

IRIS SELENE CONRADO

O ROMANCE E O ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO

ASSIS

2011

IRIS SELENE CONRADO

O ROMANCE E O ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO

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

Orientador: Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho

ASSIS

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

C754r Conrado, Iris Selene
 O romance e o romance de José Saramago / Iris Selene
 Conrado. Assis, 2011
 244 f.

 Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de
 Assis – Universidade Estadual Paulista.
 Orientador: Dr. Odil José de Oliveira Filho

 1. Ficção portuguesa. 2. Literatura portuguesa – História
 e crítica. 3. Saramago, José, 1922-2010. I. Título.

CDD 869.3

IRIS SELENE CONRADO

O ROMANCE E O ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO

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

Data da Defesa: 27/10/2011

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente: Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho

UNESP/Assis

Membro Titular: Prof. Dra. Clarice Zamonaro Cortez

UEM/PR

Membro Titular: Prof. Dra. Nelyse Aparecida Melro Salzedas

UNESP/Bauru

Membro Titular: Prof. Dra. Sandra Aparecida Ferreira

UNESP/Assis

Membro Titular: Prof. Dr. Rubens Pereira dos Santos

UNESP/Assis

Local: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP/Assis

Ao Pardhal, sempre comigo,
ao *honey*, pelo apoio nessa jornada,
e ao José Saramago, pela inspiração.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, o prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho, pela paciência, atenção, compreensão, ensinamentos, conselhos e confiança, que muito ajudaram nessa trajetória de estudos, aprendizagem e realizações;

À minha primeira orientadora na UNESP, a prof. Dra. Rosane Gazolla Alves Feitosa, pelo auxílio nos primeiros passos dessa caminhada;

À Banca Examinadora, pelo olhar atento ao trabalho, pelas sugestões, críticas e discussões apresentadas;

À Prof. Dra. Clarice Zamonaro Cortez, amiga, sempre solícita, e pelo exemplo no percurso, desde a Graduação até agora, e sempre;

À minha família, pelo apoio, pela força, pela energia positiva, principalmente minha mãe, pelo amor, pelo exemplo e por acreditar em mim;

A meu esposo, dedicado, paciente (muito), preocupado, atento, sempre ao meu lado, pelo incentivo nas horas mais difíceis desse trajeto;

À família de meu esposo, que fora compreensiva e paciente, muitas vezes me ouvindo falar continuamente sobre os romances de Saramago;

Às minhas amigas Elaine Moro e Mari, que estiveram ao meu lado em vários momentos desse caminho, sempre me incentivando e acreditando em meu trabalho;

Aos meus outros amigos, mesmo antigos, Paty, Anamélia, Ana Paula, Rê, Ana Cris, Doug, Richard, Amorim, Godoy, Romulo, entre tantos outros, sempre em meu coração e em minha lembrança; e à Amália, pela amizade e conselhos;

Aos professores da UNESP Ana Maria Carlos, Sandra Aparecida Ferreira e Cátia Inês Negrão Berlim de Andrade, pelo apoio e pela energia positiva;

Aos professores que muito contribuíram em minha jornada, como os professores Arnaldo Franco Junior e Adalberto de Oliveira Souza, entre outros;

Aos funcionários das Secretarias, em especial Iria, Catarina, Marcos D'Andrea e Rosely;

A Deus;

A Capes, pelo incentivo por meio da bolsa de estudos concedida no Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado, na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

“a ficção não existe para investigar uma área determinada da experiência, mas para enriquecer de maneira imaginária a vida, a de todos, a vida que não pode ser desmembrada, desarticulada, reduzida a esquemas ou fórmulas sem que desapareça”

Mario Vargas Llosa

“Nenhuma viagem é definitiva. A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. O fim duma viagem é apenas o começo doutra”

José Saramago

“I close my eyes only for a moment
and the moment's gone
All my dreams
pass before my eyes in curiosity
Dust in the wind
All we are is dust in the wind”

Kerry Livgren (Kansas)

CONRADO, Iris Selene. **O ROMANCE E O ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO**. 2011. 244 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista-UNESP, Assis, 2011.

RESUMO

Esta tese desenvolve um estudo da trajetória do escritor português contemporâneo José Saramago (1922-2010) no seu trabalho com o gênero romanesco. Desse modo, procura-se reconstituir o percurso do autor pelo gênero, por meio da análise interpretativa de três de seus romances, nos quais se pode perceber a influência de diferentes orientações estéticas ao longo dos anos. Para isso, apresenta-se uma breve descrição de cunho histórico do percurso da própria formação do gênero romanesco, no âmbito geral da cultura ocidental, e também, especificamente, no cenário da literatura portuguesa. Essa recuperação histórica é feita com base nos estudos de teóricos da forma romance, como Auerbach, Watt, Lukács, Bakhtin, Rosenfeld, Jozef e Hutcheon, entre outros e, no que diz respeito ao romance português, com base em autores como Simões, Saraiva e Lopes, Reis, Mendonça, Seixo, Flory, entre outros pesquisadores. Com o intuito de perceber as diferentes fases pelas quais o romance de Saramago passa, apresenta-se, ainda, um encadeamento cronológico de enredos de toda a produção romanesca do autor, pautado em parte de sua fortuna crítica, a fim de embasar a análise dos romances selecionados como *corpus* deste trabalho, a saber: *Manual de pintura e caligrafia* (1977), *Memorial do convento* (1982) e *As intermitências da morte* (2005). Tentando evidenciar uma correspondência no desenvolvimento do gênero romanesco no século XX e o caminho literário percorrido por Saramago em sua produção de romances, observou-se que as três obras escolhidas representam, de fato, três fases de posturas estéticas diversificadas do autor, com elementos caracterizadores de diferentes vertentes em cada fase, sem, no entanto, alterar aqueles aspectos fundamentais peculiares ao escritor, como o questionamento constante da linguagem e a reflexão sempre irrequieta sobre a condição humana. Esta tese, portanto, contribui para a fortuna crítica de Saramago, bem como para os estudos sobre o gênero romanesco.

Palavras-chave: Gênero romanesco; Romance Português; José Saramago (1922-2010); *Manual de pintura e caligrafia* (1977); *Memorial do convento* (1982); *As intermitências da morte* (2005).

CONRADO, Iris Selene. **THE NOVEL AND THE JOSÉ SARAMAGO'S NOVEL**. 2011. 244 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista-UNESP, Assis, 2011.

ABSTRACT

This thesis aims to develop a study of the trajectory of the Portuguese contemporary writer José Saramago (1922-2010) in his novels. Thus, we try to reconstruct the author's journey through the formal structure of the novel, by interpretive analysis of three of his novels, in which we can see the influence of different artistic aesthetic orientations over the years. For this, we present a brief description in a historical point-of-view of the course of formation of the novelistic genre inside the general framework of Western culture, and also specifically in the setting of Portuguese literature. This historical recovery is based on studies of researches of the novel form, as Auerbach, Watt, Lukács, Bakhtin, Rosenfeld, Jozef and Hutcheon, among others, and, regarding the Portuguese novel, we based on authors such as Simões, Saraiva e Lopes, Reis, Mendonça, Seixo, Flory, among other researchers. In order to understand the different phases through which passes Saramago's novel, we also presents a brief timely recovery on all his novelistic production, based on part of his critics, in order to base the analysis of some selected novels which are the *corpus* of this work: *Manual de pintura e caligrafia* (1977), *Memorial do convento* (1982) e *As intermitências da morte* (2005). Trying to show a correspondence in the development of the novelistic genre in the 20th century and the path passed by Saramago on the literary production of his novels, we observed that the three novels analyzed represent, in fact, three stages of diverse aesthetic attitudes of the author, with characteristic elements of different aspects at each stage, without, however, change some fundamental aspects which are peculiar to the writer, as the constant questioning of language and the reflection always uneasy about the human condition. Thus, this work is a contribution on the critics of Saramago, and on the studies of the novel form as well.

Keywords: Novel; the Portuguese Novel; José Saramago (1922-2010); *Manual de pintura e caligrafia* (1977), *Memorial do convento* (1982), *As intermitências da morte* (2005).

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
CAPÍTULO 1 – Considerações sobre o gênero romanesco	18
1.1. Arte e Conhecimento	20
1.2. Literatura e representação	24
1.3. O romance e o público nos séculos XVIII e XIX	31
1.4. A forma romanesca e o contexto econômico da burguesia	38
1.5. O romance como gênero inacabado: linguagem e dialogismo	47
1.6. Configurações do romance moderno	57
1.7. O romance hispano-americano	65
1.8. O romance e o pós-moderno: a metaficção historiográfica	71
CAPÍTULO 2 – O romance português	80
2.1. Narrativas portuguesas dos séculos XVI, XVII e XVIII: breve histórico da consolidação do romance	82
2.2. O romance português no século XIX: Romantismo, Realismo e Naturalismo	92
2.3. O romance em Portugal no século XX: tendências inovadoras	97
2.4. O romance português contemporâneo do final do século XX	107
CAPÍTULO 3 – José Saramago e o romance	121
CAPÍTULO 4 – Estudo analítico dos romances de José Saramago	149
4.1. <i>Manual de Pintura e Caligrafia</i> : experimentação no universo romanesco	151
4.1.1. Crises da forma e da personagem	155
4.1.2. A liberdade na escrita: metalinguagem e plurilinguismo	160
4.1.3. Tonalidades diversas, imagens autobiográficas e o contexto social	167

4.2. Memorial do Convento: representação do marginalizado na História e metaficção historiográfica	172
4.2.1. A influência do romance hispano-americano	173
4.2.2. Outros olhares da história: metaficção historiográfica e trabalho com a linguagem ...	178
4.2.3. A presença do lirismo no romance	198
4.3. As Intermittências da Morte: perspectivas contemporâneas, questionamentos da linguagem e viés universalizante	202
4.3.1. Polifonia, ironia e lirismo no romance: olhar crítico	203
4.3.2. A focalização na morte e sua humanidade	210
4.3.3. O narrador do romance: ludismo e plurilinguismo	216
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 228
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 235
 BIBLIOGRAFIA GERAL	 241

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O gênero romanesco fortaleceu-se durante os séculos de sua formação, mas acabando por tornar-se hoje, já em pleno século XXI, apenas mais uma possibilidade de entretenimento e de acesso ao conhecimento dentre tantos outros meios de comunicação dessa era tecnológica e globalizante que caracteriza a época contemporânea. O livro, objeto que concorre, inclusive, com o formato digital de textos, desde jornalísticos a literários, parece perder sua força valorativa na sociedade, sendo repensada por muitos a necessidade de sua existência físico-material para as funções que executa na vida humana, sobretudo em um momento de discussões generalizadas sobre indústria cultural, produção em massa e consumismo exacerbado, e até mesmo sobre questões ambientais.

Por outro lado, ainda existe um forte olhar da tradição sobre o livro: em vários círculos sociais, afirmar que se possuem certos livros, ou que se leem determinados títulos, ou ainda, que se está executando a leitura de uma obra, todos estes atos trazem um possível *status* social. Assim, nota-se que a valorização do texto literário ainda sobrevive, mesmo que, por vezes, em um discurso de aparências; o que não se pode deixar de enaltecer, todavia, além do fato do prazer que se sente na leitura de uma obra de ficção, é a importância da literatura na formação do indivíduo.

No âmbito literário, o texto em prosa parece ser, no geral, mais próximo dos leitores, talvez porque, desde os primórdios da comunicação humana, o homem conta histórias, sobre o que vivenciou, o que testemunhou, ou ainda o que ouviu contar de outros, ou apenas o que imaginou ou sonhou. De fato, as narrativas sempre estiveram presentes na vida do ser humano e, de certo modo, acompanharam o desenvolvimento deste, possibilitando a apreensão e a disseminação do conhecimento.

Nessa perspectiva, o romance ocupa um importante espaço, que vai sendo modificado de acordo com a interação existente entre escritor, obra, leitor e mundo. As reflexões do escritor e crítico Mario Vargas Llosa sobre este gênero, concebidas certamente no início deste século XXI, demonstram de maneira peculiar uma preocupação com o presente e o futuro da literatura em geral, e especificamente sobre o romance, bem como revelam seus efeitos para a humanidade, os quais valem ser ressaltados, uma vez que, na literatura produzida por escritores como José Saramago, nota-se uma preocupação com a formação do indivíduo, do ser humano.

Vargas Llosa expõe um conceito muito comum de que a literatura seria um entretenimento dispensável, interessante para aqueles que disponibilizassem de tempo suficiente, ou seja, para pessoas não muito atarefadas: um passatempo burguês. De fato, houve esta concepção, sobretudo do romance, na época em que ele surgiu e se firmava: nos

séculos XVIII e XIX: a literatura era, então, considerada uma atividade de mulheres da classe média. O teórico se preocupa com o fato de que esta ideia ainda se mantenha, pois, para ele, a falta de interesse e a inexistência de um público leitor maior resultam em uma barbarização da sociedade. Defende que a literatura é, em verdade, um instrumento essencial para a formação de cidadãos.

Observa que o século XXI é uma época de progresso, de direcionamento técnico, de especialização, de fragmentação, de divisão das ciências e do conhecimento. Como pontos positivos, esta separação traz o aprofundamento na especificidade, e progresso; mas também há pontos negativos: “a eliminação daqueles denominadores comuns da cultura graças aos quais os homens e as mulheres podem coexistir, comunicar-se e sentir-se de algum modo solidários. A especialização leva à incomunicabilidade social, à fragmentação” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 21).

Assim, a tendência à setorização conduz à fragmentação social, ocasionando a perda do sentido de comunidade, de ‘pertença’ de um indivíduo ao todo. E a falta de sentimento de pertença leva à indiferença, e também ao fortalecimento do individualismo: “a ciência e a técnica não podem mais cumprir aquela função cultural integradora em nosso tempo, precisamente pela infinita riqueza de conhecimentos e da rapidez de sua evolução que levou à especialização e ao uso de vocabulários herméticos” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 21).

