, na vida real o padre não chegou a voar, mas a personagem fictícia consegue esse feito, realizando-se, portanto, ainda que ficcionalmente, o desejo dessa figura real. Além disso, trazer esse cientista para o livro é uma forma de perpetuar essa personalidade e seus inventos por meio da escrita.

Com a morte dessa personagem o contato que se verificava entre a classe popular e a classe nobre perde-se, já que não haverá mais um relacionamento de Baltasar e Blimunda com

o padre Bartolomeu. Há apenas um contato final desse casal com o músico Domenico Scarlatti, quando esse informa a morte do religioso: “Aliás, Scarlatti ainda consegue comunicar com os outros de Mafra, mais uma vez pondo em contacto o mundo da corte com o mundo do povo, contacto que justamente a morte do padre encerra.” (SEIXO, 1999, p. 65).

A invenção de Padre Bartolomeu afeta amplamente Baltasar e Blimunda, já que o casal popular trocará o foco do trabalho para a realeza e dos afazeres domésticos, como é o caso de Blimunda, pelo sonho de voar concretizado. Ademais, é possível comparar esse padre com o Sr. José, uma vez que ambos demonstram suas reflexões e buscas, com o primeiro desejando encontrar a fórmula do éter, a concretização da passarola e, o segundo, a mulher desconhecida e a si mesmo. Enquanto Sr. José tem o receio de que suas atividades ilegais sejam descobertas pelo Chefe da Conservatória e por seus colegas de trabalho, o trio do outro livro está alarmado de ser encontrado pelo Santo Ofício, já que a liberdade era um atributo limitado naquele momento e construir um objeto voador estava relacionado a atividades pecaminosas.

A partir dessas considerações nota-se que Baltasar recebe diversas descrições no decorrer do romance, sobre, por exemplo, seus aspectos físicos, seu envelhecimento, que, na visão geral do romance, apresentam-se em quantidade superior de atributos se comparadas ao Sr. José. Além disso, Sete-Sóis executa diversas atividades, seja soldado, açougueiro, lidar com carro de bois, relacionar-se com sua família, com Blimunda, colegas de trabalho. Ressalta-se que ainda que essa personagem execute diferentes ações, o ritmo da narrativa se detém em alguns momentos para descrevê-lo, conferindo um andar mais vagaroso. Diferentemente, a ênfase do segundo romance recai nas andanças do Sr. José, ainda que receba alguns adjetivos, geralmente relacionados a aspectos psicológicos, o enredo tem seu foco nas ações dessa personagem ao buscar a mulher desconhecida e a si mesmo, uma vez que vai descobrindo sentimentos e se conhecendo ao longo da leitura, conferindo ao romance um andar mais rápido.

A partir desses excertos e comentários, nota-se que um recurso estilístico recorrente ao apresentar as personagens é o uso de descrições, de qualificações especialmente negativas, mas que contribuem para ganhar a simpatia do leitor, uma vez que a classe popular é o foco da narrativa. Além disso, as descrições não se limitam apenas à primeira apresentação das personagens, mas permanecem ao longo do enredo, enquanto se revela as mudanças físicas para o primeiro casal (cerca de vinte e oito anos de história) e as alterações comportamentais e emocionais do Sr. José.

Portanto, há uma redução de adjetivações, de execução de ação de uma obra para outra, com diversas histórias ocorrendo ao redor do trio de *Memorial*, sendo apresentadas ao leitor, demonstrando uma quantidade significativa de personagens, de descrições, enquanto em *Todos os Nomes* não há essa preocupação de mostrar o global, a vida das personagens que cruzam o caminho do protagonista, as informações que são transmitidas relacionam-se aos avanços que o Sr. José faz em sua busca, as quais contribuem para que descubra como era e como terminou a vida da mulher desconhecida.

2.2.2 Um duo feminino

A personagem Blimunda é apresentada no quinto capítulo de *Memorial do Convento*, momento em que está ocorrendo uma procissão de fé, na qual uma das sentenciadas é sua mãe Sebastiana Maria de Jesus. Acompanhando a procissão e a punição de sua mãe, Blimunda conhecerá Baltasar, ao voltar-se “[...] para o homem alto que lhe estava perto, perguntou, Que nome é o seu, e o homem disse, naturalmente, assim reconhecendo o direito de esta mulher lhe fazer perguntas, Baltasar Mateus, também me chamam Sete-Sóis.” (SARAMAGO, 2010, p. 51).

Após esse primeiro encontro, Baltasar passará a acompanhar Blimunda, uma vez que aceita que ela lhe faça perguntas. Com isso, de forma muito breve, o narrador assinala uma liberdade entre essas personagens da classe popular, a qual se confirmará ao longo do romance, com Blimunda sendo uma virgem de dezenove anos, que passará a viver como casal com Baltasar.

Por sua vez, a mulher desconhecida é mencionada pela primeira vez no terceiro capítulo, quando buscando registros de pessoas famosas, o Sr. José também retira o dela. Assim, fica-se sabendo que: “O verbete é de uma mulher de trinta e seis anos, nascida naquela mesma cidade, e dele constam dois averbamentos, um de casamento, outro de divórcio.” (SARAMAGO, 1997, p. 37). Após o encontro desse verbete o Sr. José acompanhará essa mulher desconhecida através de sua busca, não havendo um encontro físico entre eles, diferente do casal do romance anterior.

O cuidado de apresentar as idades das personagens possibilita que o leitor identifique em *Memorial* uma mulher jovem, ainda virgem, enquanto que na segunda obra a personagem feminina possui uma idade superior, conferindo-lhe maior experiência, tratando-se de uma divorciada. Blimunda com sua jovialidade aceita novos desafios, por exemplo, deseja que a

passarola voe, enquanto a mulher desconhecida, ainda que não se trate de uma personagem idosa, é mais velha do que Blimunda, não desejando mais novas atividades em sua vida, uma vez que se suicida.

Blimunda, assim como sua mãe, apresenta poderes sobrenaturais “Eu posso olhar por dentro das pessoas.” (SARAMAGO, 2010, p. 75) quando está em jejum e não é lua nova. Será através desse poder que ela ajudará na construção da passarola, podendo ver o interior das pessoas, obtendo as vontades dessas, e também dos objetos, verificando, por exemplo, se os materiais empregados na edificação da máquina voadora são resistentes.

Em outro momento é revelada a descrição corporal de Blimunda: “[...] fosse a ocasião outra, havia Sete-Sóis de lembrar-se da guerra, mas agora só tem olhos para os olhos de Blimunda, ou para o corpo dela, que é alto e delgado como a inglesa que acordado sonhou no preciso dia em que desembarcou em Lisboa.” (SARAMAGO, 2010, p. 53).

O cabelo também recebe o olhar do narrador: “Faz Baltasar o que pode, mas se lhe chegam mãos e dedos para filar o insecto, faltam-lhe dedos e mão que segurem os pesados, espessos cabelos de Blimunda, cor de mel sombrio, que mal ele os afasta logo regressam, e assim escondem a caça.” (SARAMAGO, 2010, p. 87). Em outro momento examina-se uma nova descrição ao conhecer a família de seu companheiro:

[...] subitamente conscientes do estranho ar da rapariga, com aquele cabelo ruço injusta palavra que a cor dele é a do mel, e os olhos claros, verdes, cinzentos, azuis quando lhes dava de frente a luz, e de repente escuríssimos, castanhos de terra, água parda, negros se a sombra os cobria ou apenas aflorava, por isso ficaram todos calados, era a altura de começarem todos a falar, Não conheci o meu pai, acho que já tinha morrido quando nasci, minha mãe foi degredada para Angola por oito anos, só passaram dois, e não sei se está viva, nunca tive notícias [...]. (SARAMAGO, 2010, p. 100 – 101)

A partir dessas quatro últimas citações, pode-se averiguar que as descrições atribuídas a Blimunda condizem com sua personalidade mística, sendo vista como uma espécie de animal, misteriosa, cuja cor do cabelo é “mel sombrio”, “estranho ar da rapariga”. São oferecidos atributos que envolvem essa personagem numa atmosfera emblemática, compactuando com a atmosfera de um Portugal setecentista trabalhado por Saramago, época em que muitos eram punidos pela Igreja, a qual alegava estarem ligados, por exemplo, à feitiçaria.

Comparativamente, enquanto Blimunda não conhece seu pai e não sabe como está sua mãe, o narrador de *Todos os Nomes* apresenta como estão os pais da mulher desconhecida, sendo um casal entrevistado pela personagem protagonista. Convém ressaltar que tal mudança é pertinente, uma vez que no primeiro romance o foco está na personagem

Blimunda e, na segunda obra, a mulher desconhecida é uma presença ausente, o que justifica a convocação de seus progenitores, os quais contribuirão com novos avanços para a busca do Sr. José.

O grande destaque da personagem Blimunda é seu olhar visionário, que a mantém dentro do universo místico. Seus olhos serão recorrentes ao longo da narrativa, encantando Baltasar:

Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, está calado, apenas olha fixamente Blimunda, e de cada vez que ela o olha a ele sente um aperto na boca do estômago, porque olhos como estes nunca se viram, claros de cinzento, ou verde, ou azul, que com a luz de fora variam ou o pensamento de dentro, e às vezes tornam-se negros nocturnos ou brancos brilhantes como lascado carvão de pedra. (SARAMAGO, 2010, p. 53)

Esses olhos não apresentam uma cor única, mas oscilam entre o cinza, o verde, o azul, vistos no romance na página 53 e reiterados na página 101, sugerindo-se um olhar camaleônico. Ademais, há também uma oposição nas tonalidades, variando entre “negros nocturnos” e “brancos brilhantes”, notando-se a figura de linguagem antítese, mostrando a instabilidade desse olhar tão expressivo que altera “com a luz de fora” ou com o “pensamento de dentro”, sublinhando outra oposição. Outra figura empregada é a comparação, por meio da aproximação desse olhar com “lascado carvão de pedra”. Essa figura feminina tem atributos relacionados ao campo animal, à natureza, contribuindo para seu caráter enigmático. Enfim, trata-se de uma personagem permeada pelo mistério e pelo sobrenatural, graças ao qual se concretizará a construção da passarola.

Enquanto para Blimunda o aspecto emblemático recai em seu olhar, para a mulher desconhecida o segredo reside em sua vida, no possível motivo de seu divórcio, da sua morte, com algumas respostas sendo fornecidas pelo narrador ao acompanhar o protagonista em sua empreitada.

Por formarem um casal, Baltasar e Blimunda, essa ganhará de Padre Bartolomeu a alcunha de seu companheiro: “Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras, e, assim, Blimunda que até aí só se chamava, como sua mãe, de Jesus, ficou sendo Sete-Luas, e bem baptizada estava, que o baptismo foi de padre, não alcunha de qualquer um.” (SARAMAGO, 2010, p. 88). Pode-se inferir que os dois juntos se completam, representando o universo com suas horas de luminosidade (sol/dia) e suas horas de escuridão (lua/noite). Nas palavras de Arnaut: “São estes um casal inteiro, na verdadeira acepção da palavra, que em tudo se completa, até nos nomes: o sol e a lua, o dia e a noite de que são

feitas todas as vidas; a clareza e o mistério que a cada uma delas preside e que são, afinal, os componentes deste romance.” (ARNAUT, 1996, p. 102).

As nomenclaturas sol e lua não são aleatórias no romance, mas corroboram a imagem de casal dessas personagens, havendo uma complementaridade entre elas e sendo empregados astros que contribuem para a função de cada um no romance, conforme se considerará mais adiante ao se abordar as simbologias desses astros.

Diferentemente, enquanto em *Memorial* quem falece é a personagem masculina, no segundo romance o óbito é da mulher desconhecida. Tal ocorrência é descrita em certo dia de trabalho, quando o Sr. José, ao abrir a gaveta, na qual o registro da mulher desconhecida deveria estar, não o encontra. O narrador já antecipara ao leitor que os registros só sairiam da gaveta se fosse para algum funcionário utilizar e devolver em seguida, ou ainda porque a pessoa faleceu e foi transferida para o registro dos mortos. Observa-se que nenhum funcionário foi guardar o registro da mulher buscada, significando, portanto, que ela morreria: “O verbete da mulher desconhecida não estava lá. A palavra fatal relampejou imediatamente dentro da cabeça do Sr. José, a fulminante palavra. Morreu.” (SARAMAGO, 1997, p. 162). Essa morte é apresentada diretamente pelo narrador, colocando em uma única frase o verbo intransitivo “Morreu”, não necessitando de complementos.

Tentando conhecer o motivo do falecimento, o Sr. José permanece com suas investigações, descobrindo que o óbito: “Foi dois dias depois de meu assalto ao colégio, responderia. De facto, tomando como boa a data do óbito inscrita no verbete com o seu nome, a mulher desconhecida tinha morrido dois dias depois do deplorável episódio que transformou em delinquente o até aí honesto Sr. José [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 180).

É possível identificar nesse excerto mais um momento em que o narrador salienta a mudança de comportamento do Sr. José, trabalhando com a seleção de adjetivos que se contrapõem “delinquente” e “honesto”.

Posteriormente, indo ao cemitério descobre que a mulher anônima se suicidou: “Está nos suicidas.” (SARAMAGO, 1997, p. 222). Complementando essa revelação, ao dialogar com os pais de mesma, ouvirá: “A minha filha era infeliz, disse a mulher.” (SARAMAGO, 1997, p. 257), “A sua filha trabalhava, Sim, era professora de matemática, Onde, No mesmo colégio em que tinha estudado antes de ir para a universidade.” (SARAMAGO, 1997, p. 258) e, finalmente, descobre o motivo da morte: “De que morreu a sua filha, Ingeriu uma quantidade excessiva de pastilhas para dormir.” (SARAMAGO, 1997, p. 259).

Em outro momento, por meio do diretor da escola onde trabalhava a mulher, o Sr. José faz novas descobertas:

[...] sempre foi uma pessoa discreta, muito calada. Era boa professora, Das melhores que o colégio tem tido, Tinha amizade com algum colega, Amizade, em que sentido, Amizade, sem mais, Era amável, delicada com toda a gente, mas não creio que alguém daqui possa dizer que tivesse com ela relações de amizade, E os alunos, estimavam-na, Muito. (SARAMAGO, 1997, p. 266)

Observa-se que o mesmo caráter reservado, calado, sem muitos amigos ocorre tanto com a mulher desconhecida quanto com o Sr. José, conforme já foi exposto. Enquanto Blimunda, com seu poder visionário, contribui para a construção da passarola, como uma tentativa de mudança, o poder de mudança da mulher desconhecida pode ser encontrado em sua profissão, ao transmitir ensinamentos matemáticos aos alunos, os quais a estimavam muito. No entanto, não era uma pessoa feliz, fator que corrobora com seu suicídio.

O mais próximo que o Sr. José consegue chegar da mulher inominada, além das informações colhidas, é ouvir sua voz na secretária eletrônica, descrevendo-a como “[...] voz velada e grave da professora de matemática [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 273). Confirmando para sua imagem de desconhecida, a voz da mulher é velada e grave, suscitando um ar sombrio, devido ao fato de ser suavemente rouca e grossa.

Nota-se que enquanto Blimunda recebe diversos atributos físicos, a mulher desconhecida ficará mais no plano psicológico, em suas informações biográficas, fator que se justifica uma vez que o Sr. José e o leitor nunca a verão. Essa mudança de planos físico e psicológico também foi apresentada ao se observar a dupla Baltasar e Sr. José, corroborando o intuito dos romances, uma vez que o primeiro aborda uma multidão trabalhadora, que vai envelhecendo ao longos das exaustivas tarefas e, o segundo, a introspecção que levará ao debate de questões metafísicas.

Blimunda passa nove anos buscando Baltasar, o qual, após vistoriar a passarola, não retorna para casa, em virtude de essa ter alçado voo. Durante a busca, essa figura feminina se transformará, ficando conhecida como a “Voadora” (SARAMAGO, 2010, p. 343) e “Tisnou-se de sol como um ramo de árvore retirado do lume antes de lhe chegar a hora das cinzas, arregoou-se como um fruto estalado, foi espantalho no meio de searas, aparição entre as moradores das vilas, susto nos pequenos lugares e nos casais perdidos.” (SARAMAGO, 2010, p. 343).

Além de ser apresentada com seu poder sobrenatural, em sua busca por Baltasar continuará causando espanto. Nota-se nesse trecho o emprego de uma metáfora vegetal explícita. De acordo com Martins:

A metáfora é o emprego de um significante com um significado secundário ou a aproximação de dois ou mais significantes, estando, nos dois casos, os

significados associados por semelhança, contigüidade, inclusão. A metáfora resulta de uma busca, da qual participam a sensibilidade e a imaginação, controladas pelo espírito crítico do poeta. Ela faz o jogo complexo do significante e do significado; pode ser traduzida, parafraseada, pois é um desvio em relação à linguagem comum, transferência ou mudança de sentido. (MARTINS, 2000, p. 96)

Unindo elementos que parecem divergentes, cria-se um novo significado. De tal modo, aproxima-se Blimunda de um ramo, a qual após tanto sofrimento está semi-viva, semi-morta, assim como um ramo antes de ser totalmente queimado.

Essa personagem ainda ficará conhecida em diferentes cidades enquanto tenta localizar seu amado, despertando interesse da classe popular e também de religiosos, os quais:

Os padres que ouviam falar dela mandavam-lhe recados para que viesse à confissão, curiosos de saber que mistérios se ocultavam naquela romeira e peregrina, que segredos se escondiam no rosto impenetrável, nos olhos parados, cujas pálpebras raramente batiam, e que a certas horas e certa luz pareciam lagos onde flutuavam sombras de nuvens, as sombras que dentro passavam, não as comuns do ar. (SARAMAGO, 2010, p. 344)

Novamente os olhos são um relevante referente para essa personagem mística, cujas emoções não transparecem. Confirmando essa descrição, Blimunda não cede aos desejos de confissão desses padres e encontrará, finalmente, Baltasar em Lisboa, numa fogueira em praça pública, que constitui o último parágrafo do romance:

São onze os supliciados. A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo. E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprende-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda. (SARAMAGO, 2010, p. 347)

De tal modo, até o último parágrafo, esse casal permanece emocionalmente unido, podendo agora Blimunda apenas utilizar seu poder para guardar a vontade de Baltasar, não precisando utilizar muitas palavras para se comunicar, apenas sintetizando seu desejo no único verbo “vem”, retomando-se ainda os temas da união e do amor. Paralelamente, conforme já se discorreu, para anunciar a morte da mulher desconhecida, o narrador também se valeu de um único verbo (morrer). Quando se lida com a morte, o estilo dos romances é direto, empregando-se apenas um verbo, inferindo-se que para a morte não são necessárias longas explicações.

Assim, a construção da personagem Blimunda condiz com a postura que necessita apresentar para viver nessa sociedade, desempenhando suas funções sobrenaturais e tendo

coragem e força para procurar Baltasar durante nove anos, sendo mais uma figura popular que ganhará voz no romance, em contraponto à História Oficial que deu voz à classe nobre.

Comparativamente, em *Memorial do Convento* o encontro final dos protagonistas ocorre em uma fogueira em praça pública, revelando a dramaticidade de um encontro que pode se caracterizar como um desencontro, haja vista a morte de Baltasar. Por sua vez, no segundo romance, o encontro do Sr. José com a mulher desconhecida dá-se numa secretária eletrônica, revelando a modernidade do desencontro, por meio desse aparelho eletrônico que deixou registrada a voz da personagem feminina.

Conclui-se que para as personagens femininas, a exemplo do que ocorre com Baltasar, Blimunda executa mais ações e recebe consideravelmente uma quantidade maior de descrições por parte do narrador, que se detém nessa personagem, conferindo um ritmo mais demorado ao romance. Por sua vez, para a mulher desconhecida descreve-se o mínimo, resume-se sua vida em poucos parágrafos, não cedendo espaço para demonstrar suas ações, além do que o seu atributo de mulher desconhecida condiz com a limitação de predicados. De tal modo, com a imagem pretendida de cada personagem, o narrador irá selecionar as caracterizações apropriadas, a construção de uma jovem virgem que se revelará uma mulher corajosa e forte no decorrer do enredo. Por outro lado, entretece considerações breves sobre a professora de matemática suicida, haja vista sua ausência física na narrativa.

3 Tempos e Espaços

3.1 O tempo segundo Saramago

A temporalidade é outra categoria narrativa à disposição do escritor, o qual poderá conferir um ritmo mais vagaroso ou passos rápidos ao romance, omitir acontecimentos, realizando saltos temporais ou ainda deter-se em algumas cenas. Fica a critério do autor abarcar longos períodos ou limitar sua narração a breves espaços temporais.

Esse capítulo analisa essa categoria no romance *Memorial do Convento*, sobre o qual Seixo afirma: “[...] a integração da história na História, ou seja, da invenção na memória, processa-se através de um plano fictivo que alia o real ao imaginário, os acontecimentos documentados à sua organização liberrimamente fabular (a construção e ascensão da passarola).” (SEIXO, 1999, p. 61). Essa obra, de cunho histórico, traz para o leitor um Portugal setecentista, fazendo um diálogo com o discurso histórico oficial, ao revelar aspectos existentes nesse período como a presença da Inquisição e do Santo Ofício, além de personagens que foram inspiradas em figuras reais para serem ficcionalizadas, como ocorre com as figuras de D. João V, D. Maria Ana Josefa e Padre Bartolomeu Lourenço, conforme já apresentados no capítulo anterior.

O narrador fornece diversas marcações temporais, desde a apresentação de datas pontuais com dia, mês e ano, até elipses, sumários, referindo-se à duração temporal transcorrida nessas referências temporais. O romance inicia-se com o casal real D. João V e D. Maria Ana Josefa em mais uma tentativa de gerar um herdeiro e, logo a seguir, traz o primeiro encontro do casal Baltasar e Blimunda. A partir dessas duplas a narrativa ganhará ritmo, oscilando entre mostrar o interior da vivência da família nobre e os percalços da classe popular.

A personagem Baltasar, após retornar da guerra, permaneceu quase dois anos em Lisboa antes de ir à casa de seus pais em Mafra (“[...] mas calando-se que estivera quase dois anos em Lisboa, sem dar notícias [...]” (SARAMAGO, 2010, p.100. Grifo nosso)). Tal citação é fornecida no décimo capítulo, mostrando que desde o quarto capítulo, momento em que Baltasar chega a Lisboa, o narrador retratou em sete capítulos aproximadamente dois anos.

Logo a seguir remete-se à personagem Padre Bartolomeu, que fora à Holanda para descobrir a origem do éter, composto orgânico que faria a passarola voar: “Partirei breve para

a Holanda, que é terra de muitos sábios, e lá aprenderei a arte de fazer descer o éter do espaço, de modo a introduzi-lo nas esferas, porque sem ele nunca a máquina voará.” (SARAMAGO, 2010, p. 90). Vinte e três páginas depois se observa o recurso da elipse em: “Bartolomeu Lourenço foi à quinta de S. Sebastião da Pedreira, três anos inteiros haviam passado desde que partira [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 113. Grifo nosso). Para Genette, a elipse é caracterizada como “o tempo da história elidido” (GENETTE, s.d., p. 106), omitindo os acontecimentos do salto temporal apresentado.

Não há regularidade temporal entre os capítulos, haja vista que do quarto capítulo ao décimo abarcam-se dois anos, enquanto em vinte e três páginas decorrem três anos. Tal constatação sublinha o trabalho de escolhas do narrador que reduz e acelera seus passos conforme sua intencionalidade, sendo o intuito do romance mostrar Lisboa e Mafra e não dedicar vários capítulos à viagem de Pe. Bartolomeu a Holanda.

Os capítulos iniciais são fundamentais, pois é a partir deles que o leitor adquirirá as bases necessárias para entender o enredo e suas críticas, uma vez que nessas páginas são apresentadas as personagens principais, as discrepâncias sociais, assim como a localização espacial.

Por trazer para primeiro plano a classe popular, retratando sua situação econômica, é intenção do narrador demorar-se para descrever essas personagens, justificando o emprego de sete capítulos para tratar dos percalços iniciais da personagem Baltasar. Diferentemente, as vivências de Padre Bartolomeu em Holanda são periféricas, informam apenas que descobriu como obter o éter, aceleram a narrativa, sumariando em poucas páginas esse período de viagem de três anos. De acordo com Genette, esse recurso de duração, sumário, denota “[...] a narração em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de acção ou de palavras.” (GENETTE, s. d., p. 95). Como esses anos de estudo do religioso não constituem a ênfase da narrativa, não há a necessidade de se apresentar os pormenores dessa viagem. Portanto, dois recursos estilísticos adotados, quando não se quer aprofundar algum episódio, são a elipse e o sumário.

Por sua vez, a narrativa de *Todos os Nomes* se inicia com uma detalhada descrição da Conservatória Geral do Registro Civil, seguida pela apresentação da personagem Sr. José, a qual coleciona recortes de celebridades: “[...] concluiu em menos de duas semanas a recolha e transposição dos dados de origem para os processos individuais das cem pessoas mais famosas da sua coleção.” (SARAMAGO, 1997, p. 30. Grifo nosso), ao invadir às ocultas a Conservatória em momentos em que essa não estava funcionando e fazer uma cópia dos registros dos famosos com material dessa.

Após o Sr. José ter agido irregularmente, o narrador expõe que a ação passa a ocorrer no final de semana: “Custou-lhe muito suportar a lentidão anormal com que os dois dias se arrastaram, aquele sábado e aquele domingo pareceram-lhe eternos.” (SARAMAGO, 1997, p. 32. Grifos nossos). Em seguida, chega a segunda-feira, a qual “azedou-se logo de manhã” (SARAMAGO, 1997, p. 32), porque:

O subchefe a cargo de quem estava a responsabilidade do economato foi comunicar ao conservador que vinha notando, nas duas últimas semanas, um gasto de verbetes e de capas de processos que, mesmo tomando em consideração a média de enganos de preenchimentos administrativamente admitida, não tinha esse gasto correspondência com o número de nascidos novos inscritos na Conservatória. (SARAMAGO, 1997, p. 32. Grifo nosso)

Com isso, verifica-se a marcação temporal de que há cerca de duas semanas ocorrem esses desvios, delimitando-se a duração temporal e localizando o leitor numa segunda-feira. A princípio já se averigua que o andar da narrativa é mais vagaroso se comparado à obra anterior, detendo-se em dias que são citados ao leitor e reforçados pelo protagonista, que teve um final de semana com uma duração “anormal”, corroborando a sensação de lentidão.

No quarto capítulo, há um salto temporal sinalizando “dois dias depois” (SARAMAGO, 1997, p. 41. Grifo nosso) do ocorrido no local de trabalho. No quinto capítulo, o narrador informa que, no dia seguinte (quinta-feira), o Sr. José pediu autorização para sair uma hora mais cedo do trabalho. Observa-se que as transições temporais são bem próximas, quase como se fosse um diário, no qual se acompanha o dia-a-dia desse auxiliar de escrita.

Esses pequenos saltos narrativos salientam as peripécias vivenciadas pelo Sr. José ao procurar a figura feminina almejada, no decorrer de seis semanas. Convém ressaltar que assim como faz o narrador, essa personagem também registra suas vivências em um caderno no qual pontua suas aventuras, remetendo novamente ao aspecto diarístico. Para a estudiosa Ferreira, essa atividade escritural revela que:

[...] a personagem abandona a condição de paciente, que recebe as instruções para executar seu trabalho e gerir sua vida pacata, e passa a ser o agente de sua própria jornada. Lança mão de um caderno de apontamentos para registrar os fatos concernentes à busca e torna-se sujeito da escritura, pois, após tomar conhecimento de que a desconhecida está morta, assume a narrativa. (FERREIRA, 2015, p. 150)

Tal escritura só é possível devido à vitalidade adquirida ao buscar a mulher desconhecida, pois ao se transformar ao longo do romance essa personagem conhecerá novos sentimentos, se posicionará diante de outras personagens, mostrando outros sentidos para sua vida quieta.

Comparativamente os saltos temporais em *Todos os Nomes* tem uma duração menor que a da obra anterior, justificada pela intencionalidade de cada obra: *Memorial do Convento*, flertando com o discurso histórico, reescreve um período do reinado de D. João V e, para criar o olhar crítico e irônico dedicado a essa figura real, era necessário mostrar o que estava nos bastidores do cumprimento de sua promessa. Por outro lado, o romance de 1997 não está relacionado à História, mas sim às descobertas diárias que o protagonista realiza em sua busca pela mulher desconhecida, pedindo um andar mais brando, que, enquanto acompanha seus passos, revela seus pensamentos e descobertas.

O recurso da elipse também pode ser encontrado em *Todos os Nomes*, no excerto em que o Sr. José decide se aventurar na busca pela mulher desconhecida: “A decisão do Sr. José apareceu dois dias depois.” (SARAMAGO, 1997, p. 41). Nesse romance, como em *Memorial do Convento*, o narrador, quando quer citar um acontecimento que não é o foco de sua ação, apenas indica sua duração, empregando o recurso da elipse.

Outro aspecto encontrado é o didatismo com que o narrador de 1982 faz contrapontos do momento atual em que está narrando certo acontecimento em relação a algum fato ocorrido anteriormente, como se observa na fala de Baltasar: “[...] passaram catorze anos, vivemos felizmente em paz, que tem ele que vir para aqui falar de guerras [...].” (SARAMAGO, 2010, p. 204. Grifo nosso). Esse procedimento de recuo na narrativa é denominado analepse, definido como “toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está [...].” (GENETTE, s.d., p. 38), que pode ser entendido como um auxílio ao leitor para acompanhar a narrativa, uma vez que o enredo aborda diversos acontecimentos e personagens, num transcorrer de tempo que se desloca por vários anos.

No vigésimo capítulo, expõe-se outra analepse: “[...] onde já vai a esbelteza aérea de Blimunda, dezasseis anos passaram desde que a vimos pela primeira vez [...].” (SARAMAGO, 2010, p. 258. Grifo nosso). De tal modo, desde o quinto capítulo, momento em que, inicialmente, é apresentada essa personagem, já decorreram dezesseis anos, oscilando entre demonstrar vivências da família real, em segundo plano, com inauguração de uma Igreja na Vila de Mafra, que representa o início da construção do Convento, até a ênfase oferecida às experiências da classe popular. Nesse momento, a transição temporal é vista não somente na marcação temporal citada, mas nas transformações corporais de Blimunda, que sinalizam seu envelhecimento, lembrando o leitor de que essa personagem começou a narrativa jovem.

O emprego da analepse semelhantemente é encontrado em *Todos os Nomes*, notando-se uma referência a ações passadas, por exemplo, no nono capítulo, quando o Sr.

José já está em sua casa e se menciona como foi seu retornar para sua residência, após ter invadido uma instituição educacional.

Devagar, o Sr. José fechou a porta e, a tremer de emoção e de febre, foi-se meter na cama. Não tinha apanhado só aquela chuva que lhe caíra em cima enquanto, a resvalar do alpendre, forcejava por entrar no colégio. Quando, chegada a noite, saiu finalmente pela janela e alcançou a rua, não podia imaginar, pobre dele, o que o esperava. As mais do que penosas circunstâncias da escalada, mas sobretudo o pó acumulado no arquivo do sótão, tinham-no deixado, desde a cabeça até aos pés, num estado de sujidade impossível de descrever, com a cara e o cabelo empastados de negro, as mãos como cepos encarvoados, isto para não falar da roupa, a gabardina empapada em gordura e feita num farrapo, as calças como se tivessem andado a esfregar-se em alcatrão, a camisa que parecia ter servido à limpeza duma chaminé com séculos de fuligem, qualquer vagabundo, mesmo vivendo na mais extrema das penúrias, teria saído com mais dignidade à rua. (SARAMAGO, 1997, p. 117)

Tal retorno é relevante na narrativa, por mostrar mais uma caracterização da mudança desse protagonista, que se comportou como um ladrão e ficou com aparência deplorável após essa aventura, divergindo de sua apresentação habitual nos últimos anos. O narrador é crítico com a descrição da aparência do protagonista, compara-o com um “vagabundo”, inferiorizando o Sr. José, já que estava mais miserável do que essa figura. A analepse é empregada em circunstâncias que merecem ênfase nos romances, referindo-se às personagens principais, justificando a pausa na narrativa para retomar ações anteriores.

Interrupções da ação são outro recurso identificado. Em *Memorial*, no capítulo vigésimo segundo, o narrador suspende a apresentação da construção do convento para expor os casamentos dos filhos de D. João V, salientando com olhar irônico as vaidades e os desejos dessa classe que se mantinha acima do povo, usufruindo dos serviços desse. Oferecem-se os casamentos da princesa portuguesa Maria Bárbara com o espanhol Fernando e do príncipe português José com a espanhola Mariana Vitória. Essas uniões ocorrem em Évora, fazendo com que a família real portuguesa dirija-se a essa cidade através de caminhos lamacentos e ruins, acompanhados por diversos pedintes, que aproveitam a oportunidade para solicitar moedas e doações nesse momento de festa para a classe nobre e de contínua miséria para uma categoria desfavorecida economicamente.

Essa interrupção da ação, quando o narrador deseja mostrar ao leitor a oposição entre realeza e povo, revela as discrepâncias sociais e a indiferença do rei, que gastava suas riquezas em luxo e vaidades. Detém o andar da narrativa, realizando uma pausa na construção do convento e no acompanhamento dos passos do casal Baltasar e Blimunda. A descrição é um recurso interruptivo empregado pelo narrador para chamar a atenção para algum fato, de

modo crítico, a exemplo de quando se refere ao aparato necessário para o casamento dos filhos da realeza.

Os excertos a seguir demonstram essa oposição na apresentação das classes alta e baixa respectivamente:

Assim, quando D. João V atravessou o rio, no dia oito de Janeiro, para principiar a sua grande viagem, havia em Aldegalega, à sua espera, para cima de duzentas viaturas, entre estufas, caleças, seges de campo, galeras, carromatos, andas, uns que tinham vindo de Paris, outros feitos de propósito em Lisboa para a ocasião, sem falar nos coches reais, com as douraduras frescas, os veludos renovados, as borlas e sanefas penteadas. (SARAMAGO, 2010, p. 291)

Claro está que João Elvas não vai de coche nem a cavalo. Já ficou dito que tem boas pernas para andar, sirva-se então delas. (SARAMAGO, 2010, p. 290) / Juntou-se João Elvas à tropa dos vagabundos, mais sabedor de cortes que todos eles, e não foi muito bem recebido, esmola dividida por cem não é igual a esmola que cento e um dividam, mas o grosso cajado que leva ao ombro como uma lança, e certa marcialidade de passo e gesto, acabaram por intimidar a quadrilha. Meia légua andada, todos eram irmãos. (SARAMAGO, 2010, p. 294)

Confrontam-se os excessos do rei, com seus inúmeros veículos, seus serviços sempre à disposição durante toda a viagem para o local do casamento, e a penúria do povo que, a pé, via nessa circunstância a oportunidade de ganhar algumas esmolas e comida.

Com relação à construção do Convento “[...] Mafra já engoliu onze anos de trabalho, das riquezas nem se deve falar.” (SARAMAGO, 2010, p. 279 – 280. Grifo nosso). Devido às proporções que essa edificação terá a obra demanda muitos anos e muitas vidas de trabalhadores para realizar-se por completa. No vigésimo primeiro capítulo, o rei D. João V ordena que “A sacração da basílica de Mafra será feita no dia vinte e dois de outubro de mil setecentos e trinta, tanto faz que o tempo sobre como falte, venha sol ou venha chuva, caia a neve ou sobre o vento, nem que se alague o mundo [...]”. (SARAMAGO, 2010, p. 282. Grifo nosso), o que ocorre no capítulo vigésimo quarto:

Enfim, chegou o mais glorioso dos dias, a data imorredoura de vinte e dois de outubro da graça de mil setecentos e trinta, quando el-rei D. João V faz quarenta e um anos e vê sagrar o mais prodigioso dos monumentos que em Portugal se levantaram, ainda por acabar, é verdade, mas pela catadura se conhece o catacego. (SARAMAGO, 2010, p. 340. Grifo nosso)

Esse episódio traz uma relevante crítica à figura real, pois devido a sua vaidade de desejar sagrar o Convento na data de seu aniversário, empregou métodos violentos para alcançar seu objetivo, ordenando que fossem trazidos trabalhadores mesmo que à força, sendo exigido dos operários muito suor, já que o ritmo da construção deveria ser acelerado, com vistas a cumprir o prazo estipulado pelo rei, o que ainda não ocorre integralmente, já que o

convento estava por acabar. Com isso, desde que é anunciada no vigésimo segundo capítulo a definição de uma data, até o vigésimo quarto capítulo, o leitor pode observar a busca por empregados e as atividades exaustivas a que eram submetidos. Essa delimitação temporal reafirma o diálogo com a História Oficial, já que houve a sagração do Real Convento de Mafra em terras portuguesas pelo rei D. João V, na data apresentada pelo narrador.

Em seguida, verifica-se um grande salto temporal na narrativa, inicia-se o último capítulo do romance com o seguinte sumário “Durante nove anos, Blimunda procurou Baltasar.” (SARAMAGO, 2010, p. 343. Grifo nosso). De forma breve, resume-se o que essa personagem realizou nos últimos nove anos, salientando que mesmo após esse período continua fiel na busca de seu companheiro.