Por ter essa flexibilidade e mutabilidade, a literatura configura-se como elemento comum aos humanos, aproximando-os, quaisquer que sejam as suas diferenças culturais, espaciais ou temporais, revelando o que há de humanidade no indivíduo, incitando-o a questionar e a quebrar barreiras raciais ou de gênero, por exemplo: “nada, mais do que os bons romances, ensina a ver nas diferenças étnicas e culturais a riqueza do patrimônio humano e a valorizá-las como uma manifestação de sua múltipla criatividade” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 21). Portanto, a literatura ensina, amplia o conhecimento, refina o espírito e aproxima os indivíduos, humanizando-os, ao mostrar o que é básico e caracterizante do ser.

Essa ligação que o romance permite que se estabeleça entre as pessoas não se limita ao tempo, a um momento: há a possibilidade de se conectar aos sentimentos e ensinamentos do passado, fazendo com que se compartilhe, que se integre também com o entusiasmo e com os sonhos dos indivíduos de outra época, e de outro local.

Vargas Llosa elenca alguns dos principais efeitos benéficos da literatura (sobretudo do romance) para o mundo: primeiro, a literatura contribui no desenvolvimento da linguagem e, logo, da comunicabilidade, culminando no aprimoramento cultural, intelectual e imaginativo. De fato, conforme Vargas Llosa, uma pessoa que lê boa literatura apreende desta não apenas

um vasto vocabulário e conhecimento de mundo e de vida, mas ainda amplia sua criatividade, sua percepção intelectual, sensorial e imaginativa. A falta de leitura de textos literários, portanto, traz má formação linguística, e um técnico ou especialista poderia possuir muito conhecimento, porém, sem a articulação adequada da língua, sem o domínio suficiente e preciso das palavras, não seria capaz de transmitir o seu conhecimento, tão pouco seus sentimentos, suas emoções, seus sonhos e isso o incapacitaria também de compreender o outro, aprender, refletir, entre outras atitudes.

Outra contribuição da literatura diz respeito à questão de possibilitar a criticidade: “porque uma boa literatura é a que põe radicalmente em discussão o mundo em que vivemos” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 26). O romance, especificamente, pode firmar o olhar crítico do leitor, pois este, a partir da obra, consegue preencher a sua necessidade de fantasia, de esperança, de um ‘algo a mais’, e ter uma visão crítica para a sua realidade. Com o romance, por um momento, o leitor vivencia outra vida, outro tempo, outro mundo mais intenso. Ao terminá-lo, a pessoa tem que se confrontar com os limites da realidade, com as injustiças, com a rotina e com a problemática da vida.

O estudioso, dessa forma, reforça a ideia da necessidade de indivíduos críticos para o mundo, pois é a partir da criticidade, do inconformismo, que há busca de melhoria, de progresso, e ressalta o papel do romance: “para formar cidadãos críticos e independentes, difíceis de manipular, em permanente mobilização espiritual e com uma imaginação inquieta, nada melhor do que bons romances” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 27). Todavia, lembra que a literatura não provoca necessariamente o leitor para a ação; a questão envolve os sentimentos, o indivíduo em si, seus valores e os efeitos pessoais que a obra provoca.

Apesar dessa peculiaridade, uma literatura de qualidade tem esse efeito de tornar o leitor crítico e, a partir dessa criticidade, gerar inconformismo, seguido de ação, de busca, de luta em prol de mudanças, de evolução para a humanidade. Ao trazer essa atitude, reflexão, a literatura auxilia o ser humano a ir ao encontro daquela máxima de Sócrates: ‘conhece-te a ti mesmo’, ou seja, permite às pessoas que entrem em contato com o âmago da natureza e da condição humana, da vida: esta seria uma terceira contribuição da literatura para o mundo: “as invenções de todos os grandes criadores literários [...] abrem-nos os olhos sobre aspectos desconhecidos e secretos da nossa condição, e nos dão instrumentos para explorar e entender mais os abismos do que é humano” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 29).

Assim, a literatura revela as “verdades ocultas da realidade humana”, isto é, mostra os aspectos mais profundos, positivos e negativos, recônditos, por vezes adormecidos, esquecidos, controlados do ser humano. Por isso, muitas vezes, essa revelação é forte, tensa,

exagerada, ofensiva e repugnante para o próprio olhar humano: “não a ciência, mas a literatura foi a primeira a examinar os abismos do fenômeno humano e a descobrir o apavorante potencial destrutivo e autodestrutivo que também o conforma” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 31).

Na perspectiva desta tese, como já fora dito, um dos romancistas que produzem textos que denotam uma preocupação próxima àquela apresentada por Vargas Llosa é o escritor português contemporâneo José Saramago. Classificado no passado como neorrealista por alguns críticos e, atualmente, sendo considerado um autor de tendências pós-modernistas, e vencedor de vários prêmios literários importantes, tais como o Nobel da Literatura e o Prêmio Camões, apresenta sobretudo em seus romances um olhar questionador, inquisidor e reflexivo sobre a condição humana em sociedade. Crítico e incisivo, além de traduzir as contradições do indivíduo contemporâneo, Saramago ainda apresenta aspectos inovadores formais em suas obras, demonstrando um interesse também estilístico em seu desenvolvimento como escritor.

Observando, desse modo, a importância do texto especificamente romanesco, e ainda, a possibilidade deste de contribuir profundamente para a formação do ser humano, esta tese de doutoramento propõe-se a refletir sobre o modo como o romance de Saramago representa a realidade humana, isto é, através de que estrutura ele possibilita uma aproximação com o indivíduo, traduzindo os anseios, as angústias, os sentimentos, enfim, a complexidade do ser humano.

Refletindo, assim, sobre esse olhar de Saramago voltado ao humano e, ao mesmo tempo, sobre o interesse do escritor em pensar a linguagem, essa tese de doutoramento procura verificar o escritor e seus romances inseridos na cronologia do gênero romanesco. Ao se consultar banco de dados em meios eletrônicos (como Banco de teses e dissertações da Capes e do Domínio Público), verificou-se que não há trabalhos acadêmicos até então que apresentem um estudo sobre o trajeto do trabalho de Saramago com seus romances, analisando-se especificamente obras selecionadas que traduzam, em certas fases do autor, influências e correspondências com o desenvolvimento do próprio gênero romanesco.

Para consolidar portanto o objetivo da presente tese, que seria a percepção da trajetória de Saramago no gênero romanesco, por meio de seus romances, busca-se primeiramente a configuração do gênero no meio artístico, isto é, interessa a este trabalho acompanhar o desenvolvimento da forma romance no contexto histórico de sua existência, a fim de se compreender sua mobilidade, suas adaptações e formatações, até ser percebido como texto literário inacabado e instável, capaz de englobar outros gêneros literários, ou ainda de provocar questionamentos sobre convenções, tradições, sobre conhecimentos já estabilizados

e até sobre a linguagem e a própria criação ficcional.

Para tanto, será feita uma recuperação de textos teóricos escolhidos, a fim de se apresentar uma perspectiva do trajeto do gênero do romance, pautando-se nos seguintes aspectos: a arte em geral e sua ligação com o conhecimento; a literatura e seu vínculo com a representação da realidade; o desenvolvimento do romance nos séculos XVIII e XIX; a relação entre o gênero romanesco e a burguesia; a percepção da linguagem específica do romance e seu caráter dialógico; a crise do romance moderno; o desenvolvimento diferenciado do romance hispano-americano; e as perspectivas do romance contemporâneo, em sua caracterização de metaficção historiográfica. Essa recuperação de pressupostos teóricos, logo, será feita com base nos seguintes teóricos, respectivamente: Bosi; Auerbach; Watt; Lukács; Bakhtin; Rosenfeld, e Butor; Jozef; e Hutcheon.

A escolha por tais estudiosos foi feita de modo que se pudesse, a partir do levantamento das ideias dos mesmos, apresentar um caminho histórico que o gênero romanesco trilhou durante séculos, até se entender a sua configuração instável, ampla e dinâmica. Sem pretender estender-se nesse panorama complexo sobre a configuração do gênero, objetiva-se, desse modo, no primeiro capítulo do texto acadêmico, apenas elencar os estudos de teóricos consagrados, para se visualizar o percurso do gênero, uma vez que há influências deste percurso na formação dos romances de José Saramago.

Além de verificar a trilha histórica do gênero romanesco, apresenta-se uma descrição, mesmo de maneira breve, do romance especificamente português, pois Saramago certamente sofre influências de vertentes já existentes em seu país, de produções de outros escritores portugueses e, portanto, para que se compreenda a sua trajetória no gênero, vale verificar a formação diferenciada do romance em Portugal, influenciada pelo contexto histórico marcante que resultou em uma formação peculiar, complexa e rica deste gênero na produção portuguesa em prosa. Essa descrição, logo, é construída no segundo capítulo do presente trabalho, em um viés também histórico, com base nos estudos de Simões, Saraiva e Lopes, Reis, Mendonça, Santilli, Seixo, Flory, entre outros pesquisadores do romance português.

Acrescenta-se ainda que esta tese apresenta uma visão geral das obras que compõem a produção romanesca de José Saramago, em um encadeamento cronológico de enredos de todos os seus romances, com o intuito de se observar o seu desenvolvimento no gênero, em uma percepção panorâmica da questão. Este levantamento é feito com base em parte da fortuna crítica do autor e, a partir dele, pode-se localizar cronologicamente as obras selecionadas posteriormente para um estudo interpretativo neste texto acadêmico. Além disso, pode-se notar de um modo geral as diferentes nuances de seu trabalho, bem como caracterizar

a receptividade do público e da crítica no momento da publicação e também nos anos posteriores, até o reconhecimento da genialidade do escritor.

A breve apresentação deste percurso bibliográfico, presente no terceiro capítulo deste trabalho, será feita de forma cronológica, delineando cada um dos romances escritos por Saramago, dando destaque às obras que foram selecionadas para a análise nesta tese, a saber: *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), *Memorial do Convento* (1982) e *As Intermitências da Morte* (2005). Após este capítulo, que também tem a função de representar uma introdução ao vínculo de José Saramago com o gênero romanesco, tem-se o estudo analítico das obras escolhidas para constituição do *corpus* da pesquisa, verticalizando-se a leitura interpretativa das mesmas, e fundamentando a reflexão sobre a trajetória do autor português contemporâneo no gênero específico.

De modo a elucidar a trajetória do romancista, portanto, a presente tese propõe uma leitura interpretativa de três romances do autor português, que se acredita serem representativos de específicos momentos ou ‘fases’ na produção do escritor. Observa-se nessas fases influências de tendências estéticas diversas, verificando-se, contudo, a manutenção de certos aspectos constantes da narrativa saramaguiana em todas as obras analisadas, bem como elementos inovadores para cada época de produção das mesmas.

As análises interpretativas se desenvolvem com base nas prerrogativas delineadas nos capítulos primeiro e segundo desta pesquisa. Assim, serão observados elementos como dialogismo, polifonia, intertextualidade, ironia, entre outros constituintes do discurso do romance. Além disso, serão também verificados os aspectos condizentes com o realismo maravilhoso, a metaficção historiográfica, a metalinguagem, bem como outros traços e influências de Saramago em seus escritos.

A presente tese constitui-se, assim, além de estruturas básicas como introdução, considerações finais e informações bibliográficas, em quatro capítulos, a saber: o primeiro, que trata de considerações gerais sobre o gênero romanesco; o segundo, referente à trilha histórica específica do romance português; o terceiro, que discorre brevemente sobre todos os romances de José Saramago, e o quarto capítulo, no qual se tem o estudo analítico dos romances *Manual de pintura e caligrafia* (1977), *Memorial do convento* (1982), e *As intermitências da morte* (2005).

Por intermédio da leitura interpretativa das obras, busca-se proporcionar a percepção do percurso de José Saramago na sua produção ficcional, ressaltando-se seu projeto literário e sua escolha pela forma romanesca, bem como se evidencia o seu interesse em possibilitar ao leitor a reflexão sobre a constituição do ser humano na sociedade contemporânea, caótica e

repleta de convenções e de arbitrariedades. Além disso, nota-se o destaque que o escritor dá às armadilhas da linguagem, às suas limitações e possibilidades de manipulação, tanto na representação da realidade quanto na própria expressão da interioridade humana.

CAPÍTULO 1

CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÊNERO ROMANESCO

“As mentiras dos romances nunca são gratuitas: preenchem as insuficiências da vida” (Vargas Llosa)

Estudiosos e críticos por diversas vezes buscaram uma definição para as formas artísticas, ora tentando desvendar suas composições e significações, ora procurando refletir sobre o vínculo destas com o próprio ser humano, sua existência, sua vivência, sua interioridade e seu contexto externo. O interesse destes críticos se firma porque a arte é algo que tem diversos efeitos para o olhar humano, instigando, perturbando, provocando, completando seu espírito. Todas essas reações ressoam tanto no espectador, no leitor, no crítico, quanto no próprio escritor, que também percebe o veio artístico como um modo de preenchê-lo, completá-lo em algo que nele está faltando, uma maneira de libertar-se, de traduzir em palavras seus sentimentos, suas crenças, suas verdades.

Dentre as manifestações artísticas, o romance é um gênero estilístico que delinea, de modo complexo, este liame entre arte e humanidade, explicitando em seu cerne as próprias angústias e contradições do indivíduo em seu meio. Por isso, essa forma literária instiga uma investigação, uma procura por definições, por respostas ao enigma que o próprio romance impõe ao leitor.

Dessa maneira, verifica-se que, no rol de criações do escritor português contemporâneo José Saramago, há uma reincidência na produção romanesca, isto é, nota-se, ao observar a quantidade de romances do autor, que este formato está em maior número que outros gêneros em sua produção artística. O autor elegeu, de fato, este gênero literário para o seu trabalho com a palavra, uma vez que tem uma forte tendência realista, e o romance, como se pode notar a partir de um estudo sobre o gênero, constitui-se na forma estético-literária que melhor representa o cotidiano, o tempo presente no seu acontecer, a fugacidade e o dinamismo da vida.

A fim de fundamentar o viés analítico-interpretativo dos romances de José Saramago, apresenta-se um resumo de pressupostos teóricos que apontam para as diversas abordagens do gênero romanesco, observando-se uma busca dos autores para averiguar as condições de seu surgimento e ascensão, os seus aspectos diferenciais de outros gêneros literários, e explicações quanto ao seu efeito para leitores, bem como sua ponte para a vida humana. Acredita-se que tais assertivas têm sua validade, explicitam pontos argumentativos que respondem a dúvidas quanto ao romance; todavia, nota-se uma necessidade de complementação de todos estes pontos de vista, um viés que se aprofunde na materialidade do texto e seus desdobramentos de sentido.

Por isso, apresenta-se, em seguida, uma recuperação descritiva de algumas

perspectivas teóricas sobre o surgimento, o desenvolvimento, a ascensão e a fixação do romance enquanto gênero estilístico, com base em Bosi, Auerbach, Watt, Lukács, Bakhtin, Rosenfeld, Butor e Hutcheon, delineando a sua trajetória sócio-histórica e linguística. Além disso, completa-se a trajetória do gênero romanesco com as contribuições de Jozef sobre o romance hispano-americano, visto que as configurações inovadoras deste marcaram a literatura da América Hispânica, bem como influenciaram a produção literária posterior mundial.

1.1. Arte e Conhecimento

A fim de se pensar o romance enquanto gênero literário, vale retomar, inicialmente, o conceito de arte pelo estudioso Alfredo Bosi, uma vez que a literatura faz parte de um universo mais amplo e generalizado, que é o mundo artístico. Para Bosi, a arte se define por ser a ponte, o elo que permite a ligação do ser humano consigo mesmo, com outros humanos e com o universo. Para estudar a arte, delimita três aspectos principais: a arte é construção, conhecimento e expressão. Inicialmente, pontua: “A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se trans-forma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística” (BOSI, 1995, p. 13).

A ação, portanto, pressupõe-se na produção artística e, por conseguinte, o trabalho, o manejo, a articulação de elementos para a formação, para a criação. Produções como música, poesia, ou mesmo artesanato ou cerâmica, desde os gregos, consideravam-se como trabalho artístico; a distinção destas produções entre *artes liberales* e *artes serviles* surgiu durante o Império Romano, a fim de delimitar as classes sociais, explica Bosi.

Esta separação entre artista (que elabora poesia, teatro, por exemplo) e artífice (que faz peças de cerâmica ou tecelagem) mantém-se na tradição do pensamento popular até os tempos atuais, firmando as diferenças entre o esforço intelectual e o manual. Bosi ressalta, entretanto, que a perspectiva moderna correlaciona ambos os trabalhos na concepção criadora.

Acrescenta-se a interessante ideia de que, sendo transformação de algo, a arte pode ser colocada em oposição a objetos tidos como ‘naturais’, ou como delineia Bosi, “o que é dado por Deus aos homens” (BOSI, 1995, p. 14). Essa contraposição firmou-se fortemente no texto barroco, no momento em que se atentou para o aspecto artificial da arte. O Impressionismo e outras vertentes estéticas reforçaram a percepção do aparato técnico que fundava a estrutura do objeto artístico, e por isso sua artificialidade. O ponto inicial seria a realidade, os elementos “naturais” (não-criados) que, sofrendo modificações específicas, formulariam a

arte.

Ao retomar Kant, Bosi ressalta a concepção da arte como um jogo subjetivo, ligado a uma “verdade estética”, não necessariamente correspondente à realidade objetiva. O fazer artístico, para Kant, teria uma liberdade com restrições, pois seguiria regras internas, ou o “juízo estético, que regula por dentro” (BOSI, 1995, p. 15), com base em um objetivo comum: a Beleza. Conclui-se, assim, que:

Com o jogo, a obra de arte conhece um momento de invenção que libera as potencialidades da memória, da percepção, da fantasia: é a alegria pura da descoberta, que pode suceder a buscas internas ou sobrevir num repente de inspiração [...]. E como o jogo, a invenção de novos conjuntos requer uma atenção rigorosa às leis particulares [...]. A liberdade exige e cria uma norma interna (BOSI, 1995, p. 16).

Ao longo dos séculos, manteve-se uma tradição de regras específicas para a elaboração artística, de modo rigoroso. Entretanto, no século XX, com os estudos de artes de origens diversas (como as africanas) de todo o mundo e o desenvolvimento das teorias antropológicas, houve uma abertura do pensamento, em que se passou a ver as regras da arte como tendências específicas e marcadas historicamente.

Refletindo sobre o procedimento criativo do artista, Bosi sugere que, entre a arte e seu criador existe um conjunto de sentimentos, de pensamentos, de ideias, formado a partir da relação entre o artista e o seu contexto. Assim, para o ato de criação, há necessidade de uma ação que se figura em um aspecto cognitivo, ou seja, que perpassa o conhecimento de mundo do autor.

Para entender esse conhecimento pressuposto no fazer artístico, Bosi apresenta o vínculo deste com a ideia, oriunda das teorias tradicionais, de representação, isto é, a arte como mimesis. Comenta a postura de Platão quanto à arte, comparando-a com a proposta de Aristóteles, observando a crítica platônica à arte, uma vez que a considera uma “sombra de um reflexo”, uma cópia da cópia, um simulacro. Isso porque Platão defende a existência de dois mundos: um Ideal, “inteligível”, absoluto e metafisicamente primeiro, anterior à realidade vista pelo homem; e outro, o mundo “sensível”, a realidade que se apresenta às pessoas. Platão considera essa realidade, do mundo sensível, uma cópia dos valores e elementos do mundo inteligível. Percebendo desse modo a arte como mimesis, interpretando-a com o conceito de similaridade, Platão acredita que a arte seja uma cópia mais imperfeita da realidade, já sendo esta realidade a cópia imperfeita do ideal.

Assim, Platão entende que a produção artística pode trazer perigo para a sociedade,

uma vez que possui elementos imaginários juntamente com uma dupla distorção da Verdade, do mundo inteligível. Platão, portanto, condena a prática da arte, justamente por haver técnicas de imitação do real, com teor imaginativo, que aproximam o objeto artístico da realidade, configurando dessa maneira uma “falsidade” capaz de iludir os homens. O pensamento moderno, todavia, valoriza exatamente esta característica: “o rigorismo de Platão, condenando a ‘falsidade’ e o teor imaginário da obra de arte, deu o atestado de nascimento a uma concepção da mesma arte que a Estética moderna julgaria positiva: prática analógica da fantasia, que se produz aquém das exigências do discurso racional” (BOSI, 1995, p. 29).

Aristóteles, depois de Platão, configura uma perspectiva diferente para a mimesis e, portanto, para a arte, embora crie normas que se tornaram clássicas e influentes até o século XVIII. Sua proposta teórica baseia-se em modelos literários que se consagraram, verificando-se que a reprodução artística, quando altera caracteres do objeto, primeiro, pode criar algo que se aproxima ao real, tem uma identificação com a realidade, e ao mesmo tempo possui uma veracidade e uma beleza específica.

Desse modo, altera-se a noção de mimesis, firmando-se nela o conceito de beleza, ligada à idealização da realidade, dando bases para a produção estilizada, não mais apenas uma cópia do real: “a mimesis não é uma operação ingênua, idêntica em todas as épocas e para todos os povos. Conhecer quem mimetiza, como, onde e quando, não é uma informação externa, mas inerente ao discurso sobre o realismo na arte” (BOSI, 1995, p. 31).

Bosi continua sua explanação, em um viés histórico, pontuando que a arte foi representada de inúmeras maneiras ao longo do tempo, e exemplifica seu ponto de vista com historiadores, como Worringer: este reflete sobre duas perspectivas distintas de observação da arte primitiva, no que diz respeito à visão e à composição das formas – uma tendência abstrata, e outra chamada “naturalista empática”. Dessa maneira, buscavam encontrar modos diferentes de representação que pudessem evocar a ampla e complexa caracterização da vida terrena: “essa aderência ao real implica a possibilidade ou, pelo menos, o desejo de transpor as formas, as cores, e o brilho do mundo graças a técnicas mimetizadoras de composição” (BOSI, 1995, p. 32).

Acrescenta Bosi a ideia do historiador Alois Riege, que observa que a tendência à estilização e à abstração ocorreram anteriormente ao processo artístico naturalista, sendo que a estilização pode ser notada na arte indígena e no fundamento das antigas artes religiosas e populares; a tendência naturalista, por sua vez, pode ser vista em culturas já firmadas e fortalecidas na estrutura urbana. Tem-se, por exemplo, o trabalho de Leonardo Da Vinci, o qual, segundo Bosi, faz uma recusa às proporções e medidas, bem como à geometria da arte.

Da Vinci apresenta um diferente posicionamento ante sua produção, pois traz para a arte a característica de ciência da visão, revelando o estatuto de conhecimento da arte, como ressalta Bosi:

O naturalista Leonardo, graças a um aprofundamento contínuo da capacidade de ‘ver’, acaba dando toda ênfase ao poder criativo da imaginação. O que, na verdade, já está contido nos dois sentidos do termo ‘visão’: contemplação do que é visível, mas também efeito ‘visionário’ do olhar interno do artista (BOSI, 1995, p. 35).

Observando-se, portanto, que na produção artística há um aspecto essencial básico, a saber, a construção do imaginativo, o qual permeia o conhecimento de mundo do artista para se chegar à concepção de outro mundo, a obra, Bosi assinala que o olhar do artista sempre repensará, combinará e modificará o conteúdo da realidade. Ilustra sua hipótese como trabalho do poeta Charles Baudelaire, que percebeu a contradição das estéticas dos séculos XVIII e XIX.

Ao refletir sobre as tendências naturalista e abstracionista, Bosi recorre a Wölfflin para citar as diferenças estruturais entre o Classicismo e o Barroco; completa que o trabalho artístico necessita tanto de subjetividade do criador como das técnicas estruturais, intelectualmente elaboradas e selecionadas, para chegar a um resultado único que dependerá do olhar do artista e do seu contexto de produção.

Um dos questionamentos de Bosi sobre a produção artística trata-se de pensar por que os artistas acabam seguindo e mantendo um estilo de época, perguntando-se deste modo como ocorre a relação entre artista e seu mundo. Para desvendar isso, comenta a ideia de perspectiva na arte, para observar que houve uma manutenção da noção de representação da realidade na pintura renascentista em perspectiva, isto é, com cálculos matemáticos para demonstração do espaço, mas que, nas artes bizantinas e religiosas, anteriormente, isso não era comum. Conclui, com base em Erwin Panofsky que os objetivos de ambas as artes eram diferentes, bem como a maneira como os artistas percebiam o seu espaço: “o espaço bizantino é místico; o espaço renascentista é terrestre, naturalista, humanista e, no limite, científico” (BOSI, 1995, p. 43). Percebe-se, pois, que o olhar do pintor e, por consequência, a postura de seu trabalho, depende dos valores que fundamentam o seu olhar ante o mundo, bem como o seu próprio contexto sociocultural.

Citando Erich Auerbach, Bosi pontua que o teórico, em um estudo sobre vinte textos marcantes da literatura universal, nota que, em quase três mil anos, nos textos literários, embora apresentem diferentes caracteres temáticos e valores, “mantém-se como denominador

comum o princípio de que a arte é ‘forma cognitiva’, percepção do real histórico e psicológico, mimesis” (BOSI, 1995, p. 44).

Auerbach demonstra, em seus escritos, uma análise na qual se nota que há uma “perspectiva cultural”, isto é, um olhar fincado nos valores procedentes do contexto de produção de cada obra. Assim, Bosi conclui que toda época está repleta de valores significativos, com conteúdos intrínsecos e sentidos próprios e demarcantes de tal contexto, do qual a obra literária não se desvincula, não consegue prescindir deste.

No que se refere à arte contemporânea, Bosi retoma Georg Lukács, teórico húngaro que aponta o gênero romanesco como representante da sociedade moderna, possuindo assim os valores e a problemática desta, a saber: heterogeneidade, contradição e fragmentação. Há uma crise no pensamento contemporâneo, em que não se firmam valores básicos nem tradicionais, e onde “o aprendizado de um sentido tornou-se difícil, se não impossível” (BOSI, 1995, p. 46); e o próprio romance acentua essa angústia humana na personagem do herói, que seria ‘problemática’, pois busca um sentido para sua existência, conforme Lukács.

No século XX, tem-se uma maior preocupação de conscientização social e politização através da arte, com o realismo. Procura-se a representação profunda do ser humano em movimento, em transformação, a fim de provocar uma reflexão revolucionária. Para Bosi, este realismo determina o conceito de arte como conhecimento: “e não se trata de conceder prioridade aos temas ostensivamente sociais. O realismo afirma-se como político no momento em que o artista vive, com todo o seu empenho intelectual e ético, a idéia de que arte é conhecimento” (BOSI, 1995, p. 48).

1.2. Literatura e representação

Após verificar as disposições sobre a arte no geral e seu relacionamento intrínseco com o conhecimento, com a cultura e com o ser humano, de acordo com Bosi, interessa à tese, em seguida, pensar essa ligação em um campo artístico específico, a saber, a literatura, visto que esta se caracteriza por ser um modo bastante peculiar e complexo de representação do indivíduo em convivência com seu contexto social e com sua interioridade.

Nesse sentido, vale atentar para os estudos de Auerbach em sua obra *Mimesis*, resumindo-se alguns de seus capítulos, a fim de se apresentar a percepção de Auerbach sobre a relação da narrativa com o mundo e o ser humano. Em sua obra, o autor propõe a reflexão sobre a representação da realidade em uma perspectiva histórica, demonstrando o desenvolvimento da relação entre literatura, cultura, humanidade e sociedade, na análise de textos significativos da literatura universal, desde a Antiguidade Clássica ao início do século

XX.