Nota-se que há um grande resumo, o qual pode ser analisado pelo fato de já terem sido apresentadas fortes críticas à classe da realeza, finalizando a obra com a classe popular que se encontra em primeiro plano, revelando o desfecho da história desse casal que é sinônimo de afeto e companheirismo. Blimunda encontra seu amado numa fogueira em praça pública, recolhendo desse, conforme já apresentado no capítulo anterior, sua vontade, uma vez que pertencia a ela. A narrativa evidencia que, apesar da tristeza irremediável, o casal se reencontra no final da obra.

A partir das marcações temporais e da apresentação de datas pontuais, constata-se que *Memorial do Convento* discorre sobre cerca de vinte e oito anos de História, confrontando em certos momentos a imagem oferecida pela História Oficial e a ficcionalizada. Tal confronto propicia que o leitor avalie esse reinado português e não se esqueça da classe popular. Na narrativa de *Todos os Nomes*, a duração temporal gira em torno de seis semanas, desde a apresentação da figura do Sr. José, com seu *hobby* de colecionador, passando por suas aventuras em busca da mulher desconhecida até a constatação de que suas ações irregulares foram descobertas e consentidas pelo Conservador. Essas transições temporais são apresentadas do mesmo modo que os exemplos anteriores, em dias, como a menção à duração da enfermidade do protagonista: “Não três dias, mas uma semana, foi quanto o Sr. José precisou para que se lhe reduzisse a febre e remitisse a tosse.” (SARAMAGO, 1997, p. 137. Grifo nosso). Quando visita o cemitério, é informado: “De todo o modo, era inédito que um funcionário da Conservatória aparecesse por ali em serviço precisamente numa tarde de sábado [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 221. Grifo nosso). Assim, a apresentação dos dias da semana permite o cálculo da duração da narrativa.

Convém ressaltar, conforme já se mencionou anteriormente, que o transcorrer do tempo também pode ser notado pelo envelhecimento do casal Baltasar e Blimunda, haja vista

que o enredo abarca mais de vinte anos de história. No entanto, apesar da transição temporal, o par permanece sendo a representação do amor:

Baltasar não tem espelhos, a não ser estes nossos olhos que o estão vendo a descer o caminho lamacento para a vila, e eles são que lhe dizem, Tens a barba cheia de brancas, Baltasar, tens a testa carregada de rugas, Baltasar, tens encorreado o pescoço, Baltasar, já te descaem os ombros, Baltasar, nem pareces o mesmo homem, Baltasar, mas isto é certamente defeito dos olhos que usamos, porque aí vem justamente uma mulher, e onde nós víamos um homem velho, vê ela um homem novo, o soldado a quem perguntou um dia, Que nome é o seu, ou nem sequer a esse vê, apenas a este homem que desce, sujo, canoso e maneta, Sete-Sóis de alcunha, se a merece tanta canseira, mas é um constante sol para esta mulher, não por sempre brilhar, mas por existir tanto, escondido de nuvens, tapado de eclipses, mas vivo, Santo Deus, e abre-lhe os braços, quem, abre-os ele a ela, abre-os ela a ele, ambos, são o escândalo da vila de Mafra, agarrarem-se assim um ao outro na praça pública, e com idade de sobra, talvez seja porque nunca tiveram filhos, talvez porque se vejam mais novos do que são, pobres cegos, ou porventura serão estes os únicos seres humanos que como são se vêem, é esse o modo mais difícil de ver, agora que eles estão juntos até os nossos olhos foram capazes de perceber que se tornaram belos. (SARAMAGO, 2010, p. 317)

Esse trecho sobre o retorno do trabalho esmiúça o envelhecimento do casal, por meio das descrições (“barba cheia de brancas”, “rugas”), além de revelar um narrador exclamativo (“Santo Deus”) diante dessa cena vista como “escandalosa”. Nota-se uma oposição entre a visão do narrador explicitando traços depreciativos de Baltasar em contraponto com a visão de Blimunda, que enxerga traços valorativos. Esse “homem velho” a partir do olhar do narrador opõe-se ao olhar de Blimunda, que vê em Baltasar “um homem novo”, salientando-se o emprego de antônimo “velho x novo”. Percebe-se que essa alteração na visão ocorre devido ao amor, o qual, devido à poeticidade do trecho, afeta narrador e leitor tornando, ao final, esse casal belo. Ademais, é possível encontrar mais uma sugestão de que essa dupla se completa: “abre-os ele a ela, abre-os ela a ele” (braços), “estão juntos”. Nesse trecho observa-se também o recurso estilístico da inversão dos termos da oração (sujeito e objeto indireto), que permite tornar mais expressiva a reciprocidade do afeto.

Por sua vez, em *Todos os Nomes* tem-se a passagem do tempo por meio de alterações comportamentais da personagem Sr. José, que a cada interação social terá uma nova descoberta acerca de sua busca e também sentirá emoções que até então não faziam parte da sua vida. O excerto a seguir revela outra faceta do pacato e exemplar funcionário da Conservatória:

Acabara de tomar conhecimento de que, durante semanas, ignorante do perigo, inconsciente da ameaça, estivera sob a iminência do desastre absoluto que teria sido a revelação pública das irregularidades do seu comportamento profissional [...]. Durante um instante o Sr. José odiou com raiva a mulher que tinha diante de si, insultou-a mentalmente, chamou-lhe

velha caquética, cretina, estafermo, e, como quem não encontrou melhor para se desforrar de um susto violento e inesperado, esteve vai não vai para lhe dizer, Ah ele é isso, pois então apára lá este pião à unha, a tal afilhadinha tua, aquela do retrato, deu o bafo. (SARAMAGO, 1997, p. 188 – 189)

Observa-se que a vida serena desse protagonista começa a ser invadida por novos sentimentos, chegando a insultar uma idosa por quase colocá-lo em dificuldades no seu local de trabalho, uma vez que ela pensou em ligar para a Conservatória e informar novas descobertas acerca da mulher desconhecida, colocando em risco as perambulações desse funcionário que desempenhava essa tarefa às escondidas, sob a desculpa de ser uma função de seu trabalho. Assim, o Sr. José passa a lidar com novas emoções, com as quais não sabe ao certo como reagir, tendo esse ímpeto de raiva mentalmente, mas recompondo-se ao voltar a conversar com a senhora do rés-do-chão-direito.

Outros momentos descritivos são vistos em *Memorial do Convento* apresentando histórias intermediárias ao longo das páginas, caracterizando diferentes ambientes, desde o interior da classe nobre, até as condições a que eram expostos os trabalhadores do convento, além das descrições particulares das personagens, conferindo, conseqüentemente, um andar mais vagaroso à narrativa. Pode-se pensar que tal recurso é empregado pelo narrador para caracterizar ao leitor o contraponto encontrado entre as classes sociais, detendo-se, por exemplo, no capítulo dezoito para narrar histórias dos trabalhadores braçais Francisco Marques, José Pequeno, Joaquim da Rocha, Manuel Milho, João Anes, Julião Mau-Tempo e Baltasar Mateus, dedicando-lhes seis páginas. Em outro caso, direciona o segundo capítulo para os milagres religiosos, já suscitando o olhar crítico com que se referirá à Igreja no decorrer do enredo. Assim sendo, esses pormenores não são aleatórios, pois por meio deles o narrador vai formando seu olhar crítico acerca desse período da história portuguesa, incitando os leitores a também serem questionadores.

Segundo as palavras de Oliveira Filho:

Memorial de Saramago não pretende simplesmente retomar um período da história portuguesa pelo ângulo factual, mas fazê-lo mediante seu imaginário, ou, mais exatamente, pela aproximação dos modos e das formas da sua produção ficcional. Tal procedimento, porém, não se executa como imitação passiva, ficando também evidente para o leitor que, sob a máscara do discurso ambientado, há, implícita, uma segunda voz, em contraponto, a denunciar a farsa da primeira, interpenetrando-se ambas em constante tensão. Assim, se é certo que o texto adentra o século XVIII pelas portas da ficção, segundo um discurso narrativo que se ajusta à atmosfera vigente naquela época, não é menos correto afirmar que tal projeção envolve uma perspectiva crítica, cumprida por meio de um discurso ao mesmo tempo aderente e questionador. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 21)

Indaga-se o discurso oficial, criando-se uma história ficcionalizada baseada na realidade para demonstrar que não apenas uma pequena classe nobre esteve envolvida na construção do Convento de Mafra, mas uma multidão esteve presente durante esse período. Ademais, o ensaísta Oliveira Filho afirma que “é para tentar ocupar os “vazios” deixados por essas versões “históricas” que o *Memorial do convento* se apresenta, reconstruindo, ficcionalmente, o que foi silenciado, contando o que *poderia ter sido* daquilo que não foi contado.” (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 99).

Por outro lado, se a narrativa se detém às vezes, em outros momentos os passos não são tão vagarosos: “Em menos de uma semana deixou a máquina de ser máquina ou o seu projeto [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 137), em que é concisamente narrada a dedicação à construção da passarola quando Padre Bartolomeu retornou da Holanda. Em outro momento, lê-se:

Com tudo isto, parece impossível que ainda morra gente, havendo tanto remédio e tanta salvaguarda, alguma irreparável falta, aos olhos de Deus, terá Lisboa cometido para virem a morrer nesta epidemia quatro mil pessoas em três meses, o que representa mais de quarenta cadáveres para enterrar todos os dias. (SARAMAGO, 2010, p. 174 – 175)

Em poucas linhas o narrador relata os falecimentos dos últimos três meses, deixando ainda uma sugestão para o motivo de tantas mortes, uma vez que há medicamentos e salvaguarda, insinuando não haver tanta dedicação das classes abastadas para ajudar essa população vulnerável. A intenção do narrador não é relatar os pormenores desses óbitos, mas também não deixa de citá-los, pois tal comentário contribui para desmistificar a imagem do magnânimo rei D. João V.

Esses trechos sumariam certas durações temporais, conferindo um andar mais enérgico à narrativa. Segundo Genette: “[...] a própria brevidade do sumário lhe confere quase sempre uma inferioridade quantitativa evidente em relação aos capítulos descritivos e dramáticos, e, logo, que o sumário ocupa provavelmente um lugar reduzido na soma do corpus narrativo [...]” (GENETTE, s. d., p. 96). De tal modo, ora com um andar mais vagaroso e ora com um ritmo acelerado, o primeiro romance em pauta constitui-se com uma quantidade de trezentas e quarenta e sete páginas, discorrendo acerca de vinte e oito anos de diálogo entre a História oficial e a ficção.

As descrições tão ricas e extensas apresentadas em *Memorial do Convento* são substituídas por cortes mais rápidos em *Todos os nomes*, uma vez que o narrador parece limitar-se a descrever um acontecimento focado nas ações, por exemplo, o interior do colégio

é fornecido à medida que o Sr. José está buscando os históricos escolares da mulher desconhecida:

Saiu do posto médico, e embora a secretaria, onde iria fazer as suas buscas, estivesse no segundo andar, decidiu, por mera curiosidade, dar uma volta pelas instalações do rés-do-chão. Encontrou logo o ginásio [...]. O ardor do estômago acentuava-se, subiu-lhe à boca uma onda ácida que lhe picou a garganta, se ao menos servisse para lhe aliviar a dor de cabeça, E o resfriamento, provavelmente tenho febre, pensou no momento em que abria mais uma porta. Era, abençoado seja o espírito de curiosidade, o refeitório. (SARAMAGO, 1997, p. 103)

Tal velocidade se justifica também por *Todos os Nomes* apresentar uma quantidade significativamente menor de personagens e de espaços, o que colabora para esse enxugamento, uma vez que o foco está no protagonista e nos passos ligeiros de sua aventura que são fornecidos pelo narrador. Essa velocidade se revela também nas duzentas e setenta e nove páginas do romance.

Outro recurso temporal encontrado em ambos os romances são as denominadas prolepses, definidas por Genette como “[...] toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior [...]” (GENETTE, s. d., p. 38). Em *Memorial* pode-se encontrar tal procedimento, por exemplo, no décimo capítulo ao se antecipar a morte do sobrinho de Baltasar “[...] e arrepiam-se quando o tio, por divertimento, se serve do gancho para os levantar do chão, são modos, o que maior interesse mostra no exercício é o mais novo, aproveite aproveite enquanto é tempo, só tem três meses para brincar.” (SARAMAGO, 2010, p. 105), salientando uma das perdas que adentrará a casa dos Sete-Sóis.

Em *Todos os Nomes*, logo no primeiro capítulo, é possível encontrar uma prolepse na apresentação da disposição estrutural e dos funcionários da Conservatória, informando que “é um factor indispensável para a compreensão de como foram possíveis e lamentavelmente fáceis de cometer os abusos, as irregularidades e as falsificações que constituem a matéria central deste relato.” (SARAMAGO, 1997, p. 12 - 13). Inicialmente o leitor já é informado de que ações irregulares serão cometidas nesse romance, o que se efetivará. Esse recurso aparece como uma dica para que o leitor fique atento a essas ocorrências sugeridas.

Ao analisarmos a categoria temporal verificamos que *Memorial do Convento* traz uma quantidade significativamente maior de referências à temporalidade do que *Todos os Nomes*. Outra divergência refere-se ao fato de somente o primeiro romance trabalhar com datas precisas, salientando dia, mês e ano, enquanto que a ação encenada no segundo livro

decorre em cerca de seis semanas, que poderiam ser de qualquer mês, de qualquer ano, salientando-se, novamente, a universalidade.

Examina-se ainda que o ritmo do primeiro livro contém uma quantidade maior de descrições, detendo-se em alguns momentos o andar na narrativa, seja para apresentar uma personagem, seja para descrever uma localização espacial, enquanto que na segunda leitura o foco central reside nas ações que movimentam a narrativa, especialmente após a busca do Sr. José começar. Ademais, ao se observar os recursos empregados, salienta-se a presença de analepses e prolepses nos dois romances, revelando uma semelhança de recurso narrativo entre eles, mas que se apresenta em maior quantidade no primeiro livro.

Portanto, ainda que seja possível detectar o trabalho com a categoria tempo, o intuito de cada obra contribui para que a categoria seja diferenciada, uma vez que para a primeira há uma chamada para questionar o discurso oficial acerca de Portugal, enquanto que a segunda obra apresenta um viés mais reflexivo e filosófico, instigando o leitor a refletir por meio de vivências diárias sobre a vida, a morte, o amor. Por fim, como ocorre com o tratamento concedido às personagens, o tratamento temporal também se simplifica de um romance para outro.

3.2 Espaços portugueses e universais

A narrativa de *Memorial do Convento* abrange as cidades de Lisboa e Mafra, percorridas pelas personagens centrais Baltasar e Blimunda no decorrer do romance. O narrador revela um tom crítico e ácido ao lidar com a situação dos municípios, o que pode ser encontrado na descrição de Lisboa, sublinhando a situação degradada das ruas, favorecendo para efetivar o contraponto entre realeza e classe popular.

Lisboa é descrita nos seguintes termos: “[...] a cidade é imunda, alcatifada de excrementos, de lixo, de cães lazentos e gatos vadios, e lama mesmo quando não chove. [...] Lisboa cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido à fetidez [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 28). Os atributos sugerem que se trata de uma cidade abandonada, devido ao descaso com a limpeza das ruas, aos animais desamparados, ao mau cheiro. Os adjetivos apresentados resultam de uma seleção lexical associada à inferioridade, ampliada pelo nome substantivo “podridão”, o qual reforça o caráter negativo.

Tais descrições confrontam-se com a imagem do rei D. João V apresentada pela História Oficial, uma vez que durante seu reinado a cidade estava em precárias condições.

Além disso, a realeza mostra-se indiferente à situação do povo: “As janelas do palácio não se abrem para ver passar o cortejo dos miseráveis [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 295 – 296). Cria-se uma imagem de solenidade, uma formalidade que remete ao elevado por tratar-se de uma comitiva pomposa, porém contrapõe-se ao baixo que a locução adjetiva produz (“de miseráveis”), remetendo à situação de escassez.

A descrição é característica recorrente ao longo do romance, conferindo um ritmo mais vagaroso à obra. A sensorialidade também é empregada pelo autor, ao revelar o aspecto olfativo da cidade, envolvendo seus leitores pelas imagens. No romance em pauta, a caracterização de Lisboa sublinha traços sociais, destacando-se a situação vivenciada pelos seus habitantes diante do autoritarismo religioso, tendo-se a oposição entre a miséria do corpo e a leveza da alma.

Por meio desse recurso é facultada ao leitor uma percepção maior dos ambientes e das personagens trabalhadas pelo narrador. Lisboa é posta numa categoria baixa, com adjetivos desfavorecedores, mostrando ao leitor que a magnanimidade do rei estava apenas no castelo real, pois fora dele a situação era contrária. Ademais, essas classes sociais não se misturam:

[...] e estando as ruas sujas, como sempre estão, por mais avisos e decretos que as mandem limpar, vão à frente da rainha os mariolas com umas tábuas largas às costas, sai ela do coche e eles colocam as tábuas no chão, é um corrupio, a rainha a andar sobre as tábuas, os mariolas a levá-las de trás para diante, ela sempre no limpo, eles sempre no lixo [...]. (SARAMAGO, 2010, p. 109)

Se os servos da rainha, como pertencem à classe popular, podem pisar nas ruas imundas, a figura real não pode contaminar-se com essa podridão. A partir dessas constatações, o narrador, trazendo para primeiro plano a classe popular, mostra o descaso da realeza para com a cidade e com o povo.

Quanto ao romance *Todos os Nomes*, a primeira diferença encontrada é uma limitação espacial, pois enquanto no primeiro livro há deslocamentos entre cidades, por exemplo, Lisboa e Mafra, nessa segunda obra toda a narrativa passa-se apenas na cidade em que reside a personagem Sr. José. Trata-se de um município não nomeado, fator que confere universalidade ao espaço, que pode associar-se a qualquer localidade. A análise do espaço dessa obra centraliza-se nos deslocamentos realizados pelo protagonista em busca da mulher desconhecida, que ocorrem em ambientes particulares, como as residências da madrinha de batismo e dos pais da mulher desconhecida, e também em ambientes públicos, como o próprio local de trabalho do protagonista, o cemitério da cidade e algumas lojas como farmácia e

lavanderia. Tais ambientes acentuam a universalidade, uma vez que são locais comuns a qualquer município.

As cidades presentes no *Memorial do Convento* pertencem ao Portugal setecentista, enquanto a cidade de *Todos os Nomes* situa-se no mundo contemporâneo, pois sublinha o caos do transporte urbano comum às grandes cidades, tendo-se “[...] embaraços do trânsito que atormentam a cidade [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 140), “Alguma dificuldade do trânsito estava a impedir o autocarro de se pôr em marcha.” (SARAMAGO, 1997, p. 183). Ao longo dessa procura, o Sr. José percorre as ruas de sua cidade, como quando retornou a pé para sua casa, após invadir a instituição educacional, não tendo nenhum atributo particular que a associasse a alguma cidade específica:

Resignou-se o Sr. José a voltar para casa andando, nem mesmo num autocarro se atreveria agora a entrar, paciência, será mais uma fadiga a juntar a esta que mal o deixa arrastar os pés, mas o pior foi que daí a pouco a chuva recomeçou a cair e não parou durante todo o interminável caminho, ruas, calçadas, praças, avenidas, por uma cidade que era como se estivesse deserta, e aquele homem sozinho, a escorrer água, sem ao menos um guarda-chuva que o proteja da maior, compreende-se porquê, ninguém vai de guarda-chuva para um assalto, é como na guerra, poderia recolher-se a um vão de porta e esperar uma pausa do céu, mas não vale a pena, mais molhado do que já está não é possível. (SARAMAGO, 1997, p. 117 – 118)

À maneira do que ocorre na construção das personagens, os espaços também são numerosos no romance de 1982 e enxutos no romance de 1997. Em *Memorial*, o narrador refere-se a variadas cidades, variados caminhos para deslocar-se de um lugar a outro, sabendo quais cidades encontra no decorrer do trajeto, desenhando um roteiro/mapa de Portugal. As andanças da rainha Maria Ana, por exemplo, ilustram essas perambulações:

[...] agora vai à casa do noviciado da Companhia de Jesus, agora à igreja paroquial de S. Paulo, agora faz a novena de S. Francisco Xavier, agora visita a imagem de Nossa Senhora das Necessidades, agora vai ao convento de S. Bento dos Loios, e vai à igreja paroquial da Encarnação, e vai ao convento da Conceição de Marvila, e vai ao convento de S. Bento da Saúde, e vai visitar a imagem de Nossa Senhora da Luz, e vai à igreja do Corpo Santo, e vai à igreja de Nossa Senhora da Graça, e à igreja de S. Roque, e à igreja da Santíssima Trindade, e ao real convento da Madre de Deus, e visita a imagem de Nossa Senhora da Lembrança, e vai à igreja de S. Pedro de Alcântara, e à igreja de Nossa Senhora do Loreto, e ao convento do Bom Sucesso, quando está para sair do paço às suas devoções rufa o tambor e repenica o pífaro [...]. (SARAMAGO, 2010, p. 108)

Em um único trecho o narrador revela seu conhecimento acerca de diferentes locais portugueses percorridos pela personagem em uma única caminhada, nomeando cada espaço visitado. Trata-se de um narrador enciclopédico, que se preocupa com os detalhes, com os nomes de cada instituição religiosa visitada.

Em contrapartida, no segundo romance, o momento em que mais aparecem referências espaciais ocorre no décimo segundo capítulo, quando o Sr. José visita dez lojas em busca de novas informações acerca da mulher almejada, primeiramente uma farmácia, “o segundo comércio veio a ser uma drogaria, o terceiro um talho, o quarto uma papelaria, o quinto uma loja de artigos elétricos, o sexto uma mercearia, a conhecida rotina dos bairros, até ao décimo estabelecimento [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 157). Enquanto para os deslocamentos da rainha são citados os nomes de cada estabelecimento, para a segunda obra informa-se que se trata de dez locais, mas citam-se apenas seis, revelando mais uma vez a brevidade.

Inicialmente a obra de 1982 apresenta o interior do palácio do rei D. João V, especificamente aposentos íntimos, como o quarto da rainha D. Maria Ana Josefa:

[...] está o quarto uma assembléia, as majestades fazem mútuas vénias, nunca mais acaba o cerimonial, enfim lá se retiram os camaristas por uma porta, as damas por outra, e nas antecâmaras ficarão esperando que termine a função, para que regresse el-rei acompanhado ao seu quarto, que foi da rainha sua mãe no tempo de seu pai [...]. (SARAMAGO, 2010, p. 15)

Trata-se de uma corte luxuosa, com criados à disposição, com o palácio tendo diversos cômodos, por exemplo, um quarto para o rei, outro para a rainha e antecâmaras para os serviçais. Em oposição à moradia desse casal, tem-se a descrição da casa de Blimunda:

Não era a perda grande, um telhado e três paredes inseguras, solidíssima a quarta por ser a muralha do castelo, há tantos séculos implantada, se ninguém por ali passar e disser, Olha uma casa vazia, e dizendo, nela não se instalar, um ano não tardará que as paredes abatam, e o telhado, e então ficarão apenas alguns adobes partidos ou desfeitos em terra no lugar onde viveu Sebastiana Maria de Jesus e onde abriu Blimunda pela primeira vez os olhos para o espetáculo do mundo, porque em jejum nasceu. (SARAMAGO, 2010, p. 85)

Nota-se uma relevante desigualdade social na apresentação dessas moradias, com os exageros do castelo sendo substituídos pela economia e insegurança da casa de Blimunda. Trata-se de um local sem luxo, sem riquezas, cujas paredes sinalizam para essa distinção encontrada na diferença de qualidade entre as três paredes e a quarta parede, muralha do castelo (“solidíssima”). A casa dessa personagem feminina revela a situação do povo, em sua escassez, enquanto os reis usufruíam cada um de seu quarto, em seus excessos.

Outra moradia popular é casa dos pais de Baltasar, sem ambientes espaçosos, com uma família que se alimentava sumariamente e vivia em condições humildes. Esse ambiente também remete o leitor à discrepância econômica, uma vez que, enquanto a rainha dormia em cama importada, Baltasar e Blimunda não tinham cama e colchão “[...] estavam deitados na

cozinha, sobre duas mantas dobradas [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 103). Diferentemente, além de um móvel importado, a rainha ainda usufruía de um cobertor de penas: “[...] que trouxe da Áustria também e sem o qual não pode dormir, seja Inverno ou Verão. [...] D. Maria Ana, que não veio de um país quente, não suporta o clima deste. Cobre-se toda com o imenso e altíssimo cobertor [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 15).

A referência ao espaço ocupado pelo casal pobre remete a atributos de quantidade (duas) e de propriedade (dobradas), porque era sobre duas mantas dobradas que o casal dormia, em condições bastante diversas do conforto real, provido de cama com colchão e um cobertor. Por meio da descrição desses objetos expõem-se novamente as oposições sociais.

Por sua vez, a casa do Sr. José, que se encontra unida à Conservatória, é descrita nos seguintes termos:

[...] mesquinho espaço em que vivia há tantos anos, viu o tecto baixo, de estuque gretado, o soalho com as tábuas empenadas, a mesa e as duas cadeiras no meio da sala, se tal nome tem sentido num lugar como este, o armário onde guardava as notícias e as imagens das celebridades, o recanto que dava para a cozinha, o desvão que servia de casa de banho. (SARAMAGO, 1997, p. 246)

Por fazer parte da Conservatória, essa residência também salienta o passar dos anos tendo, por exemplo, “tábuas empenadas”, além de funcionar como um patrimônio histórico. Como ocorre nas descrições das personagens, o narrador mantém sua simpatia pela classe popular ao empregar uma caracterização que revela residências humildes, com escassez de mobílias.

A casa da mulher anônima é apresentada pelo narrador, o qual descreve primeiro a imagem do prédio, para depois passar ao apartamento da mesma:

O prédio, apesar de antigo, tem elevador, com o que ao Sr. José estão a pesar as pernas nunca mais conseguiria atingir o sexto andar onde a professora de matemática vivia. [...] Estava num quarto de cama. Havia uma cómoda, um guarda-vestidos, uma mesa-de-cabeceira, A cama, estreita, de pessoa só, como se dizia dantes. Os móveis eram de linhas simples e claras, o contrário do estilo baço e pesado do mobiliário da casa dos pais. O Sr. José deu uma volta pelas restantes divisões do apartamento, que se limitavam a uma sala de estar mobilada com os sofás do costume e uma estante de livros que ocupava de extremo a extremo uma parede, uma divisão mais pequena que servia de escritório, a cozinha minúscula, o quarto de banho reduzido ao indispensável. (SARAMAGO, 1997, p. 269 – 270)

À semelhança dos demais espaços, esse apartamento também demonstra o passar dos anos, sem luxos, com os ambientes necessários para a realização das atividades habituais de um ser humano, sem excepcionalidades. Ademais, o adjetivo “minúscula” e o vocábulo

“reduzido”, com função adjetiva, contribuem para transmitir uma ideia de escassos recursos financeiros.

Além desses ambientes particulares, há a presença de estabelecimentos públicos. Para o primeiro romance o foco central se dá no Convento de Mafra:

El-rei foi a Mafra escolher o sítio onde há-de ser levantado o convento. Ficarà neste alto a que chamam da Vela, daqui se vê o mar, correm águas abundantes e dulcíssimas para o futuro pomar e horta, que não hão-de os franciscanos de cá ser de menos que os cistercienses de Alcobça em primores de cultivo, a S. Francisco de Assis lhe bastaria um ermo, mas esse era santo e está morto. (SARAMAGO, 2010, p. 84)

Com esse excerto salienta-se que as construções da família real possuem águas “dulcíssimas”, assim como as muralhas do castelo são “solidíssimas”, o cobertor da rainha é “altíssimo” mostrando o uso do superlativo absoluto sintético, com o acréscimo do sufixo – íssimo(a) ao vocábulo. Segundo Martins, os sufixos de superlativo “[...] têm a função específica de enfatizar, exagerar [...]” (MARTINS, 2000, p. 116). De tal modo, nota-se um grau elevado na caracterização dos bens da realeza. No entanto, ao observar as críticas tecidas a essa classe, examina-se que essa superioridade é vista de modo crítico, principalmente por haver tantas discrepâncias sociais, salientando os excessos/exageros da realeza.

Por sua vez, *Todos os Nomes* dedica à apresentação da Conservatória Geral de Registo Civil grande parte do primeiro capítulo:

Por cima da moldura da porta há uma chapa metálica comprida e estreita, revestida de esmalte. Sobre um fundo branco, as letras negras dizem Conservatória Geral do Registo Civil. O esmalte está rachado e esboicelado em alguns pontos. A porta é antiga, a última camada de pintura castanha está a descascar-se, os veios da madeira, à vista, lembram uma pele estriada. Há cinco janelas na fachada. Mal se cruza o limiar, sente-se o cheiro do papel velho. É certo que não passa um dia sem que entrem papéis novos na Conservatória, dos indivíduos de sexo masculino e de sexo feminino que lá fora vão nascendo, mas o cheiro nunca chega a mudar, em primeiro lugar porque o destino de todo o papel novo, logo à saída da fábrica, é começar a envelhecer, em segundo lugar porque, mais habitualmente no papel velho, mas muitas vezes no papel novo, não passa um dia sem que se escrevam causas de falecimentos e respectivos locais e datas, cada um contribuindo com os seus cheiros próprios, nem sempre ofensivos das mucosas olfactivas, como o demonstram certos eflúvios aromáticos que de vez em quando, subtilmente, perpassam na atmosfera da Conservatória Geral e que os narizes mais finos identificam como um perfume composto de metade rosa e metade crisântemo. (SARAMAGO, 1997, p. 11)

O leitor depara-se logo no primeiro parágrafo com a Conservatória Geral, ambiente público, construído há anos para abrigar documentos antigos e novos, havendo ainda uma reflexão do narrador sobre o passar do tempo que afeta também os papéis. Pode-se observar que já ao princípio sublinha-se um tom reflexivo que permeará todo o romance.

Por sua vez, o segundo parágrafo atua como se a porta da Conservatória estivesse aberta e se permitisse verificar sua estruturação internamente:

Logo depois da porta aparece um alto guarda-vento envidraçado de dois batentes por onde se acede à enorme sala rectangular onde os funcionários trabalham, separados do público por um balcão comprido que une as duas paredes laterais, com excepção, em uma das extremidades, da aba móvel que permite a passagem para o interior. A disposição dos lugares na sala acata naturalmente as precedências hierárquicas, mas sendo, como se esperaria, harmoniosa deste ponto de vista, também o é do ponto de vista geométrico, o que serve para provar que não existe nenhuma insanável contradição entre estética e autoridade. A primeira linha de mesas, paralela ao balcão, é ocupada pelos oito auxiliares de escrita a quem compete atender o público. Atrás dela, igualmente centrada em relação ao eixo mediano que, partindo da porta, se perde lá ao fundo, nos confins escuros do edifício, há uma linha de quatro mesas. Estas pertencem aos oficiais. A seguir a eles vêm-se os subchefes, e estes são dois. Finalmente, isolado, sozinho, como tinha de ser, o conservador, a quem chamam chefe no trato quotidiano. (SARAMAGO, 1997, p. 11 – 12)

Oferece-se uma descrição detalhada desde a porta da Conservatória até o seu interior, informando-se até como estão dispostos geometricamente os funcionários. Situa-se o leitor nesse ambiente, pois será um dos oito auxiliares de escrita que a narrativa acompanhará, o qual será apresentado no final desse capítulo, Sr. José.

A Conservatória possui grande presença na narrativa, com estruturas sólidas, antigas, possuindo um arquivo dos mortos que causa medo aos funcionários, devido à falta de luminosidade e o excesso de papeis. Além disso, essa apresentação revela um trabalho artístico do escritor, conforme Leyla Perrone-Moisés afirma, em seu trabalho *A ficção como desafio ao registro civil*:

Tão notável como a criação psicológica é a construção verbal do edifício da Conservatória: monumental, totalitário, labiríntico, assustador, como todos os arquivos onde se fixam e reduzem as vidas humanas. Descrita de modo hiperbólico [...] a Conservatória é monumento e ruína, caverna pré-histórica e catedral. (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 434)

Convém ressaltar que os espaços são retomados ao longo da narrativa, como a Conservatória sendo citada novamente no décimo quarto capítulo, enfatizando seu caráter antigo:

Ali estava a Conservatória Geral, com a sua porta antiquíssima e os três degraus de pedra negra que lhe davam acesso, as cinco janelas esguias da frontaria, todo o prédio com um ar de ruína imobilizada no tempo, como se o tivessem mumificado em vez de restaurá-lo quando a degradação das matérias o reclamava. (SARAMAGO, 1997, p. 183)

No sétimo capítulo apresenta-se a escola onde a mulher anônima estudou e trabalhou: “A escola era um edifício comprido, de dois andares e águas-furtadas, que uma

grade alta separava da rua.” (SARAMAGO, 1997, p. 83 – 84). Esse trecho é o primeiro momento em que se conhece essa escola olhando-a externamente, mas algumas páginas adiante, ao invadir essa instituição, o leitor, acompanhando os passos da personagem principal, a verá internamente, descrita como o habitual ambiente educacional: “Neste andar só havia salas de aula [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 97), com a secretaria revelando “O mobiliário era o do costume em serviços desta natureza, havia umas quantas secretárias, um número igual de cadeiras, armários, arquivos, ficheiros [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 98). Enfim, outros espaços educacionais são mostrados, mas mantendo a estrutura comum a esses estabelecimentos. Segundo Seixo: “A Escola é um lugar de trânsito, de assalto e de risco (por um pouco, era lá que ele iria encontrar a mulher desconhecida, nessa casa que assalta, e onde passa uma noite [...]).” (SEIXO, 1999. p. 135), haja vista que se arrisca para escalar a parede da escola e descobrirá futuramente que além de ter estudado, era nesse estabelecimento que a mulher desconhecida trabalhava.

Por fim, após descobrir que a mulher anônima havia morrido, dirige-se ao Cemitério de sua cidade, em busca de novas descobertas:

Entra-se no cemitério por um edifício antigo cuja frente é irmã gêmea da fachada da Conservatória Geral do Registo Civil. Apresenta os mesmos três degraus de pedra negra, a mesma velha porta ao meio, as mesmas cinco janelas esguias em cima. Se não fosse o grande portão de dois batentes contíguo à frontaria, a única diferença observável seria a tabuleta sobre a porta de entrada, também em letras de esmalte, que diz Cemitério Geral. (SARAMAGO, 1997, p. 213)

Esse espaço é comparado à Conservatória tanto na estrutura quanto na disposição dos funcionários, mostrando a hierarquia existente e o aspecto de ser um estabelecimento antigo:

Tal como a frontaria, o interior do edifício é uma cópia fidelíssima da Conservatória, devendo em todo o caso precisar-se que os funcionários do Cemitério Geral costumam afirmar que a Conservatória do Registo Civil é que é uma cópia do Cemitério, e ainda por cima, considerando que lhe falta o portão, incompleta, ao que os da Conservatória respondem que bom portão é esse, afinal, para estar sempre fechado. Seja como for, aqui se encontra o mesmo balcão comprido, a toda a largura do enorme salão, as mesmas altíssimas estantes, a mesma disposição do pessoal, em triângulo, com os oito auxiliares de escrita na primeira linha, os quatro oficiais a seguir, depois os dois subcuradores, que assim é que se chamam aqui, e não subchefes, tal como o curador, no vértice, não é conservador, e sim curador. (SARAMAGO, 1997, p. 218 – 219)

Nesse ambiente fúnebre, encontrará o túmulo de sua busca, mas deparando-se com um pastor de ovelhas, descobre que esse troca as numerações das sepulturas, mostrando que sua certeza de ter encontrado o que buscava é frágil, uma vez que não sabe ao certo qual é o jazigo. Para Ferreira, a personagem do pastor “Converte, assim, a morte em comédia de

enganos, já que dissocia o nome do nomeado.” (FERREIRA, 2015, p. 126). Permite-se refletir sobre vida e morte, certezas e incertezas, uma vez que a aparência pode não revelar a real essência. Nas palavras de Isabel Pires de Lima, em *Dos ‘anjos da história’ em dois romances de Saramago: ‘Ensaio sobre a cegueira’ e ‘Todos os nomes’*:

O Cemitério torna-se então alegoria da própria vida, da actual condição humana, tal como vai sendo descoberta e compreendida pela personagem em demanda: oscilante, caótica, incerta, sem sentido. Já depois de saber da morte da mulher, o Sr. José resolve procurar o túmulo dela no talhão dos suicidas; então, através de um fantástico diálogo com um fantástico pastor, apercebe-se de que as placas de mármore de identificação dos mortos não estão postas nos sítios certos; o outro cria propositadamente a confusão, trocando os números das campas. Isto é, cai por terra a última e única certeza que o Sr. José alcançara. (LIMA, 1999, p. 424)

Comparativamente, verifica-se que o narrador começa a descrever esses ambientes públicos pela área externa, observando a fachada, a porta de acesso, para, então, adentrá-los. É como se, ao apresentar o exterior, preparasse o leitor para o que se vê por trás da porta.