A primeira obra que estuda em seu trabalho é a *Odisséia*, de Homero, comparando a estrutura desta epopeia à Bíblia, especificamente ao Velho Testamento. Destaca, da *Odisséia*, a cena em que Ulisses chega disfarçado em seu castelo e é reconhecido pela ama por causa de sua cicatriz, não sendo todavia pela empregada anunciado, pois esta segue suas ordens. Da Bíblia, destaca o trecho em que Abraão é solicitado pela divindade a sacrificar o seu filho Isaac. Observando as diferenças entre estes dois textos, no que tange a questões estruturais, como noções de tempo, espaço, personagens e temas, Auerbach aponta o fundamento lendário de Homero, ciente do constituinte ficcional de sua produção, contraposto ao caráter histórico do texto bíblico: “enquanto ouvimos ou lemos a sua estória [da *Odisséia*], é-nos absolutamente indiferente saber que tudo não passa de lenda, que é tudo ‘mentira’. [...] a sua realidade é bastante forte; emaranha-nos, apanha-nos em sua rede e isto lhe basta” (AUERBACH, 1976, p. 10). Ao contrário, o texto bíblico quer ser reconhecido como documento histórico, como verdade incontestável: “a intenção religiosa condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica” (AUERBACH, 1976, p. 11).

Nota também que a epopeia citada pode ser vista com um direcionamento mais objetivo e claro, enquanto o trecho das Escrituras tende à abstração, à subjetividade, à alegoria. Conclui, por fim, que a representação da realidade na Antiguidade Clássica demarca na literatura o cotidiano contextual da época, de fatos sublimes da vida da ‘classe senhorial’; e o texto bíblico, por outro lado, descreve um cotidiano diretamente ligado ao conteúdo religioso, a uma interpretação figurativa, com sentidos ocultos:

Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático (AUERBACH, 1976, p. 20).

Outro capítulo de *Mimesis* que vale aqui ressaltar refere-se à obra *A divina comédia*, de Dante Alighieri, em que se tem a exposição analítica de um trecho da narrativa: o décimo canto do Inferno. Este estudo de Auerbach é marcante para a percepção da relação da literatura e a representação da realidade porque, nele, o autor observa sobretudo as inovações linguísticas e estilísticas no texto literário, que compõem as cenas, revelando uma integração

de elementos tradicionais e coloquiais. A relação entre os fatos demarcados no décimo canto, por exemplo, não se firma linearmente, em uma sucessão de acontecimentos, mas por interrupções repentinas, por uma contradição:

ela [a cena] é uma irrupção tão violenta, forte, prepotente num outro campo, nos sentidos espacial, moral, psicológico e estético, que não está ligada ao que antecede pela simples ligação sucessiva mas pela relação viva do contraponto [...]. Os acontecimentos [...] vivem, também na contradição, e justamente através dela, uns com os outros (AUERBACH, 1976, p. 156).

De fato, Auerbach ressalta que Dante formula, na linguagem das personagens, um estilo diferente de seus modelos predecessores, no qual se apresenta uma mistura do sublime e do grotesco, sempre em um tom elevado, que incomodou muitos estudiosos clássicos e humanistas posteriores, como acentua Auerbach:

Muitos críticos importantes, até séculos inteiros de gosto clássico, não se sentiram bem com essa proximidade do real no meio do sublime, com a ‘grandeza repulsiva, amiúde detestável’ de Dante [...]. Pois em nenhum outro lugar fica tão claro o choque entre as duas tradições – a antiga, de separação dos estilos, e a cristã, de mistura dos estilos – do que neste poderoso temperamento consciente de ambas (AUERBACH, 1976, p. 160-161).

Discutindo sobre os caracteres tradicionais do texto trágico e do texto cômico, Auerbach argumenta que o estilo de Dante, por juntar elementos do discurso elevado e do baixo, seria um “estilo médio”, embora o próprio artista, em cartas, saliente uma incerteza quanto à classificação de seu trabalho, recusando afirmá-lo como “uma obra sublime no sentido antigo” (AUERBACH, 1976, p. 162).

Auerbach cita o estudioso Benvenuto, que reconhece a complexidade d’*A divina comédia*, uma vez que esta possui conteúdo filosófico, bem como aspectos da tragédia, da sátira e da comédia. Elencam-se as características de cunho filosófico da obra, a saber, reflexões de ordem moral, físico, histórico-político e ético, as quais se apresentam em um sistema organizado, em uma unidade bem coerente e coesa. Nas palavras do teórico:

A *Comédia* é, entre outras coisas, um poema didático enciclopédico, no qual são apresentadas conjuntamente as ordens universais físico-cosmológica, ética e histórico-política; é, também, uma obra de arte imitativa da realidade, na qual aparecem todos os campos concebíveis da realidade: passado e presente, grandeza sublime e desprezível vulgaridade [...]; é, finalmente, a história do desenvolvimento e da salvação de um único homem; Dante, e, como tal, uma história figurativa da salvação da humanidade em geral (AUERBACH, 1976, p. 164).

Ao tecer comentários sobre outros aspectos da lírica dantesca, Auerbach considera as questões do tempo, da memória, da historicidade e do realismo presentes no texto, para concluir que a vida terrena é a base do pensamento que a obra suscita, e que o realismo de Dante está na sua imitação da vida humana “a cujas características essenciais parecem pertencer a sua historicidade, a sua mutação e o seu desenvolvimento” (AUERBACH, 1976, p. 166). Além disso, Dante consegue alcançar com seus escritos a profundidade do sentimento humano, revelando um paradoxo neste:

E, dentro desta participação imediata e admirada do ser humano, a indestrutibilidade do ser humano total, histórico e individual, baseada na ordem divina, dirige-se contra a ordem divina; põe a mesma a seu serviço e a obscurece; a figura do ser humano coloca-se à frente da figura de Deus (AUERBACH, 1976, p. 175).

Vale apontar também para outro capítulo da obra de Auerbach, intitulado ‘O mundo na boca de Pantagruel’, em que se desenvolve um estudo da produção de Rabelais, demonstrando-se inovações na tessitura narrativa. A partir da análise do trigésimo-segundo capítulo de seu livro segundo, observa três aspectos que, inicialmente, diferenciam o trabalho do autor: a questão do fantástico e do grotesco; a temática do descobrimento de um Novo Mundo; e a correspondência entre o mundo ficcional fantástico e o mundo ‘real’ ou, como se denomina, o “motivo tout comme chez nous” (tudo é como lá em casa) (AUERBACH, 1976, p. 236). De fato, Rabelais traz em suas personagens, espaço e situações, vários elementos que demonstram essa correspondência.

Além disso, Auerbach acentua que Rabelais trabalha com o fantástico, inspirado em contos populares europeus antigos, porém ele amplia este fantástico de suas fontes, trazendo mais cenários, experiências de vida e estilos diversos, inovações. Suas alterações estilísticas ocorrem de acordo com a mudança de cenário e de situações vivenciadas pelas personagens, em um jogo no qual faz mistura de estilos, de ideias e de fatos, conforme ressalta Auerbach: “Nossa análise permitiu [...] reconhecer um princípio essencial para o seu modo de ver e de apreender o mundo: o princípio do redemoinho baralhador, que mistura as categorias do acontecer, da experiência, dos campos do saber, das proporções e dos estilos” (AUERBACH, 1976, p. 237).

Utilizando o exagero, para incitar o contraste, Rabelais parece ter segundas intenções com o humor presente em seu discurso: desestabilizar as ideias fixas do leitor, e os aspectos realistas na obra também se desorganizam com a interação destes com o fantástico e o

grotesco: “tudo não é senão uma brincadeira maluca, mas Rabelais a encheu das suas pilhérias sempre novas, que sacodem propositalmente os campos do saber e do estilo” (AUERBACH, 1976, p. 239).

Observa-se que quase todos os caracteres de estilos trabalhados por Rabelais, como “as farsas grosseiras, a visão criatural do corpo humano, a falta de vergonha e de discrição no campo sexual [...] e erudição [...] abstrusa” (AUERBACH, 1976, p. 240), entre outros elementos, encontram-se na tardia Idade Média; todavia, o modo como procedeu para combinar todos estes elementos é diferente do que se tinha produzido naquela época. Rabelais, através de sua maneira peculiar de estruturar a sua obra, permite a ampliação de perspectivas, de possibilidades, e traz, portanto, liberdade para o leitor:

Todo o esforço de Rabelais dirige-se para o jogo com as coisas e como a multiplicidade de visões possíveis e para atrair o leitor, acostumado a determinadas maneiras de ver o mundo, através do redemoinho de fenômenos, para que se aventure sobre o grande mar do mundo, sobre o qual pode nadar livremente, e também em direção a todo e qualquer perigo (AUERBACH, 1976, p. 241).

Auerbach conclui quer a inovação que Rabelais traz para a literatura ocidental seria essa liberdade estilística e humana, uma vez que o autor defende o homem vinculado ao seu mundo natural e nele inserido, contudo um ser livre, menos fixado às regras:

O elemento revolucionário da sua ideologia [...] está [...] no que oferece de afrouxamento da visão, do sentir e do pensar, produzido pelo seu constante jogo com as coisas, e que convida o leitor a entrar em relação imediata com o mundo e com a riqueza dos seus fenômenos (AUERBACH, 1976, p. 241).

O décimo quarto capítulo de *Mimesis* diz respeito ao estudo da obra *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e este tem relevância para a reflexão sobre a trajetória do gênero romanescos, porque tal obra apresenta de maneira inusitada a questão da realidade cotidiana dos indivíduos sociais.

Observa-se que Auerbach, desenvolvendo uma análise das principais personagens de *Dom Quixote*, bem como dos discursos destas, inclusive a estrutura oracional que os fundamenta, acentua os aspectos cômico e trágico dos excertos que trouxe como exemplos, aludindo aos vários contrastes que o texto produz, e demonstrando, assim, que Cervantes foi, ao mesmo tempo, crítico e perpetuador do modelo clássico tradicional:

Cervantes ama tais peças de bravura da retórica cortês, ricas em ritmos e

imagens, [...] e é um mestre na sua composição; neste sentido, também, não é somente um crítico e um destruidor, mas um continuador e um aperfeiçoador da grande tradição épico-retórica, para a qual também a prosa é uma arte sagrada (AUERBACH, 1976, p. 305).

Ao enfatizar o ponto-chave de *Mimesis*, isto é, a percepção, na representação literária ocidental, da realidade cotidiana, Auerbach reforça que em Cervantes há este cenário realista, pois as personagens são trabalhadas no seu dia-a-dia real, em sua vivência comum; contudo, em *Dom Quixote*, a imagem dessa realidade se fortalece no contraste entre a vida do cotidiano e a vida da loucura, da ilusão da personagem. Este embate firma o jogo cômico que integra a obra, juntamente com outros pólos de oposição, como na caracterização das personagens ou de seus discursos. O discurso de Dom Quixote, por exemplo, tem estilo elevado, cortês, que contrasta com o discurso das aldeãs, fortemente marcado pelo estilo baixo, popular; a oposição gera imediatamente uma situação cômica.

No que concerne às personagens, por exemplo, Auerbach destaca os constituintes da personalidade de Dom Quixote, que possui nobreza, pureza, sabedoria, inteligência e, ao mesmo tempo, insensatez e loucura. Tal caracterização poderia ter sido provocada pelo conflito entre seu idealismo e sua realidade; porém, isto não ocorre. Auerbach salienta que não há este conflito, pois a personagem, a partir do momento em que vive o seu idealismo, desvincula-se da racionalização do mundo ‘real’, constrói sua experiência com base em sua loucura, e o resultado disso é uma “cômica confusão”.

Auerbach considera a existência de poucos elementos trágicos no texto analisado, uma vez que a personagem, por trazer a temática do “doido nobre e audaz”, poderia apontar problemas sociais, e isso não ocorre: “poderia acontecer que o próprio louco se envolvesse em responsabilidades e culpas, tornando-se, desta forma, trágico. Nada disso acontece no romance de Cervantes” (AUERBACH, 1976, p. 307). Para o teórico alemão, o cerne da obra seria o jogo ficcional, “no qual a loucura se torna ridícula quando exposta a uma realidade bem fundamentada” (AUERBACH, 1976, p. 310).

Salienta-se, portanto, que não há um veio direto de crítica social na obra, não há questionamentos incisivos sobre a realidade. Quando Dom Quixote age em prol do social, ele o faz em nome de sua fixação ideal, e não porque comporta uma crítica social em si, explica Auerbach, sobre o fato da personagem se interessar em libertar prisioneiros, em um trecho da obra:

Mas nós sabemos que Dom Quixote nem pensa em atacar fundamentalmente a ordem jurídica; [...] antes mostra uma e outra vez que, sempre que a idéia

fixa não está em jogo, ele se adapta prazerosamente às circunstâncias, e que é só na sua idéia fixa que pede uma posição especial para o cavaleiro andante (AUERBACH, 1976, p. 309).

Formula Auerbach, assim, três assertivas concernentes à singularidade da obra de Cervantes: em primeiro lugar, reitera o realismo espontâneo e simples do autor, se comparado ao realismo de autores a ele anteriores, pois traz personagens vívidas, com sentimentos marcantes, em situações diversificadas, de experiências da vida humana. Em segundo lugar, aponta a sua sensibilidade para combinar de modo inovador e inusitado as pessoas e os fatos, ou mesmo “deixar que elas [as combinações] ocorram à mente [...] mas ninguém havia deixado, antes, que deste brilhante jogo combinatório não-intencional participasse também a realidade quotidiana” (AUERBACH, 1976, p. 317). Em terceiro lugar, tem-se um “algo” peculiar ao procedimento de ordenação de todos os aspectos concatenados no texto ficcional, característico do fazer artístico de Cervantes, que se evidencia no seu modo específico e lúdico de lidar dinamicamente, de maneira plural, com a temática e a forma da obra:

O que o atraía era a possibilidade, nela contida [na idéia do tema], da multiplicidade e da perspectiva, a mistura entre fantasia e quotidianidade, o caráter maleável, elástico, flexível do tema; podia-se enfiar dentro dele todas as espécies de artes e de estilos. Podia-se mostrar o mais colorido dos mundos sob uma luz que correspondia à sua essência, à de Cervantes (AUERBACH, 1976, p. 317).