O narrador demonstra ainda novos conhecimentos acerca dessas construções públicas (Convento, Conservatória, Cemitério e Escola), pois conhece o projeto arquitetônico do convento de *Memorial*, informa os materiais utilizados, como a pedra de Pêro Pinheiro e a estruturação hierárquica ao citar os trabalhos desempenhados, mostrando as diversas funções de cada operário:

Já Álvaro Diogo está contratado, talha por enquanto a pedra que é trazida de Pêro Pinheiro, grandes blocos transportados em carros puxados por dez ou vinte juntas de bois, enquanto outros operários partem com os malhos a outra pedra grosseira que há-de servir para alicerces, este de quase seis metros de profundidade [...]. (SARAMAGO, 2010, p. 127)

Para o segundo romance, mostra-se inicialmente a arquitetura da Conservatória ao dizer que além do local de atendimento ao público havia várias casas para os funcionários, mas após uma reestruturação deixaram apenas a do Sr. José como forma de guardar uma lembrança histórica:

Ao princípio, um princípio que vinha de muitos séculos atrás, os funcionários residiam na Conservatória Geral. Não propriamente dentro dela, em promiscuidade corporativa, mas numas vivendas simples e rústicas construídas no exterior, ao longo das paredes laterais, como pequenas capelas desamparadas que tivessem ido agarrar-se ao corpo robusto da catedral. [...] Infelizmente, uma mudança nos critérios municipais acerca do ordenamento urbanístico do bairro onde estava situada a Conservatória Geral forçou a deitar abaixo as interessantes casinhas, com excepção de uma, que as autoridades competentes decidiram conservar como documento arquitectónico de uma época e como recordação de um sistema de relações de trabalho que, por muito que pese às levianas críticas da modernidade, também tinha as suas coisas boas. (SARAMAGO, 1997, p. 21)

O cemitério também passou por mudanças, como a derrubada de seus muros, que limitavam a visão dos túmulos pelos transeuntes das ruas:

Ao princípio esteve todo murado ao redor, e, durante gerações, de cada vez que o aperto lá dentro começava a prejudicar tanto o alojamento ordenado dos mortos como a circulação prática dos vivos, fazia-se o mesmo que na Conservatória Geral, deitavam-se abaixo os muros e levantavam-se um pouco mais à frente. Um dia, vai já a caminho de quatro séculos que isto aconteceu, o então curador do Cemitério teve a ideia de o abrir para todos os lados, excepto na parte virada para a rua, alegando que esta era a única maneira de reanimar a relação sentimental entre os de dentro e os de fora, muito diminuída por essas alturas, como qualquer pessoa poderia verificar se reparasse no abandono a que estavam votadas as sepulturas, principalmente as mais antigas. (SARAMAGO, 1997, p. 213 – 214)

Tanto o Convento, quanto a Conservatória, o Cemitério e a Escola revelam-se como ambientes imponentes, com o primeiro sendo construído com pedras resistentes e os demais igualmente revelando sua solidez de construções que resistiram e foram se adequando ao passar dos anos. A estrutura hierárquica também revela graus de superioridade, com o rei D. João V detendo o poder máximo, enquanto o Conservador responde pela Conservatória, o curador pelo Cemitério e o diretor pela escola. São figuras para as quais a quantidade de trabalho era inferior à dos demais trabalhadores. O narrador observa que, quanto mais elevado o posto, menor a quantidade de afazeres:

A distribuição das tarefas pelo conjunto dos funcionários satisfaz uma regra simples, a de que os elementos de cada categoria têm o dever de executar todo o trabalho que lhes seja possível, de modo a que só uma mínima parte dele tenha de passar à categoria seguinte. Isto significa que os auxiliares de escrita são obrigados a trabalhar sem parar de manhã à noite, enquanto os oficiais o fazem de vez em quando, os subchefes só muito de longe em longe, o conservador quase nunca. (SARAMAGO, 1997, p. 12)

Paralelamente a esses espaços públicos, ao longo das obras também são apresentadas outras referências geográficas, por exemplo, na obra de 1982, *Monte Junto*, local onde caiu a passarola, área repleta de vegetações, as quais auxiliaram a esconder essa máquina voadora. Também são feitas referências aos trajetos percorridos pelos funcionários, como no trecho em que são trazidas estátuas de santos para o convento: “Já passámos Pintéus, vamos no caminho de Franhões, dezoito estátuas em dezoito carros [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 312).

O caminho de Pêro Pinheiro a Mafra é descrito, por ele é levada uma grande pedra para o convento, transporte que causará a morte de um operário, Francisco Marques (cf. SARAMAGO, 2010, p. 250). É possível localizar ainda uma forte crítica a essa situação:

É uma pedra só, por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares,

como esta de afirmar nos compêndios e histórias. Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha, e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrônica voz. (SARAMAGO, 2010, p. 248)

O cumprimento dessa promessa real ceifou vidas, retirou homens de seus lares, colocou-os em precárias condições de trabalho, em que labutavam muito, mas não recebiam um local adequado para o descanso ou sequer uma alimentação adequada. No trajeto em que transportam as referidas estátuas de santos para Mafra, o narrador relata que:

Entraram assim em Mafra, recebidos triunfalmente, tão magoadinhos dos pés, tão transportados de fé no desvaio dos olhares, ou será fome, que desde S. José de Ribamar que vêm caminhando, só roeram pão duro, molhado em água da fonte, mas agora decerto os tratarão melhor no hospício, onde por hoje se acomodam, mal podem andar, é como os fogueirames, passa a grande labareda, ficam as cinzas, acaba-se a exaltação, fica a melancolia. (SARAMAGO, 2010, p. 316)

Nota-se o diminutivo “magoadinhos” para referir-se aos pés cansados e sobrecarregados dos trabalhadores. De acordo com Martins, “O diminutivo pode exprimir, por um lado, a apreciação, o carinho, a delicadeza, a ternura, a humildade, a cortesia, e, por outro lado, a depreciação, o desdém, a irritação, a ironia, a gozação, a hipocrisia.” (MARTINS, 2000, p. 114). Por saber que há uma simpatia do narrador com a classe popular, conclui-se que esse diminutivo retrata a primeira opção apontada pela estudiosa, revelando um olhar de compaixão.

Uma oposição entre nobreza e povo é, assim, estabelecida por meio de recursos estilísticos, uma vez que quando o narrador deseja transmitir uma imagem depreciativa e crítica emprega o uso do superlativo (realeza) e quando almeja demonstrar simpatia vale-se do diminutivo (classe popular). Ademais, o excerto antes citado mostra que a refeição constitui-se de “pão duro”, enquanto, por ocasião do nascimento da primeira filha do rei, Baltasar, que então trabalhava no Terreiro do Paço, “está mais cansado que de costume, talvez por ter carregado tanta carne para os banquetes que festejaram o nascimento e vão festejar o batizado.” (SARAMAGO, 2010, p. 71). De tal modo, toda a narrativa contrapõe essas classes sociais, sublinhando a desigualdade e dando voz às vidas que ficaram invisíveis enquanto o rei D. João V recebia os méritos da edificação do Convento de Mafra.

Todos os Nomes mantém seu ambiente urbano, não oscilando entre campo e cidade como se pode encontrar na primeira obra. Outro ambiente apresentado, localizado no quarto capítulo, refere-se ao prédio, especificamente no segundo andar, onde morou a mulher desconhecida: “[...] entrou no prédio e subiu a escada, que encostou o ouvido à porta da casa

onde, segundo o verbete, a mulher desconhecida nasceu.” (SARAMAGO, 1997, p. 45). Ao descobrir que a mulher buscada não reside mais nesse apartamento, posteriormente, procurará informações com a moradora de rés-do-chão-direito: “A mulher conduziu-o a uma pequena sala cuidadosamente arrumada e limpa, decorada com um gosto doutra época.” (SARAMAGO, 1997, p. 60). Após alguns capítulos o narrador acrescenta: “Nada se tinha modificado na pequena sala, a cadeira onde o Sr. José se sentara na primeira vez encontrava-se no mesmo sítio, era a mesma a distância entre ela e a mesa, as cortinas pendiam da mesma maneira, faziam as mesmas pregas [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 187 – 188). Verifica-se que tanto a casa do Sr. José quanto a da senhora do rés-do-chão direito compõem ambientes sem luxos e asseados, com um olhar do narrador que revela a simplicidade e também seu apreço pela classe popular, por meio de tratamento simpático a ela dirigido.

A casa dos pais da mulher desconhecida também é descrita: “Um táxi levou-o a casa dos pais da mulher desconhecida. [...] A casa tinha um ar sombrio, havia reposteiros a tapar as janelas e as portas, os móveis eram pesados, nas paredes escureciam quadros com paisagens que nunca deviam ter existido.” (SARAMAGO, 1997, p. 255). Como a maioria dos ambientes citados, essa moradia sublinha um aspecto de antiguidade, condizente com os seus moradores, com a mãe da mulher anônima aparentando “[...] uns sessenta e poucos anos [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 255) e seu esposo “[...] um homem bastante mais velho do que ela [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 255).

Enfim, a categoria espacial apresenta uma quantidade superior de referências espaciais em *Memorial*, enquanto que o enxugamento espacial e a universalidade são recorrentes em *Todos os Nomes*. O narrador tece mais comentários e locomoções no primeiro livro, demonstrando seu conhecimento acerca das terras portuguesas, contrapondo-se ao segundo narrador, que não possui o foco enciclopédico, mas reflexivo, trazendo para primeiro plano as ações e reflexões da personagem protagonista, não informando a localização exata da personagem, uma vez que essas vivências e buscas poderiam se passar em qualquer ambiente, descrevendo com mais detalhes os ambientes públicos, que foram essenciais para que a busca do Sr. José ocorresse.

4 A linguagem à disposição do autor

4.1 Organização frasal e referências extratextuais

A extensão do período é outra característica a ser analisada nos romances saramaguianos. Segundo Martins:

Um aspecto importante ligado à estruturação do período é o da sua extensão. Não só importa o número das orações que se agregam, como também a extensão de cada uma e dos termos que as constituem. São as combinações de segmentos mais breves ou mais longos que produzem o ritmo do discurso, de suma importância para envolver o leitor ou ouvinte. (MARTINS, 2000, p. 142)

Memorial do Convento revela um trabalho com longos períodos frásicos que se aproximam da oralidade, haja vista que, conforme já dito, Saramago tem uma forma particular de lidar com a pontuação, escrevendo de modo que a leitura possa se executar por meio de um tom oralizante. A delimitação de parágrafos também é relevante, uma vez que há páginas inteiras que abarcam o mesmo parágrafo, avançando ainda na página seguinte, corroborando uma preferência por longos períodos. Os diálogos são marcados exclusivamente pela utilização de vírgulas. Sobre esses períodos mais extensos, Martins afirma: “O período solene, em que se encadeiam múltiplas orações, em que se desfiam enumerações, rico de modulações, atende (ou atendia) melhor à grandiosidade da epopéia ou à veemência apelativa da oratória.” (MARTINS, 2000, p. 142). Assim sendo, esses períodos mais dilatados salientam o caráter de leitura em voz alta sugerido por Saramago ao romper com as regras tradicionais de pontuação, apresentando um enredo que enfatiza o popular.

Um exemplo de um longo período pode ser encontrado no seguinte excerto:

Madrugada, chegaram Baltasar e Blimunda, traziam a mula pela arreata, mas o padre Bartolomeu Lourenço não precisou que o chamassem, abriu a porta mal ouviu bater as ferraduras nas pedras, e saiu logo, estavam as despedidas já feitas, ficava o vigário de Mafra com matéria para pensar, se Deus era fonte e os homens oceano, e que parte do saber geral lhe caberá de hoje em diante, que do saber passado esqueceu quase tudo, excepto, graças a uma continuada prática, o latim da missa e dos sacramentos e o caminho entre as pernas da ama, que esta noite, por causa do visitante, dormiu no vão da escada. (SARAMAGO, 2010, p. 120)

Esse trecho indica temporalmente o momento da narrativa (“madrugada”), nomeia as personagens presentes e faz uma somatória de frases separadas por vírgulas, com um único ponto final, transmitindo ao leitor diversos acontecimentos vividos nessa cena, até chegar a

uma reflexão. Trechos como esse, presentes ao longo da leitura, exigem um pouco mais de atenção do leitor, contendo críticas e ironias, além de um tema principal, ao qual se ligam temas paralelos. Nesse momento, dá-se movimento à narrativa ao mostrar o Padre Bartolomeu acompanhando o casal e informando como obterão o éter, nota-se também a sugestão de relacionamento entre criado e figura religiosa (“vigário de Mafra”), assim como reflexões acerca da fé. Pode-se pensar que em encontros (casal e padre Bartolomeu) e despedidas (vigário da Mafra), o narrador elenca diferentes ideias, suscitando no leitor um olhar mais cuidadoso sobre o que pode ocorrer nas madrugadas e no interior de residências religiosas.

Exigem-se do leitor uma maior cumplicidade e fôlego para conseguir acompanhar esse narrador e as diversas temáticas trabalhadas, uma vez que nem tudo é dito claramente, mas o leitor deve ler também as sugestões e críticas deixadas pelo narrador. *Todos os Nomes* continua com esse trabalho particular do escritor quanto à pontuação, a qual ajuda “[...] a reconstruir a entoação que o autor pode ter pretendido para o seu texto [...]” (MARTINS, 2000, p. 62). No entanto, há aqui um número maior de pausas possibilitadas por meio do ponto final, a exemplo do que ocorre quando o Sr. José encontra-se com o pastor de ovelhas, no Cemitério:

Ao lado da sepultura da mulher desconhecida, mordiscando a erva húmida, estava uma ovelha branca. Ao redor, aqui e além, outras ovelhas pastavam. E um homem idoso, com um cajado na mão, vinha na direcção do Sr. José. Acompanhava-o um cão vulgar, nem grande nem pequeno, que não dava sinais de hostilidade, mas com todo o ar de estar à espera de uma ordem do dono para manifestar-se. O homem parou do outro lado da sepultura com a atitude inquisitiva de quem, sem pedir uma explicação, crê que lha devem, e o Sr. José disse, Bons dias, ao que o outro respondeu, Bons dias, Bonita manhã, Não está mal [...]. (SARAMAGO, 1997, p. 237)

Com esse fragmento verifica-se que as ações são mais pausadas por pontos finais, aproximando-se de uma prosa mais sintética, segundo padrões da prosa moderna. Entretanto, os diálogos entre as personagens permanecem marcados por meio de vírgulas, mantendo a originalidade saramaguiana.

Em meio às frases, ainda é possível detectar a utilização de provérbios, ditos populares, como o que segue: “[...] a pobre não emprestes, a rico não devas, a frade não prometas, e D. João V é rei de palavra. Haveremos convento.” (SARAMAGO, 2010, p. 72). Nota-se que o narrador completa essa expressão, ao inserir o traço religioso de não fazer promessa a frade, uma vez que o rei D. João V prometeu e para cumprir seu intento utilizou muito capital e trabalho humano.

Além de complementar expressões, o narrador também confere sua opinião sobre a frase popular, como ocorre no trecho: “Não é verdade que o dia de amanhã só a Deus pertença, que tenham os homens de esperar cada dia para saber o que ele lhes traz, que só a morte seja certa, mas não o dia dela, são ditos de quem não é capaz de entender os sinais que nos vêm do futuro [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 115). O narrador já inicia sua frase dizendo que o que se segue não é verdadeiro e que tal expressão foi criada por quem não consegue descobrir as vivências futuras, porque, uma vez que se consiga “entender os sinais que vem do futuro”, não somente a Deus pertencerá o dia seguinte. Pode-se pensar numa tentativa de igualdade entre Deus e os humanos, já que ambos poderiam interpretar os sinais do futuro, e devido ao romance mostrar-se crítico em relação às instâncias religiosas, não compactua, portanto, com a superioridade divina.

Outro provérbio é apresentado ao se discorrer acerca da personagem Baltasar:

Meteu Baltasar pés ao caminho, saíra de Mafra ao nascer do sol, chegou tinha-se fechado a noite, entre ir e voltar andara mais de dez léguas, quem corre de gosto não cansa, dizem, mas Baltasar chegou cansado e ninguém o obrigara a ir, se calhar, quem inventou o ditado tinha alcançado a ninfa e gozado com ela, assim não admira. (SARAMAGO, 2010, p. 214)

Nesse momento questiona-se o dito português “quem corre de gosto não cansa”, justificando o questionamento por meio de Sete-Sóis, que, mesmo não sendo obrigado, foi ver a máquina voadora. Por fim, já que mesmo querendo locomover-se pode se cansar, conclui-se com a ironia de que o autor desse ditado tenha se aproveitado de prazeres carnavais, a fim de tentar colocar essa expressão no patamar de verdade.

Ademais, alude-se ainda ao provérbio “à noite todos os gatos são pardos”, conforme se verifica em: “[...] o que vale é que de noite todos os gatos são pardos e vultos todos os homens [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 234). Nessa ocasião, a narrativa discorre sobre os trabalhadores que vão a Pêro Pinheiro, de madrugada, sendo homens diferentes (orelhudos, maneta, zarolho...), porém com a escuridão da noite essas diferenças não ser perceptíveis, tornando-os apenas vultos, relacionando-se aos gatos que à noite também não revelam suas diferenças, suas variadas cores, sendo todos pardos.

Outro trecho apresentado no romance refere-se ao roubo de lâmpadas em Xabregas e religiosos vão descobrir se um estudante está sendo sincero ao dizer que está com as lâmpadas: “[...] pela casca não se conhece o fruto se lhe não tivermos metido o dente.” (SARAMAGO, 2010, p. 23 - 24), trabalhando com a temática da aparência e da essência, uma

vez que o interior pode diferir do exterior, sugerindo que, pela prática, se conhecerá o objeto e o sujeito.

Em outro momento cita-se “Tudo no mundo está dando respostas, o que demora é o tempo das perguntas.” (SARAMAGO, 2010, p. 320), para refletir sobre o quanto o ser humano pode estar ansioso em algumas circunstâncias para entender o tempo dos questionamentos enquanto o mundo segue sua ordem natural. Outra expressão é localizada em: “É o senhor Escarlata que está a tocar, é bem verdade que pelo dedo se conhece o gigante, isto dizemos nós, uma vez que existe o provérbio e vem a propósito.” (SARAMAGO, 2010, p. 215). Esse é um provérbio que funciona como uma espécie de metonímia ao utilizar o dedo para falar da pessoa como um todo. Para Martins: “[...] a metonímia, pela sua concisão, faz ver rapidamente os fatos em sua essência, daí a sua força expressiva e o seu teor emocional.” (MARTINS, 2000, p. 102). Pode-se inferir que é pelas pequenas atitudes que se pode conhecer o ser humano. No entanto, o narrador ainda concorda com essa frase em sentido literal, já que é com os dedos que o músico Domenico apresenta sua arte.