Ao final de seu estudo analítico sobre Miguel de Cervantes, o teórico alemão ressalta que o caractere especial do autor espanhol seria o trabalho da ficção como um jogo: “a atitude de Cervantes é tal que o seu mundo se torna um jogo, dentro do qual toda peça, pela sua mera existência no seu lugar, se justifica. O único que está errado é Dom Quixote” (AUERBACH, 1976, p. 318). Criticando as interpretações de cunho simbólico e trágico de outros pesquisadores sobre *Dom Quixote*, ressalva que Cervantes percebeu a dinamicidade da sua realidade, e criou sem atentar de maneira muito séria para as questões da realidade, preocupando-se assim com o divertimento; sem deixar de lado os problemas do mundo real, mas sempre buscou uma imparcialidade, para fixar-se no entretenimento, no jogo:

Cervantes nunca teria pensado que o estilo de um romance [...] pudesse desvendar a ordem universal. Contudo, também para ele os fenômenos da realidade já se haviam tornado difíceis de serem abrangidos, e não mais se deixavam ordenar de forma unívoca e tradicional. [...] Ele achou a ordem da realidade no jogo (AUERBACH, 1976, p. 319).

Auerbach ainda analisa outros textos literários; porém, foram destacados aqui os quatro capítulos sobre o estudo das obras de Homero, Dante Alighieri, Rabelais e Miguel de Cervantes, a fim de se delinear quatro momentos cruciais e marcantes da produção literária, no que se refere à questão da mimesis. A partir da descrição do estudo de Auerbach destas quatro obras, pôde-se observar, de um modo geral, a trajetória da literatura, até o século XVII, na aproximação do real cotidiano, isto é, no trabalho inicial com a representação da realidade, que tempos depois culminará no surgimento e no desenvolvimento do romance.

1.3. O romance e o público nos séculos XVIII e XIX

Após a observância do percurso narrativo até o século XVII, com a obra de Cervantes, apresenta-se um resumo descritivo do estudo, de viés histórico, sobre o surgimento e a evolução do gênero romanesco nos séculos XVIII e XIX, com o exemplo do fato na Inglaterra, proposto pelo pesquisador Ian Watt, a fim de percorrer o trajeto de desenvolvimento do romance, e perceber seus caracteres formais que o diferenciam e o especificam.

Watt considera que a forma romanesca, marcada inicialmente pela produção literária de Defoe, Richardson e Fielding, consagrou-se a partir do século XVIII, sendo considerado o ‘realismo’ o aspecto principal que diferencia esta produção ficcional das anteriores. Alerta Watt (1990), entretanto, que o termo, usado pela primeira vez em 1835, em um comentário sobre a pintura de Rembrandt, no decorrer do século XVIII, foi reduzido à significação oposta ao conceito de ‘idealismo’, sendo empregado, portanto, de maneira errônea, escamoteando o aspecto mais original do gênero, a saber: a possibilidade de representação da vivência humana, em uma estrutura peculiar e complexa. Nas palavras de Watt:

Se fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta (WATT, 1990, p. 13).

Watt retoma o conceito filosófico de realismo, que teria certamente raiz platônica, ligado à ideia de que a realidade corresponderia a elementos de caráter universal e abstrato, exatamente contrários a estruturas particulares, específicas e concretas, isto é, em uma direção oposta ao gênero romanesco. Entretanto, esta conceitualização, na filosofia moderna, sofre o mesmo processo por que passou o romance: “o gênero surgiu na era moderna, cuja orientação intelectual geral se afastou decisivamente de sua herança clássica e medieval rejeitando [...] os

universais” (WATT, 1990, p. 13-14).

A concepção moderna de realismo, oriunda de Descartes e de Locke – e que tem elementos análogos ao realismo do romance – defende a possibilidade de conhecimento por meio dos sentidos. A sua perspectiva, que influencia o pensamento do realismo literário, caracteriza-se pela criticidade, pela fuga ao tradicional e pela inovação, tendo como seu método o estudo das particularidades da vivência individual.

Watt traça um paralelo entre o realismo filosófico e o literário, e procura pontos de correspondência entre eles, firmando as características essenciais do gênero romanesco. Em primeiro lugar, explicita que a busca da verdade pelo pensamento moderno, firmada pela influência de Descartes, orienta-se de modo individual e sem a necessidade de acatar à tradição. O texto romanesco, com ênfase na originalidade, no novo, no elemento surpreendente, no inusitado, rompe com o tradicional (inspiração nos mitos clássicos, por exemplo), e constitui-se como o modelo que melhor reflete a orientação individualista e de caráter inovador. Nos termos de Watt:

O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (WATT, 1990, p. 15).

As dificuldades encontradas por críticos quanto à forma romanesca ocorrem porque, de acordo com Watt (1990), trata-se de um gênero amorfo, ou seja, sem modelos pré-estabelecidos, sem formatação básica e convencional, uma vez que se configura no relato da vivência humana, a qual se estabelece de maneira dinâmica e sem pré-determinantes definidos.

A questão da originalidade torna-se bastante complexa no momento em que se procura julgar o que seria original nos romances contemporâneos. Watt acredita que um aspecto diferencial nos romances de Defoe e Richardson, por exemplo, presentifica-se na escolha formal do enredo, pois foram os primeiros escritores na Inglaterra a não utilizarem a temática tradicional, com base na mitologia, nas lendas ou na História. Explica ainda que os escritores que até o século XIX fundamentaram-se nas Escrituras Sagradas ou em lendas fizeram-no por pressuporem que estes constituíam o “repertório definitivo da experiência humana” (WATT, 1990, p. 15), repudiando autores como Balzac, que se preocupava com o cotidiano contemporâneo – algo que os tradicionais acreditavam ser efêmero.

Romances como os de Defoe, Richardson e Fielding romperam com a tradição clássica em outras estruturas formais, como na caracterização das personagens e do espaço ficcional, a fim de que pudessem acompanhar a visão individualista do homem de seu tempo. No início do século XVIII, ainda se insistia na predileção pelo generalizado e universal; contudo, com o passar dos anos, escritores e críticos, com base em Hobbes e Locke, já começaram a divulgar a importância do destaque ao particular para a percepção e a construção de imagens vívidas, uma vez que as ideias gerais seriam por demais abstratas, acabando por deixar de criar a ponte de identificação pretendida entre a obra artística e o espectador.

Watt reitera a questão da particularidade como um elemento característico do gênero romanesco, presente nos textos de Defoe através do recurso da descrição; acrescenta, ainda, que se verifica esse elemento na estruturação das personagens e do espaço:

O conceito de particularidade realista na literatura é algo geral demais para que se possa demonstrá-lo concretamente: tal demonstração demanda que antes se estabeleça a relação entre a particularidade realista e alguns aspectos específicos da técnica narrativa. Dois desses aspectos são de essencial importância para o romance: caracterização e apresentação do ambiente: certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente (WATT, 1990, p. 19).

O desenvolvimento da personalidade, segundo os preceitos de Locke e Hume, constrói-se com o passar do tempo e, por isso, a identidade liga-se à memória, de modo que esta processe os fatos que ocorrem com o indivíduo, percebendo o encadeamento vital de causas e efeitos, formando assim uma pessoa. Por isso, o espaço e o tempo configuram-se como essenciais para a individualização, e o romance também modifica estas categorias narrativas: “as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados” (WATT, 1990, p. 22).

No que diz respeito ao tempo, o crítico inglês lembra que, na Antiguidade Clássica, a relação entre tempo e realidade firmava-se no ideal platônico e, dessa maneira, acreditava-se que o tempo presente do mundo concreto não apresentava nada a mais que já não estivesse pressuposto no mundo ideal, sendo a passagem de tempo irrelevante para os acontecimentos do cotidiano. No Renascimento, esta percepção mudara, pois se defendia que a dimensão temporal era essencial para o desenvolvimento do ser humano e da sua história.

O pensamento moderno, portanto, pôde ser melhor representado pelo romance, que

traz personagens individuais em ações individuais, e em tempo e espaço específicos. Para Edward M. Forster (*apud* WATT, 1990, p. 22), o romance seria “o retrato da vida através do tempo” e outros teóricos, como Northrop Frye, firmam o vínculo entre o tempo e o ser humano como o aspecto diferencial do texto romanesco.

O enredo também apresenta modificações com o surgimento do romance: os fatos encadeiam-se e trazem a noção de causa e efeito, com o elencamento de experiências de vida das personagens, havendo sequencialização e coesão interna mais demarcada, evidenciando também o efeito da passagem do tempo.

Quanto ao espaço, este delinea, juntamente com o aspecto temporal, a noção de particularidade e de individualidade. Os romances trazem descrições bem definidas, riqueza e vivacidade no detalhamento dos locais em que as personagens vivenciam o seu cotidiano, demonstrando as peculiaridades e possibilitando uma identificação visual mais autêntica e precisa. Para tanto, era necessária a utilização de uma linguagem referencial, desvalorizada pelos críticos tradicionais da época, no início do século XVIII.

Deste modo, ao reunir todos os aspectos arrolados, a saber, as rupturas com a tradição, o liame entre o realismo filosófico e o literário, as modificações na concepção das categorias da narrativa, e a utilização da linguagem referencial e descritiva, Watt explicita o método de criação do romance, este conjunto de procedimentos formais que compõe a forma romanesca, a que chama de ‘realismo formal’:

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; formal porque aqui o termo ‘realismo’ não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma (WATT, 1990, p. 31).

Conclui que há uma premissa essencial no romance, que reforça a relação entre literatura e experiência humana, e que ao mesmo tempo justifica as alterações ocorridas na configuração das narrativas, bem como denotam ao menos um elemento comum a todos os romances: o realismo formal. Portanto, para Watt, o que está implícito no gênero romanesco seria:

a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações [...] através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em

outras formas literárias (WATT, 1990, p. 31).

Observando que um dos fatores para o rompimento do texto em prosa com a tradição literária é a questão do público, e este contribui para as mudanças, Watt apresenta a formação do público leitor na Inglaterra, desde o século XVIII, a fim de pensar a relação desta composição com o aparecimento do romance. Para isso, faz um levantamento quanto aos aspectos históricos e econômicos que influenciaram na composição do público de leitores.

Em primeiro lugar, tem-se o alto índice de analfabetismo no país, uma vez que havia poucas oportunidades, não se contava com um sistema educacional específico, e uma tipologia educacional existente era as ‘dame schools’, em que uma mulher alfabetizava em casa as crianças vizinhas, por custos altos para a população pobre. Nas cidades maiores, escolas de caridade e paróquias ofertavam vagas, contudo com ênfase no ensino religioso e social-moral, em que o aprendizado da leitura, escrita ou matemática era considerado meta secundária. Mesmo assim, quando conseguiam vagas, as crianças só estudavam até os sete anos, para depois começarem a trabalhar nas fábricas ou no campo; ou seja, era raro o interesse para formação de leitores, confirma Watt: “em vista disso e de outras razões, é bem pouco provável que as escolas de caridade tenham contribuído de forma significativa para uma alfabetização eficaz dos pobres e muito menos para a ampliação do público leitor” (WATT, 1990, p. 37).

Além disso, não se estimulava o aprendizado nas classes pobres e trabalhadoras: consideravam que o fato poderia desorientar e atrapalhar o entendimento da tarefa árdua pelo trabalhador, que necessitava o quanto antes o contato com seu labor, sem distrações. Acrescenta-se ainda que a falta de motivação ocorria porque não se tinha interesse em aprender a ler e a escrever se o indivíduo fosse trabalhador braçal: essas habilidades importavam para trabalhos caracterizantes da classe média, como comerciantes, administradores e outras profissões em geral.

No campo, o número de analfabetos era ainda maior, pois não havia escolas de cunho religioso ou locais mantidos por doações, como nas cidades, e as crianças tinham o trabalho nas terras que ocupavam todo o seu tempo, além da inexistência de outros recursos, como a iluminação para leitura, ou o próprio contato com o livro.

De fato, Watt aponta, em segundo lugar, para a dificuldade da formação de leitores, o fator econômico. Os rendimentos das classes menos abastadas, e mesmo de uma classe média eram muito baixos, insuficientes para gastos com livros, que dispensavam um alto custo no século XVIII. Além disso, a tiragem era baixa. Todavia, Watt ressalta que o preço dos livros

variava, de formatos luxuosos para a classe nobre ou rica, a versões simples para os leitores de renda modesta; mesmo assim, o romance tinha um preço médio, inacessível para a maioria e, portanto, não era popular: “com certeza o público leitor de romances não pertencia à camada mais representativa da sociedade” (WATT, 1990, p. 40).

O teórico inglês ainda assinala que, nas primeiras décadas do século XVIII, houve a criação de bibliotecas públicas ou circulantes, assim chamadas, com taxas de inscrição anuais, ou ainda com empréstimos pagos por livro retirado. Nestas bibliotecas circulantes, o romance era o principal alvo dos leitores, e a classe média e trabalhadores mais simples (como lavradores, padeiros, artesãos, entre outros) poderiam ter acesso a elas, não sem receber críticas de outras classes sociais, contribuindo de certo modo com o fortalecimento do público leitor: “a maioria das bibliotecas circulantes continha todo tipo de literatura, porém o romance constituía a principal atração e sem dúvida foi o gênero que mais contribuiu para ampliar o público leitor de ficção ao longo do século” (WATT, 1990, p. 41).

Em terceiro lugar, um fato que marcou o desenvolvimento do público foi a questão da possibilidade de lazer para as mulheres. Na época, as mulheres das classes alta e média eram impossibilitadas de participação em atividades sociais, como negócios, reuniões, política, administração de imóveis ou mesmo divertimento. O lazer para os homens incluía a caça e a bebida em locais públicos e em grupos; as mulheres, pelo contrário, reservavam-se em seus lares, e muitas vezes eram alfabetizadas, sendo o seu tempo de lazer dedicado, quando possível, aos romances. Além disso, o homem geralmente não era versado nas letras, pois se considerava que o estudo e a literatura eram atividades mais voltadas às mulheres. Assim, nos séculos XVIII e XIX, grande parte dos leitores do gênero romanesco constituía-se do público feminino, principalmente no meio urbano.