As touradas também são lembradas no romance, mostrando uma apresentação em que coelhos e pombos são postos juntos com touros. Assim, os pássaros, que trazem quadra popular presas em seus pescoços, fugindo dos touros, podem cair nas mãos do público ansioso para ler os escritos:

[...] mas para ler a quadra que vai escrita num papel atado ao pescoço da ave, como são estes exemplos, Eu tinha uma ruim prisão e que de boa escapei, mas aqui ditosa serei, se for dar em certa mão, Aqui me traz minha pena com bastante sobressalto, porque quem voa mais alto, a mais queda se condena, Ora já estou descansada, e se hei-de morrer enfim, Deus, que o determina assim, me mate com gente honrada [...]. (SARAMAGO, 2010, p. 97)

O trecho “quem voa mais alto, a mais queda se condena” remete o leitor ao ditado “quanto maior o salto maior a queda”, que nesse caso pode ser entendido literalmente, uma vez que está se referindo às aves. Contudo, esses saberes populares também se referem a atitudes egoístas, haja vista que as circunstâncias podem se alterar.

Há também referência à sabedoria bíblica, como é o caso da evocação do evangelho segundo S. Mateus “[...] Dai pois a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus.” (BÍBLIA, Mateus, 22, 21), que dissocia religião e política, a qual é vista no romance do seguinte modo:

[...] assim é que o mundo está bem, não fosse ele como o fizeram e não me veriam patriarca, pagai portanto o devido, dai a César o que é de Deus, a Deus o que é de César, depois cá faremos as contas e distribuiremos o

dinheiro, pataca a mim, a ti pataca, em verdade vos digo e hei-de dizer, E eu, vosso rei, de Portugal [...]. (SARAMAGO, 2010, p. 151 - 152)

Observa-se que há uma inversão no romance, propondo-se dar a Deus o que é de César e a esse o que é de Deus. Para os devotos, Deus merece mais do que os impostos cobrados por César, o que permite ao leitor refletir que D. João V quer muitos ganhos em seu reinado, haja vista os luxos de sua corte, superando o que é dedicado à figura divina.

A partir dessas constatações observa-se que, além de se criar um romance que tende à oralidade, algumas reflexões remetem a saberes adquiridos com a experiência de vida, com os ditos populares, que podem ser transmitidos oralmente, seja para concordar com os mesmos, para completá-los ou para questioná-los. De tal modo, outro recurso estilístico, que corrobora com o caráter popular, é o trabalho com ditados populares, mas empregando o toque pessoal.

Todos os Nomes também traz saberes populares ao longo de suas páginas. Para a estudiosa Ferreira:

Ao utilizar máximas, Saramago consegue preservar o que há de perfeição e neutralizar o que haja de asfixia. Os grupos de máximas tomadas a *Todos os Nomes* confirmam não só o apreço de Saramago pelas máximas, mas também o bom uso feito desses enunciados à disposição dos usuários da língua portuguesa. Saramago revitaliza as máximas, seja ao empregá-las tal qual circulam na voz do povo, seja ao redimensioná-las com pequenas alterações ou acréscimos. Em todos os casos, elas surgem como portadoras de uma sabedoria ancestral que ajuda a dar tonalidades várias à narrativa, a exprimir o que anda pela alma das personagens. (FERREIRA, 2015, p. 146)

Esse trabalho pontuado por Ferreira em *Todos os Nomes* é semelhante aos aspectos já observados no romance anterior, confirmando o gosto desse escritor pelas máximas e seu trabalho de não usá-las somente em sua forma primária, mas também lhes conferindo seu estilo.

Observa-se a repetição de um mesmo dito nos dois romances, haja vista que nessa segunda obra verifica-se o trecho: “Ora, ora, de noite todos os prédios são pardos, Dos gatos é que se costuma dizer que são pardos de noite, Os prédios também [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 44). Há uma alteração do dito ao trazer a cor parda igualmente aos prédios, justificando sua presença no trecho, uma vez que se refere às andanças do Sr. José, no período noturno, que não difere a coloração das construções.

Outro saber popular disponibilizado é encontrado em:

Achava ele que os muros, embora servindo de forma positiva a higiene e o decoro, acabavam por ter o efeito perverso de dar asas ao olvido, o que de resto não deveria causar surpresa a ninguém, andando a sabedoria popular a

dizer, desde que o mundo é mundo, que o coração não sente o que os olhos não vejam. (SARAMAGO, 1997, p. 214)

Tal excerto é tomado de forma literal pelo romance, pois se encontra inserido no momento em que se apresenta a decisão do curador do Cemitério Geral de derrubar os muros que delimitavam o cemitério, a fim de criar uma proximidade maior entre vivos e mortos. De tal modo, vendo as sepulturas, pressupõe-se que o coração dos vivos sentiria a perda. Assim como em *Memorial*, ditos são empregados de forma literal nesse segundo romance. Convém ressaltar que a derrubada dos muros pode ser encarada como uma crítica aos vivos que não se preocupam com os mortos e suas sepulturas.

Igualmente há quadra popular em *Todos os Nomes*: “Nem sequer sei onde ela está agora, pensou o Sr. José, e, quanto a uma vida futura, nesse momento lembrou-se daquela quadra popular que diz, O que está para além da morte, nunca ninguém viu nem verá, de tantos que para lá foram, nunca nenhum voltou cá.” (SARAMAGO, 1997, p. 252). Nesse momento, a personagem protagonista já sabe que a mulher desconhecida faleceu. Por isso, tal quadra justifica-se bem ao romance, uma vez que a busca está chegando ao fim, não havendo a possibilidade de um encontro real entre o Sr. José e a mulher desconhecida.

Portanto, comparativamente, nota-se que *Memorial do Convento* não somente completa as lacunas de personagens que foram esquecidas pelo discurso da História oficial, mas além de trazer a classe popular para primeiro plano, mantém a verossimilhança dessa classe ao citar provérbios populares, ditos que trazem algum tipo de ensinamento. No entanto, por ter um viés crítico e irônico, essas frases sofreram alterações do escritor que as moldou e empregou segundo a intencionalidade pretendida. Por sua vez, *Todos os Nomes* tem um número reduzido desses intertextos, mas o conhecimento popular não foi totalmente esquecido, passando pelos ajustes do narrador, seja para complementá-lo, contradizê-lo ou empregá-lo de forma literal.

4.2 Seleção nominal dos romances

A seleção nominal dos romances também marca o estilo saramaguiano, revelando, por exemplo, nomes acompanhados de perífrases e nomes comuns como o do protagonista de *Todos os Nomes*.

O casal protagonista de *Memorial do Convento* tem mencionado seus nomes completos: Baltasar Mateus e Blimunda de Jesus. No entanto, essa personagem masculina

também é chamada de Baltasar Sete-Sóis e, após sua união com Blimunda, essa passará a ser chamada Blimunda Sete-Luas. De tal modo, esse numeral e esses vocábulos sol e lua não são aleatórios na obra.

O número sete, para Chevalier e Gheerbrant, é indicativo de “[...] sentido de uma **mudança** depois de **um ciclo concluído e de uma renovação positiva**.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 826). Por sua vez, Arnaut discorre que:

Atentemos, pois, nas possíveis ilações que podemos extrair do significado cabalístico deste número, principalmente se combinado com o Sol e com a Lua: cada semana se renova após a passagem dos seus sete dias; cada período lunar dura o mesmo número de dias, fechando os quatro períodos o ciclo de vinte e oito dias que constantemente será renovado. Ora sendo este último número o que se obtém pela soma dos sete primeiros números não é difícil aceitar que sete evidencia uma ideia de mudança, de renovação constante após o final de um ciclo. Por outro lado, a ideia de totalidade do universo em movimento é obtida pela soma do número quatro, símbolo da terra com os seus pontos cardeais, e do três, símbolo do céu e da Santíssima Trindade. (ARNAUT, 1996, p. 81)

O número sete presente nas duas personagens pode ser entendido como a totalidade, vista nesse par como o dia (sol) e a noite (lua), que revela a totalidade do dia com suas vinte e quatro horas. Ademais, essa dupla contribui para a construção da passarola, a qual, como símbolo de liberdade, sinaliza para uma renovação. Esse casal ainda simboliza a perfeição e o exemplo de amor. Nas palavras de Arnaut: “São estes um casal inteiro, na verdadeira acepção da palavra, que em tudo se completa, até nos nomes: o sol e a lua, o dia e a noite de que são feitas todas as vidas; a clareza e o mistério que a cada uma delas preside e que são, afinal, os componentes deste romance.” (ARNAUT, 1996, p. 102).

Esse numeral ainda aparece no final do livro, ao dizer que Blimunda “Seis vezes passara por Lisboa, esta era a sétima.” (SARAMAGO, 2010, p. 346) e será justamente nessa sétima vez que ela encontrará seu par sendo queimado numa fogueira em praça pública. Permite-se atribuir a simbologia bíblica ao sete ao se dizer que no sétimo dia descansou, o que ocorre com Blimunda que na sétima vez que passou por essa cidade, pode descansar de sua busca por Baltasar. Relacionando esse número com os astros sol e lua, Arnaut ainda pontua:

Assim, se o sete associado ao sol, considerado como manifestação divina, apenas parcialmente explica a importância da alcunha que ao herói é atribuído, não podemos deixar de considerar que Baltasar surge sempre em íntima conexão com Blimunda Sete-Luas, sendo, pois, por intermédio da relação com a simbologia deste outro astro que o herói e a sua morte adquirem um significado pleno. É que, se o facto de a lua desaparecer durante algum tempo, reaparecendo sempre depois, nos permite fazer deste astro a metáfora da passagem da morte à vida, a verdade é que podemos estender esta simbologia à etapa final do trajecto do herói, na medida em que, depois de desaparecer nos céus levado pela passarola é a Blimunda

Sete-Luas quem cabe reencontrá-lo na sua sétima passagem por Lisboa. Repetindo um itinerário de há vinte e oito anos (sete x quatro), fecha o ciclo da narrativa e da vida do herói cuja vontade recolhe, assim lhe perpetuando a “vida” até que, noutros espaços e noutros tempos, um outro narrador, se não o mesmo, a fará reaparecer, ressuscitada por sonhos de outras vidas também esquecidas por aqueles que só dos grandes mantêm viva a memória.” (ARNAUT, 1996, p. 81 – 82)

O número Sete, o sol e a lua não se encontram dissociados na narrativa, mas a totalidade, a renovação é vista no ciclo de sol (dia) e lua (noite) e nas atuações dessas personagens. Observando esses astros separadamente, verifica-se que “O Sol é a **fonte** da luz, do calor, da vida. Seus raios representam as **influências celestes** – ou espirituais – recebidas pela Terra.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 836). Associado a Baltasar, o Sol denota energia, luz, justificando sua ligação a essa personagem que gasta muita energia em seus trabalhos, luta pela sobrevivência, é um ex-soldado, representando a esperança por meio de suas tarefas e seu final na narrativa é em uma fogueira, revelando suplício pelo fogo. Ademais, nas palavras de Real, a personagem Baltasar funciona como uma espécie de metonímia para todos os trabalhadores que labutaram arduamente na edificação do convento:

Sol identifica-se com fonte de vida, com a própria vida – o que faz corresponder *Sete-Sóis* a *Sete-vidas*, que, por sua vez, significaria que Baltasar encarna simbolicamente a vida de todos os homens do povo, sempre labutando e sempre perdendo o fruto do seu trabalho, independentemente de épocas históricas e de regiões geográficas; [...]. (REAL, 1995, p. 64)

Por sua vez, a Lua depende do Sol e carrega os atributos da noite, associando-se ao poder de Blimunda de ver o que está escondido dentro das pessoas e dos objetos. Além disso, a lua tem fases, o que também pode ser visto nessa personagem, que tem fases que em jejum pode enxergar o interior das pessoas, mas quando está lua nova perde seus poderes. Segundo Chevalier e Gheerbrant:

É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino [...] a periodicidade e a renovação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 561)

A alcunha Sete-Luas é atribuída a Blimunda, acentuando sua feminilidade e estabelecendo sua ligação com o Sol, representada no casal Blimunda e Baltasar que se completam. Essa união é mencionada por Real:

No romance, Sete-Luas só se compreende por directa relação com Sete-Sóis, e, de facto, a lua, porque não tem luz própria, é o princípio passivo do Sol. Porém, na trama romanesca de *Memorial do Convento*, o narrador histórico *revoluciona* este princípio simbólico da passividade feminina e atribui a

Blimunda capacidades intuitivas e ecovisionárias, dependentes das fases da Lua, que a tornam, como elemento activo, tão importante quanto Baltasar. Blimunda não se compreende sem Baltasar, mas este também não tem existência romanesca sem Blimunda, exactamente como o par antitético mas intimamente complementar de *dia-noite*, *claro-escuro*, *Sol-Lua* [...]” (REAL, 1995, p. 67)

Assim, semelhante aos complementos e modificações que realiza nos ditos populares, ao valer-se do Sol e da Lua, o narrador também confere dimensão imaginativa e poética, empregando dois astros que possuem uma relação de dependência entre si, que repercute no par Baltasar e Blimunda.

Além desse casal central, outras personagens também trazem pronome de tratamento associados a seus nomes, como é o caso do rei D. João V, D. Maria Ana Josefa, Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, sublinhando complementos que indicam a posição que ocupam. Essas personagens são tratadas com solenidade, conforme se observa nos excertos: “Como sabeis, e frei António disse, Sei, não sei como vim a saber, eu sou apenas a boca de que a verdade se serve para falar, a fé não tem mais que responder, construa vossa majestade convento e terá brevemente sucessão, não o construa e Deus decidirá.” (SARAMAGO, 2010, p. 14. Grifo nosso), momento em que D. João V prometer edificar o Convento de Mafra, recebendo o tratamento “vossa majestade”, o que ocorre também com a rainha em diálogo que trava com seu cunhado, o infante D. Francisco (“Porém, vossa majestade sonha comigo quase todas as noites, que eu bem no sei [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 111 – 112. Grifo nosso)). A figura religiosa é tratada com respeito pela mãe de Baltasar ao ir à residência desses: “[...] e Marta Maria disse, Se estivéssemos prevenidos de Que vinha vossa reverência, ao menos matava-se o galo, o resto que temos não é coisa que se apresente [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 118. Grifo nosso), sendo chamado de “vossa reverência”, pronome dedicado a religiosos de alta patente.

Essas formas de tratamento são descritas por Martins: “As expressões de tratamento do tipo Vossa Senhoria, Vossa Excelência têm carácter protocolar e estão reduzidas praticamente à correspondência comercial, a documentos oficiais ou circunstâncias mais solenes da vida política ou académica.” (MARTINS, 2000, p. 213). Assim, há um distanciamento ao se empregar essas formas, indicando uma solenidade, um respeito à função e ao poder que a personagem ocupa no romance.

Se Baltasar e Blimunda possuem numerais associados a seus nomes, a personagem protagonista de *Todos os Nomes* é chamada apenas de Sr. José, trazendo um pronome de tratamento anexo a seu nome. De acordo com Martins: “As diferentes formas de tratamento

correspondem a diferentes graus de intimidade/distância e níveis de hierarquia social.” (MARTINS, 2000, p. 212) e enfatizando a forma de tratamento “senhor” discorre que “[...] corresponde ainda a diferenças de idade, de nível social, econômico, cultural dos interlocutores [...].” (MARTINS, 2000, p. 213). De tal modo, é uma forma de respeito chamar essa personagem de Sr. José, haja vista que sua idade é mencionada no romance (“cinquenta anos”). Ademais, trata-se de uma alcunha comum, sugerindo universalidade, uma vez que muitos se chamam José. Por sua vez, a personagem procurada por esse protagonista é anônima, semelhantemente sugerindo universalidade, pois poderia ser qualquer mulher desconhecida.

Convém ressaltar que enquanto a personagem Baltasar pode ser entendida como representante das vidas da classe popular, o Sr. José pode ser visto como uma metonímia para todos os nomes, uma vez que é o único nomeado e serão as aventuras desse auxiliar de escrita que a narrativa acompanhará. Utiliza-se uma personagem que recebe a simpatia do narrador para significar muito além de seu nome.

Conforme já exposto, as demais personagens não são nomeadas. Segundo Ferreira:

[...] em *Todos os nomes*, as personagens, com exceção de apenas uma, não portam nomes próprios e são identificadas por perífrases (“o chefe da Conservatória Geral”, “a senhora do rés-do-chão direito”, “a mulher desconhecida”, “o enfermeiro”, “o pastor” etc.). Esse recurso ressalta o caráter universal do tema, pois, desprovidas de nomes próprios, as personagens abrangem todo o universo humano. (FERREIRA, 2015, p. 124)

Além da universalidade, as perífrases remetem à posição que as personagens ocupam, por exemplo, o Chefe da Conservatória (“Finalmente, isolado, sozinho, como tinha de ser, o conservador, a quem chamam chefe no trato quotidiano.”, (SARAMAGO, 1997, p. 12)) e o curador do Cemitério indicam o posto hierárquico que possuem, são os chefes desses estabelecimentos públicos. As delimitações hierárquicas não se limitam às funções que as personagens ocupam, mas o nível de autoridade também se estende para a apresentação desses funcionários perante o público, estando os auxiliares de escrita mais próximos ao público e, nas mesas posteriores, a última destina-se ao Conservador/Curador, mostrando o posto máximo de poder. Nessa distribuição, a personagem Sr. José pertence a um nível inferior, já que ocupa uma das oito mesas dos auxiliares de escrita.

Outra personagem referida por perífrase refere-se à “senhora do rés-do-chão direito”, que, sendo madrinha da mulher desconhecida, contribui para a busca do Sr. José. O pronome de tratamento presente, assim como ocorre com a personagem principal, sinaliza respeito com essa figura dramática, haja vista que se trata de uma idosa solitária.

O pastor de ovelha também é apresentado pela função que desempenha, levando ovelhas para pastar no cemitério. Para Chevalier e Gheerbrant, a figura do pastor “[...] simboliza a vigília; sua função é um constante exercício de **vigilância**: ele está desperto e vê. [...] Além disso, o pastor, ao simbolizar o nômade [...] está privado de raízes; representa a alma que no mundo jamais é sedentária – está sempre de passagem.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 692). Vigilante, essa figura atenta que encontrará o Sr. José no cemitério, realizando uma passagem pelas páginas finais do romance, instigando esse protagonista a refletir sobre as certezas que acredita ter na vida, além disso, assim como o pastor está de passagem, os seres humanos igualmente estão de passagem na vida, com o cemitério indicando a morada final da mulher desconhecida e de todos os seres humanos.

O escritor, portanto, não seleciona números, astros, nomes, perífrases aleatoriamente, mas segundo intenções simbólicas que, decisivas para seus romances, sublinham o trabalho artístico do escritor e contribuem para o entendimento de cada personagem, de suas complementaridades como é o caso do casal Sete-Sóis e Sete-Luas, da temática da universalidade recorrente no segundo livro, que juntamente com as vivências dessas figuras, do espaço e tempo em que se passam as tramas, possibilitam uma visão geral das obras, ampliando a compreensão dos romances e de suas temáticas.

4.3 Figuras de linguagem

Memorial do Convento e *Todos os Nomes* ao longo de suas páginas trabalham com figuras de linguagem, as quais contribuem para manter o vigor artístico das obras. Como exemplificação, a comparação e a metáfora trabalham com imagens distintas, mas que possuem algum traço em comum entre si. Acerca dessa linguagem figurada, Stephen Ullmann, em *Semântica: uma introdução à ciência do significado*, afirma que:

Pode actuar quer explicitamente, por *comparação*, quer implicitamente, por *metáfora*. Em vez de afirmar simplesmente que uma pessoa é muito picante ou que uma reunião é muito aborrecida, podemos exprimir a nossa ideia de uma forma mais incisiva, dizendo: <<é picante como a mostarda>>, <<aborrecida, parada como a água de um poço>>. Embora estes clichés tenham perdido muito da sua força primitiva, são ainda bastante mais enérgicos que um simples enunciado. A metáfora actua da mesma maneira mas exprime-se numa forma mais condensada: em vez de dizer que alguém é tão estúpido como um ganso [...] podemos suprimir a comparação e identificar esse alguém com esses animais: <<é um ganso>> [...]. (ULLMANN, 1964, p. 281 – 282)

Essa aproximação de realidades divergentes é utilizada pelo escritor em ambos os romances. Ora deixando explícita a comparação, por meio do emprego de conectivos que unem os diferentes referentes de comparação, ora omitindo-os trabalhando com a metáfora, mas em todos os casos aproximando realidades distintas.

No primeiro romance tem-se a comparação da agilidade do movimento dos dedos do músico Domenico com o balanço de uma barca: “O italiano dedilhou o cravo, primeiro sem destino [...] e de repente pareceu fechado dentro da música que tocava, corriam-lhe as mãos sobre o teclado como uma barca florida na corrente [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 156). Assim como a barca pode sair pelas águas sem destino e, depois, se encontrar na corrente, o ato de tocar o cravo parece exigir esse mesmo procedimento, revelando a habilidade desse músico.

Outra comparação ocorre na referência à construção de um carro para carregar uma pedra enorme: “Em Pêro Pinheiro se construíra o carro que haveria de carregar o calhau, espécie de nau da Índia com rodas, isto dizia quem já o tinha visto em acabamentos e igualmente pusera os olhos, alguma vez na nau da comparação.” (SARAMAGO, 2010, p. 232). Além da comparação entre o carro a uma nau, para enfatizar o tamanho da construção, examina-se uma menção ao fator responsável pela comparação, que é ter conhecimento de como são os dois objetos comparados, a fim de que a comparação se efetive, demonstrando novamente a habilidade do narrador. Além disso, as naus da Índia e o convento são aproximados para salientar a ostentação da classe real.

Por sua vez, em *Todos os Nomes*, tem-se uma comparação em: “A felicidade e a infelicidade são como as pessoas famosas, tanto vêm como vão [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 197). Aproximam-se os sentimentos de felicidade e infelicidade com pessoas célebres, haja vista que essas podem ser momentâneas, assim como os sentimentos oscilam no decorrer da vida. Já, no excerto: “[...] andar o Sr. José às voltas pela cidade, de lado para lado, para cima e para baixo, como perdido sem mapa nem roteiro [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 268), compara-se a falta de destino do protagonista com alguém perdido sem guia para orientá-lo.

Comparativamente, em *Memorial* confrontam-se os níveis sociais para efetivar a crítica do narrador, que deseja destacar as personagens populares, assim como simpatiza com o músico Domenico, mostrando o bem que sua arte faz ao ser humano, sendo até capaz de auxiliar na recuperação de Blimunda quando adoece, conforme já dito anteriormente. Para o segundo livro, o recurso da comparação trabalha com o interior do indivíduo, com suas oscilações de sentimento, revelando também o processo de autoconhecimento dos seres humanos. Com o intuito de contrapor os níveis sociais e mostrar o ser humano em sua

essência, o narrador não aborda essas temáticas aleatoriamente, mas trabalha com a linguagem, a fim de tratá-las por meio da comparação. Os romances em análise não oferece a apresentação das personagens de forma direta, mas trazem seus traços comparados a outros referentes, entre os quais vê um ponto de igualdade, conferindo um toque artístico aos romances.

Quanto às metáforas, convém ressaltar que sua estrutura básica “[...] é muito simples. Há sempre dois termos presentes: a coisa de que falamos e aquilo com que a estamos a comparar.” (ULLMANN, 1964, p. 442). Entretanto, diferentemente da comparação, não se empregam os conectivos. Na primeira obra, o capítulo de abertura do livro apresenta uma metáfora para o ato sexual do rei D. João V: “O cântaro está à espera da fonte.” (SARAMAGO, 2010, p. 13), sugerindo que, na relação sexual para a qual rei e rainha estavam se preparando, cântaro e fonte remetem aos órgãos sexuais. Essa cena recebe um olhar crítico e irônico por parte do narrador. Valendo-se das palavras de Arnaut:

O cunho de toda esta relação é ridicularizado não só pela metáfora do cântaro que duas vezes por semana “vigorosamente” é cheio pela fonte, mas também pelo uso irônico do diminutivo que, aqui como em outros casos, permite levantar o véu do posicionamento da instância narrativa face ao que é relatado. Aduza-se, também, que é deliberadamente que classificamos de <<espectáculo>> este cumprimento do “dever real” pois consideramos que, propositadamente, o narrador transforma um acto íntimo numa encenação jocosa cujos semi-espectadores são os camaristas, os criados, as damas e os pagens. (ARNAUT, 1996, p. 98)

Nesse capítulo inicial empregam-se os diminutivos “degrauzinhos” (SARAMAGO, 2010, p. 15) e “mãozinha” (SARAMAGO, 2010, p. 16), aos quais Arnaut faz referência. Esse recurso sinaliza para as marcas em que o narrador não emprega o diminutivo para demonstrar simpatia, mas revelar sua ironia. Ademais, a metáfora ao atribuir valores “[...] se presta admiravelmente ao exagero, quer na exaltação, quer na depreciação, e tem um papel importante na expressão da ironia.” (MARTINS, 2000, p. 102). Assim, para ironizar e ridicularizar, o narrador vale-se dessa figura de linguagem.

O recurso metafórico também é encontrado no excerto: “Mas esta cidade, mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 27). Neste momento, discorre sobre Lisboa, lembrando que, enquanto a nobreza e o clero revelam seus excessos e luxo, o povo encontra-se na miséria. Usa-se a metáfora para criticar essa cidade e suas desigualdades sociais, como se esse município fosse uma boca, que está mastigando diferentemente nobreza e povo.

Outro exemplo é visto em: “Começava a escurecer, mas, agora, de nenhuma noite teria medo, se tão negra é a que leva dentro de si.” (SARAMAGO, 2010, p. 342). Após o desaparecimento de Baltasar, aproxima-se a dor de Blimunda à cor negra, demonstrando seu sofrimento diante da ausência do amado.

Em outro momento lê-se o fragmento: “[...] vão-se mugindo as tetas do bom leite que é o dinheiro [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 182 – 183). Novamente utiliza-se o recurso da metáfora para criticar os excessos da coroa portuguesa ao associar-se o “bom leite” a “dinheiro”, com a realeza ostentando os recursos extraídos de suas colônias, não se preocupando se a situação econômica do país estava equilibrada.

Em *Todos os Nomes* esse recurso também é empregado, a exemplo do fragmento em que, para informar que o Sr. José chegou ao término de sua busca, afirma-se metaforicamente que “[...] o último passo antes de bater com o nariz no muro, expressão igualmente metafórica que significa, Chegaste ao fim.” (SARAMAGO, 1997, p. 248). O trabalho do narrador com a linguagem permite-lhe empregar uma metáfora e, em seguida, explicar o teor da mesma, para que não parem dúvidas sobre o término da busca.

Mais adiante, em um diálogo do Sr. José com o director do colégio, em que a mulher desconhecida estudou e trabalhou, observa-se: “Tudo se passou como se ela não tivesse feito mais do que abrir uma porta e sair, Ou entrar, Sim, ou entrar, conforme o ponto de vista, Pois aí lhe fica uma excelente explicação, Era uma metáfora, A metáfora sempre foi a melhor forma de explicar as coisas [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 267). Neste trecho a metáfora funciona como uma explicação para a morte que é associada ao abrir e fechar de portas, abrindo-se a porta da morte e fechando-se a porta da vida.

Além dessas metáforas específicas, pode-se observar a construção dessa figura de linguagem em termos gerais no romance. O livro *Memorial do Convento* representa-se como uma grande metáfora da história de Portugal setecentista, já que as preocupações megalomaniacas da corte recebem como contraponto, fundado na imaginação do escritor, o acréscimo de personagens do povo, que recebe o reconhecimento do narrador como o verdadeiro construtor do convento.

Todos os Nomes, por sua vez, trabalha metaforicamente o universo burocrático, com suas regras que regem a vida e a morte dos seres humanos, com registro de nascimento e óbito. Ademais, nota-se uma metáfora para as relações interpessoais, averiguando-se o autoconhecimento e o conhecimento do outro, por meio da personagem protagonista.

O escritor, portanto, emprega a metáfora com diferentes intuitos, seja para criticar, seja para explicar, seja para demonstrar emoções, como ocorre com a personagem Blimunda

e, principalmente, para tratar de questões que permeiam a sociedade. Essas temáticas, por localizarem-se no universo literário, são ditas metaforicamente, salientando o estilo e o trabalho linguístico, ao aproximar elementos de diferentes campos, a fim de identificar uma igualdade entre eles.

Mais um recurso encontrado nos romances refere-se à onomatopeia, a qual pode ser definida como:

Onomatopeias propriamente ditas – objeto sonoro de configuração definida e valor significativo constante, embora impreciso, dentro de uma determinada comunidade lingüística, constituído, mais freqüentemente, por uma combinação de sons correspondentes aos fonemas da língua dessa comunidade: *zás, pum, pimba, dlim-dlão, tlim-tlim, tic-tac*, etc. Estes objetos já são apresentações simbólicas e convencionadas, mais ou menos integradas no sistema fônico de uma determinada língua. Seu grau de integração é variável; algumas, são exatamente, correspondentes às estruturas das palavras significativas da língua, outras apresentam combinações de fonemas que não ocorrem nas palavras do idioma: *dlim-dlão, tchibum, trrrim*. (MARTINS, 2000, p. 48 – 49)

Com esse recurso é possível conferir uma maior vivacidade ao enredo, que aliada às comparações, às metáforas, às descrições, permite que o leitor imagine como são os espaços mencionados, as personagens e os sons produzidos. Primeiramente, em *Memorial* tem-se a reprodução do andar de um burro: “Baltasar levanta Blimunda ao colo, vai sentá-la no albardão, arre burro, toque, toque.” (SARAMAGO, 2010, p. 263). A reprodução pela escrita do som gerado pelo animal evidencia que as personagens estão em movimento, dirigindo-se para Mafra, após verificarem a passarola.

Paralelamente, em *Todos os Nomes* averigua-se essa figura de linguagem no fragmento: “Avançou para a porta e fechou-a à chave, bruscamente, com duas voltas rápidas do pulso, zap, zap.” (SARAMAGO, 1997, p. 253 – 254), momento em que o Sr. José sai rapidamente da Conservatória, que havia entrado às escondidas, ao perceber que alguém, o chefe, estava girando a chave para entrar fora do horário de trabalho. Nessa fuga, essa onomatopeia sinaliza o movimento de trancar a porta que unia a casa do Sr. José com seu local de trabalho, demonstrando a rapidez que com tal gesto foi realizado, dando andamento à narrativa.

A imitação do som de objeto pode ser detectada ainda no seguinte excerto de *Memorial*:

Enquanto não aparece outra descida, outra subida. Então agrupam-se as hostes, repartem-se os esforços, tantos para aqui, tantos para além, puxem, lá, Êeeeeei-ô, berra a voz, taratata-tá, sopra a corneta, verdadeiramente isto é um campo de batalha, nem lhe faltam os seus mortos e os seus feridos, não

sendo todos da mesma qualidade, como diríamos, quatro cabeças, que é boa maneira de contar. (SARAMAGO, 2010, p. 252)

Observa-se o uso da onomatopeia ao se buscar reproduzir o som da corneta, que juntamente com a interjeição “Êeeeeei-ô” demonstram uma situação em que homens e animais recebem ordens, uma vez que precisavam estar em sintonia para enfrentar juntos uma subida. Infere-se ainda que se igualem os trabalhadores aos animais, submissos aos poderes real e religioso.

A interjeição também pode ser identificada no segundo romance analisado, quando o Sr. José tenta chamar a atenção de seu colega de trabalho, por meio de “pst-pst”: “Na manhã seguinte, mal a Conservatória Geral tinha começado o expediente, já sentados os funcionários nos seus lugares, o Sr. José entreabriu a porta de comunicação e fez pst-pst para chamar a atenção do colega auxiliar de escrita que se encontrava mais perto.” (SARAMAGO, 1997, p. 115).

Pode-se observar que por meio do recurso das onomatopeias e, também, de interjeição o narrador atribui um toque de realismo ao romance, ao tentar revelar com detalhes as cenas apresentadas, permitindo que o leitor imagine as circunstâncias expostas não apenas pelas descrições, mas também pela sonoridade, conferindo uma maior riqueza de informações.

O uso do diminutivo igualmente merece atenção, ainda que já se tenha mencionado seu emprego no subcapítulo acerca da categoria espacial, quando se abordava o romance de 1982, considera-se relevante aludir a essa possibilidade novamente com vistas a realizar um trabalho comparativo entre os romances. Outra ocasião em que se emprega esse recurso é encontrada no excerto:

Foi assim todo o caminho até Montemor, menos de cinco léguas que levaram quase oito horas de contínuo trabalho, de extenuamento de homens e bestas, cada qual segundo a sua especialidade. Bem desejava a princesa D. Maria Bárbara dormir, repousar daquela aflita insónia, mas os solavancos do coche, a gritaria dos atletas da força, o tropear dos cavalos que iam e vinham com ordens, atordoavam-lhe a pobre cabecinha, punham-na em grande angústia, que trabalhos, meu Deus, tanta confusão para casar uma mulher, é certo que princesa. (SARAMAGO, 2010, p. 300 – 301. Grifo nosso)

Nesse momento, a princesa D. Maria Bárbara está indo para seu casamento, passando por caminhos ruins e desconfortáveis, o que justifica a caracterização “pobre cabecinha”. No entanto, devido ao olhar crítico e irônico que o narrador dirige à classe real, esse diminutivo recebe uma carga negativa, porque, mesmo que os caminhos não sejam favoráveis, ela não se cansa andando, tem conforto, luxo, diferente dos empregados que levam a família real e do

povo que acompanha esse trajeto na esperança de uma esmola. Ademais, o narrador demonstra-se exclamativo diante de tantos trabalhos e sofrimento (“meu Deus”), revelando novamente sua criticidade.

Em outro instante, enquanto ocorre a busca por Baltasar efetivada por Blimunda, lê-se:

Já aqui estive, já aqui passei, e dava com rostos que reconhecia, Não se lembra de mim, chamavam-me Voadora, Ah, bem me lembro, então achou o homem que procurava, O meu homem, Sim esse, Não achei, Ai pobrezinha, Ele não terá aparecido por aqui depois de eu ter passado, Não, não apareceu, nem nunca ouvi falar dele por estes arredores [...]. (SARAMAGO, 2010, p. 346. Grifo nosso)

O diminutivo “pobrezinha” demonstra solidariedade com a personagem, pois há uma afinidade do narrador com a classe popular. Além disso, “Com palavras que exprimem algo lamentável, triste, o diminutivo acrescenta a conotação de dó, simpatia (*pobrezinho*, *doentinho*, *desgraçadinho*, etc.).” (MARTINS, 2000, p. 115), sensibilizando-se com a situação dessa mulher em sofrimento intenso.

O diminutivo pode apresentar uma conotação afetiva. Em *Todos os Nomes* verificam-se os vocábulos “injecçãozinha” e “picadinha”, termos que podem evocar no leitor lembranças de quando era criança e ouvia que a injeção não doeria:

Ainda está quente, espero não ter entornado nada, o que significava que vinha comida ali dentro, como as palavras seguintes logo confirmaram, Sirva-se antes que arrefeça, mas primeiro vamos à nossa injecçãozinha. Ora, o Sr. José não gostava de injeções, muito menos na veia do braço, donde sempre tinha de apartar a vista, por isso ficou tão satisfeito quando o enfermeiro lhe disse que a picadinha ia ser no glúteo, este enfermeiro é uma pessoa educada [...]. (SARAMAGO, 1997, p. 130-131. Grifos nossos)

O enfermeiro tenta tranquilizar o solitário Sr. José, empregando o diminutivo para minimizar os receios quanto à injeção, evidenciando-se uma atenção por parte dessa personagem, uma vez que se trata de um protagonista solitário que, mesmo com uma idade considerável, não gostava de tomar injeção. Além de solidariedade, a personagem do enfermeiro amplia o horizonte de conhecimento do protagonista:

Injeções são recomendadas pelo médico e o Conservador envia um enfermeiro para aplicá-las. O contato do Sr. José com o enfermeiro produz revelações inequívocas sobre o quão enganosa é a aparência de tudo na Conservatória. O enfermeiro, cuidando também das feridas do corpo do Sr. José, adquiridas quando escalou o muro da escola, revela coisas cujo alcance ainda não pode ser percebido pelo abatido Sr. José. (FERREIRA, 2015, p. 162)

O narrador emprega a personagem do enfermeiro para suscitar pensamentos e reflexões no protagonista, antecipando que o Sr. José adquirirá o conhecimento do que se passa em seu local de trabalho, o que ocorre ao final da obra, com o Conservador mostrando-se cúmplice das aventuras desse auxiliar de escrita.

Outra característica recorrente nos romances refere-se ao uso de oração coordenada, por meio da utilização da conjunção aditiva “não só... mas também” e variações. Ressalva-se que se dedicou maior atenção a essas conjunções, mas outras podem ser encontradas ao longo dos romances. Segundo Martins: “Na coordenação, as orações se apresentam uma após outra, cada qual com independência de construção, uma não fazendo parte da outra.” (MARTINS, 2000, p. 137). Ainda que as orações tenham independência, com o uso da conjunção aditiva soma-se uma nova ideia a anterior, demonstrando o conhecimento do narrador.