Em contrapartida, há outros aspectos histórico-sociais que devem ser mencionados, que dificultavam o desenvolvimento mais acelerado da ‘massa’ leitora. Por exemplo, Watt lembra que havia outros entretenimentos sociais, como bailes, peças teatrais, óperas, balneários, não restando tempo disponível para leituras; havia pouco tempo com iluminação para se ler, pois as velas eram caras e raras, e as casas possuíam poucas janelas, devido a um imposto firmado no final do século XVII sobre janelas, nas construções. Acresce-se a isto o fato de as casas estarem sempre superlotadas, não se tendo privacidade para leituras; e ainda a veiculação da ideia de que as classes trabalhadoras não deveriam buscar os mesmos lares das classes abastadas (como a leitura), com o perigo de causar a queda da própria classe e do país.

Um grupo da classe dos trabalhadores e pobres, porém, tiveram maior oportunidade

para ler: os criados, aprendizes e camareiras que configuravam uma massa leitora com acesso a livros, tempo e luz para ler. Este grupo era um dos principais alvos da crítica a trabalhadores que se interessavam pelo lazer dos abastados,

Durante o século XVIII, a classe média, principalmente os comerciantes e vinculados à indústria, prosperaram e ampliaram em quantidade o contingente de leitores direcionando, no fim do século, a classe média para uma posição dominante.

Outra forma literária que se desenvolve neste período é a produção de textos em jornais. O jornal e o romance, portanto, figuravam a leitura prazerosa, distraída, desatenta, ao mesmo tempo em que eram um entretenimento rápido, interessante e que satisfazia o interesse do leitor. O jornal e os periódicos traziam informações gerais, e ditavam gostos e modismos, e os leitores começaram a ter gostos cada vez mais laicos, isto é, não se atentavam mais apenas a textos de caráter religioso; isso interferiu na questão de publicação e de venda de livros. Watt, todavia, explica: “contudo, embora o jornalismo tivesse atraído muitos leitores interessados em temas laicos, o público ainda não havia encontrado uma forma de ficção que atendesse a seu desejo de informação, conhecimento, distração e leitura fácil” (WATT, 1990, p. 48).

A situação referente à produção de textos ficcionais altera-se com o surgimento de periódicos, jornais e revistas, pois estes eram administrados por jornalistas ou livreiros, os quais não tinham instrução suficiente para produzir artigos e/ou textos ficcionais e, por isso, contratavam escritores ou amadores. Os livreiros, que às vezes eram aristocratas, membros do parlamento ou figuras sociais distintas, ou ainda possuidores de bibliotecas circulantes, detinham o poder dos canais de comunicação, o poder de influenciar, de formar opiniões. Completa Watt, sobre os livreiros: “junto com alguns impressores, possuíam ou controlavam todos os principais canais de opinião – jornais e revistas – e, assim, podiam obter boa publicidade para seus produtos. Esse virtual monopólio dos canais de opinião também redundou num monopólio de escritores” (WATT, 1990, p. 49).

Watt acentua, no entanto, que esta dimensão empregatícia e comercial para a produção literária contribuiu para a prosperidade do gênero romanesco, uma vez que o escritor, não tendo que agradar aos mecenas, visualizava dois principais objetivos: a escrita mais simples e bem explícita, para o entendimento de sua obra pelos “leitores menos instruídos”; e o uso de descrições, a obra com maior volume, mais quantidade de páginas, mais conteúdo, porém com rápida produção, já que o mercado de consumo era ávido e exigente.

Além disso, com o livreiro como patrão, o trabalho de escrita com fins no mercado, e o interesse em preencher as necessidades dos leitores, escritores como Defoe e Richardson

tiveram a liberdade de produzir de acordo com seus próprios critérios para estrutura e temática, bem como trazer outras inovações para a literatura, uma vez que o rompimento com as formas clássicas e o fortalecimento do público dos romances também movimentaram os próprios padrões da crítica, conclui Watt.

1.4. A forma romanesca e o contexto econômico da burguesia

Outro teórico que demonstra sua perspectiva da relação entre o romance, a sociedade e o ser humano, em uma abordagem também histórica, é Georg Lukács, teórico húngaro do início do século XX em que se verifica, dentre suas reflexões acerca do gênero romanesco, aspectos pertinentes e consideráveis para uma pesquisa sobre a arte do romance. Desse modo, apresenta-se uma leitura descritiva de dois textos fundamentais de Lukács, a fim de pontuar suas ideias e reflexões acerca do romance e sua ligação com o indivíduo e seu contexto.

Em *A teoria do romance*, Lukács discute, em um estudo desenvolvido nos anos de 1914-1916, a forma romanesca em suas origens. Para isso, inicialmente, verifica as formas da epopeia, suas relações com o contexto cultural grego, bem como as formas da tragédia e do drama, tecendo comparações destes gêneros com o romance, a fim de firmar conceitos e características do gênero romanesco.

A partir da reflexão sobre a ideia helenista de perfeição dos gregos, Lukács expõe a necessidade de se pensar esta pelos olhos culturais dos próprios gregos. Pontua que muitos estudiosos contemporâneos fazem uma comparação entre a literatura de sua época e a literatura grega e, nesse processo, já se delineia a fragmentação e a angústia do homem contemporâneo.

Reforça o crítico que, ao invés de se pensar em como o indivíduo contemporâneo conseguiria produzir as formas helênicas e se aproveitar delas, dever-se-ia pensar em como era a vida e a pessoa grega, que conseguia criar sua arte. Explica que o mundo grego era homogêneo, não havia separações entre ser e mundo. O grego não se via sozinho, mas pertencente ao todo. Há, sem dúvida, uma trajetória de experiências e diversidades de situações na vida do homem grego, porém esta existiu para purificá-lo a fim de chegar em seu objetivo, e isso sem o que Lukács chama de “abismos”, isto é, o distanciamento entre o ser e o mundo a seu redor.

O humano pós-gregos, para Lukács, inventou o seu “formato”, a sua “configuração”. Seu mundo não é mais fechado e limitado; pelo contrário, é amplo, complexo, e abismos entre os indivíduos e seu meio foram criados, vãos entre a substância e o pensamento, entre o espírito e a razão, entre o ser e suas reflexões. Nesta amplificação do mundo, o ser humano

perdeu o contato com a totalidade, que os gregos possuíam: “nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 31).

A totalidade da experiência grega pressupõe a perfeição, uma homogeneidade absorvida pelas formas artísticas e estruturais da sociedade, e estas formas fundamentam-se por meio da conscientização e da sabedoria de cada ser que vive sem coerções nem fragmentações. Para compreender, portanto, a essência da vida grega, Lukács (2000) propõe a observação de três estágios do pensamento: as formas da epopeia (a questão da totalidade, do ser coletivo, do sentimento de pertença), da tragédia e da filosofia. Com a tragédia, os gregos obtêm a resposta sobre a relação entre vida e essência. O herói encontra a si mesmo, “aniquila” a vida ordinária porque encontra-se com a essência, alcançando um patamar de plenitude.

A filosofia vem para questionar o processo: a tragédia é desmascarada pela filosofia, pois esta última observa o herói trágico e mostra o perigo por ele enfrentado, por fim transfigurando o processo. Lukács (2000) reitera que, com o tempo, o “espírito grego” vai se perdendo; tem-se a criação de novos problemas, dificuldades e novas respostas, mas o homem vai mudando. A filosofia e o conhecimento parecem não mais “iluminar caminhos”, dar respostas, e o homem começa a estar sozinho, sem trajeto certo a trilhar, mas mantendo uma aparente e instável segurança; o sujeito, neste ínterim, torna-se “uma aparência”.

Um abismo se estabelece no próprio sujeito, e a essência se situa na profundidade desse abismo. Consequentemente, a arte se torna independente: “a arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre” (LUKÁCS, 2000, p. 34).

Discorre Lukács, desse modo, sobre a formação do mundo “moderno”, que perpassa o paradoxo da Igreja, nas hierarquias terrenas e celestes; englobam-se abismos, integrando-os, e firma-se um novo equilíbrio, do heterogêneo, da diversidade; como resultado, verifica-se que não há mais totalidade do ser.

A arte, assim, caracteriza-se apenas como mais uma esfera das estruturas do mundo, entre muitas outras, e ela pressupõe em si o “esfacelamento e a insuficiência do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 36). As formas da arte precisam agora produzir, com suas próprias forças, o que antes era um pressuposto da arte: o objeto e o seu mundo, que antes eram um totalidade, e agora só figuram em uma fragmentação.

Lukács (2000) desenvolve um trabalho comparativo entre texto épico e texto dramático, delineando seus caracteres distintos, como a relação que cada gênero faz entre essência e existência; a formação do “eu” em cada um deles; a questão do sujeito, do objeto e da subjetividade, e conclui que, no drama, há a fragmentação do sujeito, mas este busca a totalidade, que não é mais alcançável, pois o mundo figura-se de modo transformado; portanto, não há mais unidade, o mundo não se faz mais fechado, acabado.

Estudando a epopeia e o romance, o estudioso húngaro explica a diferença entre os versos trágico, dramático e épico, para demonstrar como as personagens percebem o seu vínculo com o todo, porém a distância que os separa dessa totalidade evidencia-se cada vez mais com a formação da individualidade. Desse modo, pontua que o objetivo do romance seria a procura de um ‘algo’, vivenciada pelo protagonista. Nas palavras de Lukács:

A epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. [...] Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo (LUKÁCS, 2000, p. 60).

Quanto ao herói romanesco, Lukács esclarece que este necessita da vivência interior, uma vez que o abismo que fundamenta as divergências entre os próprios seres, que se individualizam, configurou-se como barreira intransponível. Além disso, a ação do homem romanesco não faz mais parte da totalidade, não se vincula ao mundo e, por isso, não pode simbolizar nada. No mundo grego, ao contrário, havia homogeneidade, e as pessoas não denotavam diferenças qualitativas acentuadas, e suas ações respondiam à totalidade do mundo:

A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra (LUKÁCS, 2000, p. 66-67).

O herói da epopeia sempre esteve imbuído do sentido de comunidade; ele nunca é marcado individualmente. Mesmo quando ele é uma figura social definida, como por exemplo um rei, isto ocorre porque esta seria a forma que melhor representaria simbolicamente o homem ligado ao seu destino e a sua sociedade. Lukács, portanto, conclui: “e a comunidade é

uma totalidade concreta, orgânica – e por isso significativa em si mesma; eis por que o conjunto de aventuras de uma epopéia é sempre articulado, e nunca estritamente fechado: é um organismo dotado de uma plenitude de vida intrinsecamente inesgotável” (LUKÁCS, 2000, p. 68).

A totalidade no romance só existe de modo abstrato; para Hegel, todos os elementos do romance são abstratos. Se a abstração é o fundamento do romance, Lukács (2000) assinala que ele pode tender à transcendência do lírico ou do dramático, ou ainda transformar-se em mero “entretenimento”; só evitaria isso se representasse a si mesmo como realidade fragmentada e incompleta.

Assim, a questão da totalidade do mundo no romance, considerada sob o viés objetivo, resulta em algo imperfeito; sob o olhar subjetivo, torna-se uma “resignação”. Lukács alerta para dois perigos: primeiro, pode ser que transpareça e destaque a fragmentariedade do mundo e que assim “suprima a imanência do sentido exigida pela forma, convertendo a resignação em angustiante desengano”; ou que o forte e intenso interesse em conhecer a “dissonância” firmada na forma “conduza a um fecho precoce que desintegra a forma numa heterogeneidade disparatada” (LUKÁCS, 2000, p. 71).

O teórico também reconhece o romance como processo, mas isso porque possui elementos que se compõem na própria produção textual, além de trazer tanto a problemática quanto o indivíduo problemático: “no romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária” (LUKÁCS, 2000, p. 72).

Discorre o autor ainda sobre uma classificação de alguns estudiosos dada ao romance, de “semi-arte”. Isso porque ele apresenta uma aparência de consolidação de características específicas definitivas de sua forma, contudo, não há caracteres fixos e imutáveis, uma vez que não há totalidade, nem perfeição: “como forma, no entanto, o romance representa um equilíbrio oscilante, embora de oscilação segura, entre ser e devir” (LUKÁCS, 2000, p. 73). Elementos outrora considerados secundários ou subordinados, como tato e gosto, próprios da esfera da vivência, ganham importância de construção na forma romanesca: “unicamente por meio delas [tato e gosto] a subjetividade, do início ao fim da totalidade romanesca, tem condição de manter-se em equilíbrio, de pôr-se como objetividade epicamente normativa e superar assim a abstração, o perigo dessa forma” (LUKÁCS, 2000, p. 74).

Um dos elementos que compõe a forma romanesca trata-se da ironia, que Lukács chama de “auto-superação da subjetividade”, pois seria um mecanismo de entendimento da subjetividade do autor, que cria uma unidade formal a partir da compreensão do “alheamento

e [...] hostilidade dos mundos interior e exterior” (LUKÁCS, 2000, p. 75).

Comentando outros constituintes do romance, o teórico destaca a relação entre “indivíduo problemático” e seu mundo. O mundo não facilita a realização dos objetivos que o indivíduo almeja alcançar, e suas ideias resultam em estruturas subjetivas e “ideais”, que se tornam uma meta, uma procura no mundo que, de fato, representa o “abismo intransponível” entre ser e realidade. Nas palavras de Lukács: “ao por as idéias como inalcançáveis [...], ao transformá-las em ideais, a organicidade imediata e não-problemática da individualidade é interrompida. Ela se torna um fim em si mesma, pois encontra dentro de si o que lhe é essencial, [...] como algo a ser buscado” (LUKÁCS, 2000, p. 79).

A característica básica da estruturação interna do romance é a trajetória do “indivíduo problemático rumo a si mesmo”, isto é, o trajeto desde a sua origem primária e primitiva, “vazia de sentido”, para ir em busca de seu auto-conhecimento, a fim de poder vislumbrar “o sentido de sua vida” (LUKÁCS, 2000, p. 82). Esta trajetória, esta peregrinação da personagem à procura de seu próprio ser constitui todo o romance e, ao final, acaba por denunciar um problema do mundo – este seria, por fim, o papel que o indivíduo representa:

O romance encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade, e com isso eleva um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio. [...] Por meio desse próprio isolamento, contudo, o indivíduo torna-se mero instrumento, cuja posição central repousa no fato de estar apto a revelar uma determinada problemática do mundo (LUKÁCS, 2000, p. 84-85).

O estudioso húngaro continua a discutir o vínculo entre os elementos constituintes do romance e seus efeitos para o indivíduo e para o próprio gênero. Comenta que a unidade da configuração do romance se dá no entrelaçamento entre sua estrutura abstrata, mas formalmente objetiva, e seu conteúdo. Esse enlace, essa interação resulta na ironia que, conforme Lukács, seria a “intenção normativa do romance, condenada, pela estrutura de seus dados, a uma extrema complexidade” (LUKÁCS, 2000, p. 85). A complexidade da ironia intencional do gênero marca-se pela evidência da reflexão que suscita.

Isso porque todo o romance representativo incita a reflexão. Não há ingenuidade do escritor: sua objetividade e busca de equilíbrio firmam a forma do romance, mas revela que a procura utópica não chega a um fim: “esse ter de refletir é a mais profunda melancolia de todo o grande e autêntico romance. A ingenuidade do escritor [...] é aqui violada, invertida no contrário” (LUKÁCS, 2000, p. 86). Para Lukács, a ironia está no entendimento de que a necessidade da personagem de vivenciar a angustiante trajetória em busca de si mesmo, e que

procura reflexões, seria somente uma “exigência” da forma, e não “uma realidade efetiva”; a ironia, assim, estaria em uma dupla ilusão: na “desesperança” da luta e na desistência da mesma (LUKÁCS, 2000, p. 87).

Ressalta-se ainda a questão da solidão do indivíduo no romance. Lukács postula que o ser humano desenvolve uma melancolia no momento em que tem a percepção, a partir de sua vivência conflituosa, de que não pode confiar completamente em seus sentidos, em sua interioridade; todavia, ele também não pode esperar do mundo externo indicações para seus caminhos e metas sugeridas. Sua situação é de isolamento, diferentemente do herói épico, que podia contar sempre com deuses a orientá-lo e indicar o seu destino. Os heróis do drama e da tragédia também não precisam se preocupar com decisões, caminhos ou destino, pois o primeiro tem sua aventura transformada em destino, sem necessitar conhecer o seu próprio interior; e o segundo, o herói trágico, já “alcançou sua alma e ignora portanto toda a realidade que lhe seja alheia” (LUKÁCS, 2000, p. 90), todos os acontecimentos do mundo externo são para ele elementos pré-determinados do próprio destino.

O herói romanesco, em contrapartida, tem sua aventura configurada na busca de seu interior, e em sua trajetória não pode contar com deuses. Quando o teórico húngaro afirma que “a psicologia do herói romanesco é a demoníaca” (LUKÁCS, 2000, p. 89), ele se refere a um sentido de abandono, de ser banido, uma vez que o herói do romance encontra-se sozinho, abandonado ‘pelos deuses’, banido de uma totalidade. Lukács, assim, completa: “o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2000, p. 91).

Vale salientar, por fim, que Lukács (2000) considera a ironia o elemento que traz a objetividade ao romance, uma vez que ela liberta o escritor, pois permite a visualização em várias perspectivas, o olhar por várias facetas de um objeto, e cria um jogo no texto romanesco:

Ironia que, com dupla visão intuitiva, é capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por deus; que enxerga a pátria utópica e perda da idéia que se tornou ideal e ao mesmo tempo a apreende em seu condicionamento subjetivo-psicológico, em sua única forma de existência possível; [...] ironia que tem de buscar o mundo que lhe seja adequado no calvário da interioridade, sem poder encontrá-lo (LUKÁCS, 2000, p. 95).

Lukács (1999), em seu ensaio *O romance como epopéia burguesa*, aponta para um relacionamento intrínseco entre arte e contexto social, defendendo que a arte tem uma função

direcionada ao indivíduo. Desenvolve, assim, seu ponto de vista quanto ao texto romanesco, afirmando que este traduz de modo mais preciso que outros gêneros as contradições da sociedade de seu tempo, a saber, a capitalista e, portanto, melhor representa as angústias do ser humano burguês: “Todas as contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente no romance” (LUKÁCS, 1999, p. 87).

Assim, como teórico marxista, ele não deixa de estabelecer um liame entre o desenvolvimento socioeconômico e a produção artística. Inicialmente, explica que o reconhecimento do romance como obra de arte não ocorreu rapidamente. A teoria da literatura dos séculos XVII e XVIII, por exemplo, não o consideram como tal, e as primeiras explanações sobre esta forma literária surgem com os próprios romancistas. Apenas a filosofia clássica alemã busca enquadrar o romance na teoria estética literária e, somente após a segunda metade do século XIX, que a teoria do romance de fato aparece, com o surgimento de críticos desta arte, porém apenas produzindo seu trabalho em jornais, sem haver publicações específicas.

Essa falta de valorização do romance no século XVIII ocorreu porque os ideais burgueses estimulavam a arte aproximada aos modelos da Antiguidade Clássica, como o drama, a epopeia, a sátira, pois estes fortaleceriam a formação da cultura burguesa, contrária ao quadro cultural medieval. Em oposição a esta trajetória, o romance estava estritamente vinculado às narrativas medievais.

No século XIX, abandonam-se as tentativas de recriação de uma nova epopeia, baseada na sociedade moderna, e a forma romanesca firma-se como representante dos valores burgueses na arte. As críticas que surgem, nesta época, todavia, não conseguem dominar a complexidade da nova forma literária e, para Lukács (1999), a estética clássica alemã fora a teoria que melhor discutira o romance, considerando-o tanto estrutura e como historicamente:

Quando Hegel define o romance como ‘epopéia burguesa’, coloca uma questão que é estética e histórica: ele considera o romance como o gênero literário que no período de desenvolvimento da burguesia corresponde à epopéia. O romance apresenta, de um lado, as características estéticas gerais da grande poesia épica; de outro lado, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, cujo caráter é extremamente original (LUKÁCS, 1999, p. 89).

Com base em Hegel, Lukács (1999) explica que a forma épica representou a sociedade antiga, denotando valores próprios daquele tempo, representando a ‘totalidade moral’ e a

espontaneidade da relação dos homens com o seu meio social. No mundo moderno, com a divisão de classes e o fortalecimento do individualismo, a atividade espontânea e a totalidade do indivíduo agregada à sociedade desaparecem, e o romance traduz essa mudança, como salienta o teórico: “Hegel [...] sublinha energeticamente a hostilidade da moderna vida burguesa à poesia e constrói sua teoria do romance baseado exatamente na contraposição entre o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização moderna, ou seja, burguesa” (LUKÁCS, 1999, p. 89).

Para Hegel, há uma degradação do ser humano, que passa a esforçar-se apenas por si mesmo e, por isso, responsabilizando-se apenas por si e não mais pela totalidade social. Essa transformação no pensamento ocidental, de acordo com Hegel, era necessária para o progresso da humanidade; porém, nessa passagem, compõe-se a contradição que reside no romance: o sentimento de busca perdida do homem pela totalidade, em um mundo fragmentado. Lukács (1999), citando Hegel, explica essa contradição:

O interesse e a necessidade de uma totalidade individual efetiva e de uma autonomia autêntica nunca nos abandonarão [...] mesmo que reconheçamos como proveitoso e racional o desenvolvimento da ordem na vida civil [...]. Embora considere impossível eliminar esta contradição entre poesia e civilização, Hegel pensa que seja possível atenuá-la. Esta função é realizada pelo romance, que desempenha na sociedade burguesa o papel que a epopéia desempenhou na sociedade antiga (LUKÁCS, 1999, p. 90).

O estudioso húngaro salienta que a filosofia clássica alemã contribuiu para delimitar as primeiras considerações sobre o romance, contudo, não poderia alcançar a compreensão das contradições do desenvolvimento da sociedade capitalista, por limitações de ordem temporal (histórica).

Quanto à forma do romance, vale salientar que Lukács (1999), baseando-se em Marx e Engels, procura complementar e fortalecer a teoria do romance, bem como seus aspectos básicos que definem o gênero. Inicialmente, expõe que a obra romanesca possui todos os caracteres específicos da forma épica, como os seguintes:

a tendência para adequar a forma da representação da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material envolvido; a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida mediante uma atitude exclusivamente individual e subjetiva [...] ao princípio da representação plástica (LUKÁCS, 1999, p. 93).

Todas estas estruturas, no entanto, só têm representação completa no mundo clássico,

pois o mundo moderno (burguês) não abarca os valores daquele. Por isso, Lukács assinala que, apesar de desejar os mesmos objetivos da epopeia, o romance não tem a possibilidade de obtê-los por causa dos valores que sustentam a própria sociedade capitalista: “A contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que o romance, como epopéia da sociedade burguesa, é a epopéia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica” (LUKÁCS, 1999, p. 93).

Vale ressaltar que, segundo Lukács, o elemento central do texto romanesco é a da ação na narrativa: todas as outras estruturas e técnicas da obra precisam dialogar com este aspecto. A ação seria o modo que o romance teria para estabelecer maior contato entre literatura e realidade:

Esta centralidade da ação não é uma invenção formal da estética; ela decorre, ao contrário, da necessidade de um reflexo o mais adequado possível da realidade. Tratando-se de representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza [...], o único caminho adequado é a representação da ação (LUKÁCS, 1999, p. 94-95).

O teórico húngaro enfatiza, em seu artigo, a importância da representação das lutas de classe no romance, declarando este ser uma maneira de se observar a correlação entre a ação e outros elementos da narrativa, e também a questão da fragmentação social na estrutura capitalista. A ação no romance, inclusive, possibilita a base para a expressão dos sentidos do homem burguês, da vida cotidiana, e do individualismo social. Deste modo, poder-se-ia representar a angústia humana, suas buscas e desejos, suas paixões e conflitos, e as contradições que fundamentam o sistema social moderno.

As reflexões de Lukács, marcadas por um viés histórico, contribuem para se pensar o vínculo da forma romanesca, já consagrada nos séculos XIX e XX, com o desenvolvimento socioeconômico do ‘homem moderno’, no contexto burguês, isto é, como o gênero romanesco firmou-se na representação do indivíduo em sua realidade presente.

Após a percepção deste liame entre ser humano, sociedade e romance, salienta-se outra perspectiva sobre o gênero, que se refere a uma diferente abordagem das especificidades do texto romanesco: a questão do dialogismo presente no discurso do romance, uma vez que esta característica do romance, e outras a ela vinculadas, como polifonia e plurilinguismo, podem ser observadas na produção de José Saramago.

1.5. O romance como gênero inacabado: linguagem e dialogismo

A fim de se delinear o estudo do romance a partir de uma característica de sua linguagem, isto é, por meio da observação de seu caráter dialógico, apresentam-se as assertivas de Mikhail Bakhtin sobre o texto romanesco, que o considera representante de linguagens múltiplas, possuindo assim um discurso plurilíngue e, portanto, sendo também um gênero em formação, mutável, inconstante e imprevisível.

Para discorrer sobre o dialogismo e o plurilinguismo no romance, Bakhtin (1988) comenta sobre o contexto histórico dos teóricos do gênero, afirmando que esta forma artística somente começou a ser estudada em suas particularidades, ainda que de modo generalizado, na segunda metade do século XIX, concentrando-se mais em aspectos de temática e composição. Nos anos 20 do século XX, houve contribuições de estudiosos as quais já apontavam para elementos estilísticos, porém sem ainda verificar os caracteres específicos do discurso do romance.

Observa que os teóricos do início do século XX tendiam para cinco tipos de postura analítica do discurso romanesco: estudo com base no direcionamento do autor; na “descrição linguística” adotada; nos caracteres que vinculavam a obra a uma ‘escola’ literária; na busca pela personalidade do escritor; ou no olhar para o romance como uma arte retórica.

O estilo, para estes primeiros teóricos, significava uma tendência presente no discurso, ou uma dimensão particular da personalidade do autor, ou ainda uma disposição geral da linguagem artística. Essa abordagem acaba por não revelar as particularidades e as possibilidades da língua no discurso romanesco, escamoteando estilos que marcam o romance como gênero. A palavra no romance, ressalta Bakhtin (1988), tem uma caracterização própria, específica, que não pode ser limitada por caracteres de “gêneros poéticos”.

Exemplifica a ideia da imagem ou representação discursiva com excertos da obra de Púchkin, quando este refere-se à poesia de Liênski. O teórico explica por que se pode perceber que há diferentes vozes e estilos no discurso romanesco de Púchkin, pois há vários tons e discursos distintos. Por isso, não há como observar a linguagem do romance como previsível, imutável e linear: “não se pode colocar a linguagem do romance num único plano, estendê-la numa única linha. Trata-se de um sistema de planos que se entrecruzam” (BAKHTIN, 1988, p. 370). O autor está na organização central do inter cruzamento de planos estilísticos: “Por isso, não existe uma linguagem e estilo únicos no romance. Ao mesmo tempo há um centro lingüístico verbal-ideológico do romance” (BAKHTIN, 1988, p. 370).

Bakhtin salienta que um crítico literário russo chamado Bielínski considerou o romance de Púchkin uma enciclopédia russa, em que se tem a representação da vida dos

russos, com todas as vozes e linguagens, ultrapassando os limites dos modismos da escrita da época, os quais tendem a fixar-se em um tempo histórico determinado. Nos termos de Bakhtin:

A linguagem literária é representada no romance não como uma linguagem única, inteiramente acabada e indiscutível, ela é apresentada justamente na sua contradição expressiva, no seu devir e em sua renovação. [...] O romance de Puchkin é uma autocrítica da linguagem literária da época, que se realiza por intermédio do esclarecimento recíproco de todas as suas principais variantes, determinantes principais dos gêneros e dos costumes. [...] Do ponto de vista estilístico, diante de nós está um sistema complexo de modelos de linguagens da época, abarcado num único movimento dialógico, sendo que as imagens distam diferentemente do centro artístico-ideológico que o unifica (BAKHTIN, 1988, p. 370).