Em *Memorial* pode-se observar esse emprego no momento em que um frade tenta justificar a possibilidade de se transportar uma enorme pedra para a construção do convento, conforme se vê no excerto: “[...] deveis tomar esta transportação como penitência, e também amorosa oferta, singular penitência, oferta estranha, pois não só vo-las pagam com o salário do contrato, como também vo-las remunerará a indulgência do céu [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 253 – 254. Grifos nossos).

A instância religiosa é tratada com o mesmo olhar crítico e irônico que o narrador direciona para a família real. Com isso, o discurso religioso apresentado, elevando a bem-aventurança de quem cumprir essa punição, é um artifício para a labuta popular em prol da vaidade real. Destaca-se ainda o amplo conhecimento do narrador, que além dos apontamentos já apresentados, conhece o discurso religioso.

O nascimento da herdeira real Maria Xavier Francisca Leonor Bárbara, que, como seus pais, tem referente na esfera da realidade, também recebe o tratamento de coordenação: “Mas o reino está gloriosamente feliz, não só porque nasceu o herdeiro da coroa e pelas luminárias festivas que por três dias foram decretadas, mas porque, [...] agora chove tanto que só Deus a pode estar mandando, por alívio seu da importunação que lhe fazíamos.” (SARAMAGO, 2010, p. 70. Grifos nossos).

O narrador ironiza a ideia de que o nascimento de um herdeiro foi o motivo central para a felicidade da população, uma vez que graças às orações teve-se um nascimento e chuva após um período de seca, sendo bênçãos alcançadas devido ao empenho da família real e da Igreja. A crítica não se limita apenas a um aspecto, mas com a utilização da conjunção aditiva o narrador amplia os pontos questionados.

Assim como há esperança dos trabalhadores de que o trabalho no transporte de uma gigantesca pedra para construção do convento trará clemência celestial, a esperança também é encontrada em *Todos os Nomes*: “Mesmo um acto tão simples como é o de descer à rua a comprar o jornal pressupõe, não só um suficiente desejo de receber informação [...] como pressupõe também, esse acto rotineiro, por exemplo, a certeza, ou a convicção, ou a esperança [...] de que a viatura de distribuição não se atrasou [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 41 – 42. Grifos nossos).

Trazendo uma situação cotidiana, o narrador aprofunda aspectos que estão embutidos nesse ato de comprar jornal, unindo o desejo-necessidade de adquirir novos conhecimentos e o desejo de que essa busca seja possível, já que eventualidades poderiam atrapalhá-la. Além disso, verifica-se o recurso da gradação em “a certeza, ou a convicção, ou a esperança”, com a certeza inicial perdendo espaço para a dúvida, até se chegar à esperança, na qual se deseja, mas cogita-se a possibilidade de não concretização do objetivo.

No fragmento a seguir igualmente detecta-se o uso da adição, ao apresentar os avanços na busca do Sr. José pela mulher desconhecida possibilitados pela madrinha de batismo:

Então, do fundo de uma alma contrita e agradecida, arrependeu-se dos maus e imerecidos pensamentos, esses, sim, muito conscientes, que havia lançado sobre a idosa e benévola senhora do rés-do-chão direito, quando o certo é que lhe estava a dever, não só o endereço da escola e o retrato, mas também a mais perfeita e acabada explicação de um procedimento que aparentemente não a tinha. (SARAMAGO, 1997, p. 69. Grifos nossos)

Observa-se ainda o uso de antônimos, por meio do emprego de “maus e imerecidos pensamentos” em oposição à “idosa e benévola senhora”, contradizendo o pensamento inicial do protagonista com a imagem que a personagem feminina adquire após suas contribuições. Portanto, quando o narrador deseja mostrar avaliações feitas pelas personagens costuma valer-se de oração coordenada, unindo os julgamentos inicial e final.

As conjunções aditivas evidenciam o conhecimento detido pelo narrador e o auxiliam a externá-los, seja para fazer uma crítica à Igreja ou à realeza, ou ainda para debater questões existenciais da vida humana. Assim sendo, outra forma do narrador para transmitir críticas e comentários é por meio da somatória de ideias.

Como observa Monteiro, “[...] em todos os idiomas do mundo é possível produzir textos literários da mais elevada expressividade, tudo dependendo de que o escritor saiba manejar poeticamente os recursos que cada sistema oferece.” (MONTEIRO, 2005, p. 46). Os romances em análise não apresentam simplesmente as ações da narrativa, mas oferecem o

enredo caracterizado por um expressivo manejo da palavra. Em razão disso, ambos os romances apresentam um conjunto de recursos – entre os quais destacam-se metáforas, comparações, onomatopeias etc. – que lhes acentuam o valor literário.

CONCLUSÃO

Por meio da Estilística possibilitou-se aplicar o método apresentado por Leo Sptizer, denominado “círculo filológico”, para o qual se deve ler e reler a obra, na qual “[...] encontrava um traço estilístico significativo que servia como ponto de partida [...] a associação desse pormenor a outros permitia a apreensão do princípio criador, da forma interna, enfim levava à visão totalizadora da obra.” (MARTINS, 2000, p. 7). Para tanto, consideraram-se os romances saramaguianos *Memorial do Convento* e *Todos os Nomes*, os quais tem uma distância temporal de publicação de quinze anos, fato que se justifica, uma vez que o intuito do presente trabalho foi analisar a possível ressimplificação estilística apresentada por Ana Paula Arnaut.

Diferentes pontos de análise foram considerados, desde as categorias da narrativa até a linguagem figurada, observando aspectos estruturais e estilísticos, que juntos alcançaram uma visão geral de cada livro e as diferentes opções temáticas e formais trabalhadas pelo escritor. No capítulo inicial apresentaram-se considerações teóricas relativas à Estilística e ao estilo e aos romances em pauta, propiciando, portanto, bases para acompanhar o trabalho executado nos capítulos subsequentes.

Quanto às categorias da narrativa, iniciou-se o segundo capítulo analisando os tipos de narradores, por meio das classificações de Gérard Genette e elaborando-se duas novas categorias de narrador a partir das observações feitas dos romances, sendo elas o narrador enciclopédico e o narrador minimalista. Concluiu-se que ambos os livros valeram-se das três tipologias genettianas: narrador heterodiegético, narrador homodiegético e narrador autodiegético, mostrando um traço de convergência entre eles. No entanto, a ressimplificação foi verificada para as duas categorias elaboradas, tendo-se o narrador enciclopédico para a primeira, demonstrando uma variedade temática, oscilando entre temas que permeiam as classes nobres e religiosas e a classe popular, permitindo que o leitor fosse posto em contato com muitas histórias e assuntos, por exemplo, o campo musical, a intimidade da família real, os poderes visionários de Blimunda, a religião através de um padre que se encontra dividido entre a ciência e sua opção religiosa, entre outros. Por outro lado, para *Todos os Nomes*, o narrador limita a narrativa ao mínimo, centralizando seu olhar nos passos do protagonista Sr. José, não oferecendo esses variados paralelos feitos pelo narrador enciclopédico, tem-se uma narrativa que enfatiza as ações da personagem masculina, cedendo mínimos momentos para tecer algum paralelo.

Ainda nesse capítulo, abordou-se a categoria das personagens, para a qual se disponibilizou uma apresentação geral e, após, delimitou-se a escolha de cinco personagens, três da primeira obra e duas da segunda. Essas foram divididas em masculinas e femininas, permitindo-se comparar Baltasar Mateus, Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão e Sr. José, revelando que as personagens da primeira obra desempenham uma quantidade maior de ações, o que se justifica também pela duração do romance, além de receber várias descrições, geralmente, associadas aos seus aspectos físicos. Já para o Sr. José a ênfase reside em seus traços psicológicos, uma vez que se tem uma introspecção que levará ao questionamento de questões existenciais e, comparativamente, as ações desempenhadas e as descrições são em menor quantidade, o que se explica devido à intencionalidade de cada obra.

Observou-se ainda que essas personagens recebem várias descrições com aspecto negativo, revelando que um traço estilístico quando se deseja simpatizar com as personagens é por meio da descrição de suas fraquezas. Empregou-se também figuras de linguagem como a antítese para criar um efeito da misticidade do olhar de Blimunda, que tem o poder de ver dentro das pessoas e objetos, compactuando com o Portugal setecentista que tinha uma forte presença da Igreja e do Santo Ofício combatendo, por exemplo, ações que julgavam oriundas de feitiçaria. Além disso, realizou-se um trabalho verbal para lidar com a morte nos romances, empregando apenas um verbo intransitivo, já que para a morte não há continuidade, tratando do último suspiro da personagem Baltasar que teve sua vontade resgatada por Blimunda por meio do verbo “vem” e com o verbo “morreu” apresentado para a mulher desconhecida do romance de 1997.

Quantitativamente, *Memorial* traz uma quantidade superior de personagens do que o segundo livro, uma vez que está a tratar de uma multidão, que funciona como um recurso que explana a ideia de coletividade, que acompanha a construção do convento, com muitos operários que labutaram nessa edificação. Essa obra demonstra a quantidade de mãos que foi esquecida pela História Oficial ao se enfatizar a família real como a construtora do Convento de Mafra. Ademais, o narrador suspende em alguns momentos a narração para dar voz a certas personagens populares, a fim de que contem suas histórias de vida, além de fazer uma listagem nominal de A-Z de possíveis nomes de trabalhadores, para que nenhuma letra/trabalhador fosse esquecido. Diferentemente, para *Todos os Nomes* depara-se com a universalidade, tendo-se apenas a personagem protagonista nomeada com uma alcunha comum, inferindo-se que poderia ser qualquer Sr. José, qualquer mulher desconhecida. Pode-se pensar que esse protagonista funciona como uma espécie de metonímia para todos os nomes. Portanto, enquanto o primeiro livro não quer se esquecer de ninguém da classe

popular, a segunda obra é mínima, ainda que seu título e epígrafe refiram-se ao vocábulo “nome”, graficamente não são citados, mas estão subentendidos nos arquivos de vivos e mortos da Conservatória e do Cemitério.

Convém ressaltar que também se salientou a presença da metaficção historiográfica, pautada nos estudos de Linda Hutcheon, pois *Memorial do Convento* cria personagens fictícias com referente histórico, como é o caso do rei D. João V e do Padre Bartolomeu.

O terceiro capítulo, ainda nas categorias da narrativa, centraliza-se nos tempos e nos espaços saramaguianos. Inicialmente, abordaram-se aspectos temporais, demonstrando recursos estilísticos adotados como o uso de elipse, sumário, analepse, prolepse, diminuição no ritmo da narrativa para se fazer descrições. Igualmente à categoria do narrador, valeu-se dos embasamentos teóricos disponibilizados por Genette, agora quanto aos recursos temporais. Verificou-se que o narrador emprega a elipse e o sumário quando as ações que se passam nesses saltos temporais não são o foco do romance, mas são apresentadas para dar sequência à narrativa. Já, o emprego de analepse ocorre porque aqueles momentos são enfatizados pelo narrador, possuindo alguma crítica, enquanto a prolepse já prepara o leitor para o que irá acontecer nas páginas subsequentes, funcionando como uma espécie de alerta para que fique atento. Por sua vez, as descrições semelhantemente chamam a atenção do leitor e contribuem para formar seu olhar crítico. Concluiu-se que as duas obras valem-se desses recursos temporais que conferem ora um ritmo mais lento, ora um ritmo acelerado, sendo em maior quantidade no primeiro livro, assim como outra divergência reside que essa obra traz datas precisas, informando que está a tratar do reinado de D. João V, num Portugal setecentista. Igualmente à categoria das personagens, o segundo romance mantém seu caráter universal, uma vez que o enredo passa-se num tempo não datado.

Esse capítulo finaliza com apontamentos espaciais, seguindo com a mesma quantidade superior para *Memorial*, ao elaborar um mapa/roteiro de Portugal, revelando que os deslocamentos das personagens não se limitam a apenas uma cidade, mas é intermunicipal. Em contrapartida, o segundo livro não apresenta o nome da cidade em que se passa a história, podendo ser qualquer local, haja vista que os espaços apresentados são comuns a qualquer município. Além disso, os espaços centrais desses romances revelam ambientes públicos grandiosos, seja o Convento de Mafra, a Conservatória Geral de Registro Civil, o Cemitério Geral e até mesmo o ambiente escolar. Esses estabelecimentos públicos são essenciais, pois é em torno da construção do convento que o narrador tece sua narrativa e, para o segundo livro, sem esses ambientes públicos o Sr. José não teria como efetivar sua busca.

Outro recurso estilístico localizado é o emprego de superlativo para a construção da realeza, que pode ser entendido para se criar uma imagem depreciativa, enquanto que o uso de diminutivos para as classes populares, para os dois romances, contribui para se manter a simpatia dedicada pelo narrador.

Finalmente, o último capítulo trata da linguagem e seus inúmeros recursos à disposição para se conferir um toque artístico ao romance. Inicialmente, verificou-se que *Memorial* trabalha com longos períodos frásicos, realizando um trabalho particular com a pontuação, dando uma singularidade a sua escrita, mantida na segunda obra, mas essa sublinha um número maior de pontos finais do que os longos andamentos anteriores. Outro aspecto estilístico relaciona-se ao toque pessoal conferido aos ditados populares, vistos nos dois livros, mas que ora são complementados, questionados ou empregados em sentido literal, revelando o estilo do narrador de se posicionar e trabalhar com a linguagem desses saberes populares, além do que, como o foco dos romances repousa na classe popular, esses intertextos se mantêm nesse nível.

Em seguida, observou-se a seleção nominal das obras, demonstrando mais um recurso não aleatório, uma vez que os nomes apresentados são acompanhados de perífrases, sejam Sete-Sóis e Sete-Luas para o casal Baltasar e Blimunda, revelando, por exemplo, a complementaridade e união que os acompanha durante todo o enredo, assim como os pronomes de tratamento dedicados ao Sr. José e a senhora do rés-do-chão-direito ressaltam um respeito a essas personagens com uma idade considerável. Por fim, sublinhou-se o uso de comparação, metáfora, onomatopeia, interjeição, diminutivo, oração coordenada em ambos os romances, destacando mais uma vez o trabalho que se teve com a linguagem de não se apresentar seus conteúdos de forma direta, mas empregar um estilo que revela o trabalho com as figuras de linguagem, aproximando, por exemplo, realidades diferentes por meio de algum ponto em comum para se descrever alguma personagem/ação, como foi visto no uso da metáfora.

A partir desses apontamentos pode-se concluir que há uma ressimplificação estilística ao longo dos anos na obra de Saramago, que se efetiva por meio do trabalho com as categorias da narrativa e da linguagem figurada, seja uma redução quantitativa, uma redução de histórias paralelas ao enredo principal, o uso de um narrador mais contido, o emprego mais enxuto de ditados populares, uma ressimplificação na medida em que opta pelo universalismo e não na exposição nominal, por exemplo, de nomes de cidades. Esses enxugamentos de um romance a outro se deve ao intuito de cada obra, a primeira narrando fatos com fundo histórico, mas almejando, especialmente, abarcar personagens e situações que não foram

elucidadas pela História Oficial, e outra se centra nas andanças da personagem protagonista Sr. José, focando nas ações, que suscitam reflexões existenciais no leitor. De tal modo, a intencionalidade contribui para a ressimplicação de estilo no decorrer dos anos, haja vista que as temáticas abordadas na segunda obra são elaboradas de forma mais sucinta, mas sem perder o trabalho artístico do escritor, que demonstra sua habilidade de ser ora mais denso, enciclopédico e ora minimalista, revelando que o estilo de um mesmo autor pode variar no decorrer dos anos e não apenas o estilo entre diferentes escritores.

REFERÊNCIAS

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: 70, 2008.

_____. *Memorial do convento: história, ficção e ideologia*. Coimbra: Fora do Texto, 1996.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BÍBLIA. N. T. S. Mateus. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1953. cap. 22, vers. 21.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 51 – 80.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades, 2004.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CONRADO, Iris Selene. *O romance e o romance de José Saramago*. 2011. 244 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis.

FERREIRA, Sandra. *Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

FLORY, Suely Fadul Villibor. *Texto, contexto e metatexto*. O papel catalisador do leitor no discurso ficcional de José Saramago e David Mourão-Ferreira. 1994. 238 f. Tese de Livre-Docência – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis.

GARCÍA MOREJÓN, Julio. *Límites de la Estilística: el idearium crítico de Dámaso Alonso*. São Paulo: Edigraf, 1961.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, s.d.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Cristina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

LIMA, Isabel Pires de. Dos ‘anjos da história’ em dois romances de Saramago: ‘*Ensaio sobre a cegueira*’ e ‘*Todos os nomes*’. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 151/152, p. 415-426, jan.-jul., 1999.

LINHARES FILHO. Uma leitura de *Memorial do Convento*. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999. p. 169 – 191.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MONNER SANS, Ana. De aventuras, azares, amores y taumaturgias: la subversión genérica como estrategia narrativa en <<*Todos los Nombres*>>. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 151/152, p. 441-452, jan.-jul., 1999.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística: manual de análise e criação do estilo literário*. Petrópolis: Vozes, 2005.

OLIVEIRA, Isaura de. Lisboa segundo Saramago: a história, os mitos e a ficção. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 151/152, p. 357-378, jan.-jul., 1999.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A ficção como desafio ao registro civil. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 151/152, p. 429-439, jan.-jul., 1999.

REAL, Miguel. *Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

SARAMAGO, José, 1922 – 2010. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.). Tradução Rosa Freire d' Aguiar et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizontes, 1986.

_____. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. *Das letras às telas: a tradução intersemiótica de Ensaio sobre a cegueira*. 2014. 187 f. Tese de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis.

SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1989.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. *Memorial do Convento*: olhares anacrônicos sobre o tempo de D. João V, o “Magnânimo”. Disponível em: <http://apl.unisuam.edu.br/augustus/images/edicao31/06_rev_augustus_n31.pdf>. Acesso em: set. 2014.

ULLMANN, Stephen. *Semântica*: uma introdução à ciência do significado. Tradução J. A. Osório Mateus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

VIEIRA, Agripina Carriço. Da história ao indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago: do <<*Evangelho Segundo Jesus Cristo*>> a <<*Todos os Nomes*>>. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 151/152, p. 379-393, jan.-jul., 1999.

VISONI, Rodrigo Moura; CANALLE, João Batista Garcia. *Bartolomeu Lourenço de Gusmão*: o primeiro cientista brasileiro. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1806-11172009000300014&script=sci_arttext>. Acesso em: dez. 2014.