O dialogismo das imagens das diferentes linguagens, inclusive da própria linguagem romanesca, é o caractere distintivo do gênero romanesco, pois todos os outros gêneros literários não possuem essa característica. Todos os constituintes dos outros gêneros, e eles próprios, ao aparecerem no romance, tornam-se objeto de representação: “todo romance, em maior ou menor escala, é um sistema dialógico de imagens das linguagens, de estilos, de concepções concretas e inseparáveis da língua. A língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação” (BAKHTIN, 1988, p. 371).

O teórico russo conclui que todo romance é dialógico, pois traz representações das linguagens, tornando-se representante da língua e objeto de representação. Assim, há certos elementos que caracterizam o romance, como as imagens (representações) de linguagens e estilos, relações inter-dialógicas de vozes e linguagem, entre outros, os quais dificultam a definição da teoria do romance: “as representações específicas das linguagens e dos estilos sua organização, sua tipologia [...], a combinação das linguagens e das vozes, suas inter-relações dialógicas, tais são os problemas fundamentais da estilística do romance” (BAKHTIN, 1988, p. 371).

Acrescenta ainda que a classificação do gênero como romanesco trata-se de uma classificação tardia; porém, o modo específico como o outro é representado, no texto literário, que encontrou no romance uma possibilidade de existência mais profunda, já ocorria no início da cultura linguística. A representação do discurso alheio e dos gêneros diretos (épico, lírico e dramático) já acontecia em outras formas artísticas diversas, anteriores ao romance. No discurso popular e na arte folclórica considerada ‘inferior’, a “palavra romanesca” (ou de outrem representada) tinha a função de denunciar as lutas culturais dos povos. Dois dados apontados por Bakhtin como básicos para a “pré-história da palavra romanesca” seriam o

“riso”, inicialmente como escárnio à linguagem do outro; e o “plurilinguismo”, o qual marca o gênero romanesco.

A paródia, considera Bakhtin (1988), seria uma forma antiga, rica e bastante comum de representação do discurso alheio. O estudioso russo exemplifica a sua ideia de que, desde a Antiguidade, já havia parodização, e esta foi importante para o desenvolvimento linguístico mundial:

O peso específico das formas paródico-travestizantes é extremamente grande na criação verbal do mundo. [...] Estamos convencidos de que não havia literalmente nem um só gênero direto estrito, nem um só tipo de discurso direto [...] que não tivesse o seu duplo paródico-travestizante, sua contrapartie cômico-irônica (BAKHTIN, 1988, p. 373).

Na Antiguidade, havia uma espécie de drama satírico, o chamado “quarto drama”, que parodiava textos e personagens dos “gêneros sérios” (épico, trágico, etc). Com vários exemplos, Bakhtin demonstra a importância destas parodizações do “quarto drama”, na época: eles não eram desprezados, ou criticados, ou considerados como blasfêmias, mas eram valorizados, uma vez que o discurso paródico-travestizante permitia a percepção mais ampla, rica e multilinguística daquilo que era, nos gêneros tidos como sérios, tratado de modo limitado pelos próprios contornos “monótonos” daqueles gêneros:

Todo e qualquer gênero direto, todo e qualquer discurso direto [...] pode e deve ser ele próprio um elemento de representação, arremedo paródico-travestizante. [...] a parodização obriga a sentir aqueles aspectos do objeto, que não se compreenderiam no gênero e no estilo em questão. A criação paródico-travestizante introduz um corretivo constante de riso e de crítica na seriedade exclusiva do discurso direto elevado, corretivo da realidade, que é sempre mais rica, mais substancial, e principalmente, mais contraditória e multilíngüe do que pode conter o gênero direto elevado (BAKHTIN, 1988, p. 374-375).

Após verificar esse vínculo do texto romanesco com a criação paródico-travestizante, observando a importância desta forma artística para os fundamentos e o desenvolvimento do romance, Bakhtin passa a discorrer sobre o gênero romanesco, afirmando que este está em formação, não está acabado; por isso, nota a dificuldade em estudá-lo. Ressalta-se ainda que há várias possibilidades na criação romanesca, que não podem ser previstas: “o estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado” (BAKHTIN, 1988, p. 397).

Os outros gêneros literários, como por exemplo a epopeia, já estão fixados, acabados, com limites pré-definidos. Eles têm uma condição histórica demarcada, são anteriores à criação do livro, e mantêm, de algum modo, “sua antiga natureza oral e declamatória”, com um cânone determinado. O romance, ao contrário, adapta-se ao ato silencioso, à leitura, e não possui um cânone formado; seu estudo, portanto, aproxima-se à dinamicidade das “línguas vivas”, contemporâneas.

Os problemas para o desenvolvimento de uma teoria do texto romanesco estão justamente no seu aspecto de inacabamento, de processo em evolução. Ele acompanha o momento histórico atual, nasce e se compõe pela história, luta por seu reconhecimento ante aos outros gêneros:

O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. [...] Em comparação a eles, o romance apresenta-se como uma entidade de outra natureza. Ele se acomoda mal com os outros gêneros (BAKHTIN, 1988, p. 398).

Bakhtin observa a interação que existia entre os gêneros, em certos estágios da história da literatura. Explica que, no período do Classicismo, na arte grega, havia uma harmonia entre os gêneros, que tinham seus limites fixados, contudo, completavam-se uns aos outros, em um enlace harmônico. O romance, na época, não era oficialmente conhecido, marginalizado, não participando da totalidade e da completude dos gêneros estilísticos.

As tendências críticas e literárias do século XIX, influenciadas pelo cientificismo, não mais se preocupavam com a totalidade; antes, procuravam elencar e sistematizar, em um viés enciclopédico, uma antologia que reunisse todos os gêneros que existiam, e o romance era incluído nesta antologia. Bakhtin não concorda com essa inclusão na prática literária, pois percebe que o gênero tem uma postura muito diferente dos outros: o romance parodia os outros gêneros, mostra seus limites, incorpora outros e abre novas possibilidades para eles: “o romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (BAKHTIN, 1988, p. 399). Assim, Bakhtin salienta que, com o desenvolvimento do romance, toda a literatura em geral, todos os gêneros acabados, sofrem modificações, por vezes “romancizam-se” ou se alteram na forma de estilização.

De fato, desde os primórdios do romance, já havia paródias dos gêneros consolidados, e este percurso continuou no século XVIII, por exemplo; porém, neste ínterim, pode-se ver

uma outra característica do romance: seu caráter autocrítico, uma vez que muitos textos que seguiam a tendência da paródia, em certos períodos, marcaram-se por recursos banais – não há constância na metodologia de criação romanesca.

Quando os gêneros estáveis se ‘romancizaram’, eles se revestiam de maior liberdade, de uma renovação da linguagem por meio do plurilinguismo e pela dialogização; além disso, tornaram-se capazes de trazer em si questionamentos, uma problematização de sentidos por causa do vínculo que estabeleceram com o presente, com o inacabamento do sentido, vínculo este característico do gênero romanesco.

A influência do romance sobre as mudanças dos outros gêneros não se dá de modo espontâneo, mas está ligada ao vínculo que o romance tem com a própria dinamicidade de seu mundo atual. O gênero romanesco, com seu caráter de inacabamento, evolui com as transformações da sua realidade externa, da qual não se dissocia e, por isso, é o gênero que mais se aproxima da representação da realidade contemporânea. Por isso, o romance, sendo aquele que melhor acompanha a complexidade do mundo, sempre em mutação, acaba por direcionar, por “romancizar” as transformações dos outros gêneros. Nas palavras de Bakhtin:

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. [...] é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, [...] ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento (BAKHTIN, 1988, p. 400).

Bakhtin ainda ressalta que a teoria da literatura não conseguiu desvendar o romance, como ela fez com os outros gêneros imutáveis, estáveis e fixos; mesmo assim, com a “romancização” dos gêneros, isto é, com a influência da mobilidade e flexibilidade do romance para eles, o trabalho da teoria literária tornou-se mais difícil. A teoria tentou fundamentar as bases do gênero romanesco comparando-o a outros, verificando suas diferenças, criando assertivas que objetivavam a definição de um único elemento básico constante no romance; a procura foi frustrante, em vão:

Continuou-se a considerá-lo como um gênero no meio de outros gêneros, tentou-se fixar suas diferenças de gênero constituído em relação aos outros gêneros constituídos, tentou-se desvendar o seu cânone interno como um determinado sistema de índices de gênero, invariáveis e fixos. Os trabalhos sobre o romance levavam, na grande maioria dos casos, ao registro e à descrição tão completos quanto possíveis sobre as variedades romanescas, mas, no conjunto, tais registros nunca conseguiram dar qualquer fórmula que sintetizasse o romance como um gênero. Além do mais, os pesquisadores

não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo (BAKHTIN, 1988, p. 401).

Os próprios escritores de romances começaram a tentar conceber um estudo que apontasse as características do romance; mesmo não chegando a uma conclusão final, eles pelo menos conseguiam verificar o gênero em sua dinamicidade viva: suas declarações denotam o embate do gênero romanesco com outros já estabilizados, e inclusive consigo mesmo; assim, as observações desses escritores apenas ressaltaram a “posição singular” do gênero entre outros na literatura.

No século XVIII, os romances que surgem trazem também uma perspectiva diferente para a teoria: tem-se escritores como Fielding, Wieland e Bankenburg, que pontuam algumas exigências do romance, quanto às personagens, seu desenvolvimento, e quanto à representatividade do romance no que concerne o mundo contemporâneo. Estas afirmativas revelam de fato pontos de crítica, pelos romancistas, a outros gêneros, à própria literatura em geral, o que demarca o constituinte crítico e autocrítico do romance: “trata-se da crítica, do ponto de vista do romance, dos outros gêneros e das suas relações com a realidade [...]. Na realidade, o que se propõe aqui é uma crítica dos princípios da literaturidade e da poeticidade, próprios aos outros gêneros e às formas anteriores do romance” (BAKHTIN, 1988, p. 403).

Bakhtin explica que busca, em seu estudo, descobrir as peculiaridades básicas e de estrutura do gênero, peculiaridades estas que definem a própria maleabilidade do romance, bem como a diferença dele para com os outros gêneros. Para isso, observa três aspectos do romance: o plurilinguismo, vinculado à estilística; a questão do tempo; e o inacabamento de sentido do romance, ligado à representação do presente, do contemporâneo. Ressalta que estas três características do texto romanesco estão relacionadas às mudanças sociais e culturais na Europa.

O plurilinguismo sempre existiu na cultura e na arte, porém ele não caracterizou o processo de produção artística, não era o elemento escolhido para catalizar efetivamente um texto literário, por exemplo. Com o desenvolvimento cultural e econômico, houve uma movimentação, um esclarecimento, uma consciência linguística, com aberturas que alteraram as próprias bases que nasceram em uma cultura fechada. O romance, por sua vez, diferentemente dos outros gêneros, nasce e se desenvolve neste ambiente, que lhe é genuíno: “o romance se formou e se desenvolveu precisamente nas condições de uma ativação aguçada do plurilinguismo exterior e interior. Este é o seu elemento natural. É por isso que o romance encabeçou o processo de desenvolvimento e renovação da literatura no plano linguístico e

estilístico” (BAKHTIN, 1988, p. 405).

Para refletir sobre a questão do tempo e do presente inacabado no romance, Bakhtin compara estas características do gênero com o texto épico. Ressalta que a epopeia trata de um tempo passado, de um evento com base nas lendas, em um mundo inacessível e distante do próprio narrador e dos leitores. Isto é o que Bakhtin classifica de “distância épica”. Esta distância é constitutiva da epopeia e, assim, este direcionamento para o tempo passado trata-se de uma dimensão temporal e axiológica do gênero: “a memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga. [...] Ainda não se tem a consciência da relatividade de todo o passado” (BAKHTIN, 1988, p. 407). O romance, por outro lado, baseia-se no conhecimento, na memória, na vivência: “a experiência, o conhecimento e a prática (o futuro) definem o romance. [...] O material épico transpõe-se para o romanesco, para uma área de contato, passando pelo estágio da familiarização e do riso” (BAKHTIN, 1988, p. 407).

O teórico explica que não há noção de relatividade temporal na epopeia, pois o tempo da narrativa encontra-se isolado em si, distante inclusive do tempo do narrador e do espectador; a epopeia está num “passado absoluto”, separado de todas as outras esferas temporais por uma “fronteira absoluta” e, sem ela, não há epopeia: “esta fronteira, por conseguinte, é imanente à própria forma da epopéia e percebe-se que ela ressoa em cada sua palavra” (BAKHTIN, 1988, p. 407).

Portanto, este caráter de passado absoluto que garante o sentido de acabamento, de texto fechado e completo para a epopeia; a epopeia não aceita em si algo não-solucionado, não permite a presença de uma problemática, ela está concluída: “a conclusão absoluta e o seu caráter acabado – eis os traços essenciais do passado épico, axiológico e temporal” (BAKHTIN, 1988, p. 408).

Além da distância épica e do passado absoluto, outro fator imanente da epopeia é o apoio deste gênero na lenda. Uma lenda nacional subsidia o discurso épico, e não há, por isso, um modo de acessar experimentalmente, de vivenciar a epopeia, ou mesmo tecer considerações ou interpretações pessoais, pois se trata de uma lenda. A única posição permitida pela epopeia ao espectador é a postura de reverência, de apreciação passiva:

Por outro lado, a lenda isola o mundo da epopéia da experiência pessoal, de todas as novas descobertas, de qualquer iniciativa pessoal necessária à sua interpretação e compreensão, de novos pontos de vista e apreciações. O mundo épico é totalmente acabado, não só como evento real de um passado longínquo, mas também no seu sentido e no seu valor: não se pode modificá-lo, nem reinterpretá-lo, e nem reavaliá-lo. Ele está pronto, concluído e

imutável, tanto no seu fato real, no seu sentido e no seu valor. Com isto determina-se também a distância épica absoluta. Pode-se aceitar o mundo épico somente de forma reverente, mas não se pode aproximar-se dele, ele está fora da área da atividade humana propensa às mudanças e às reavaliações (BAKHTIN, 1988, p. 409).

Estes três aspectos da constituição do gênero épico (distância épica absoluta, passado absoluto e fonte na lenda) também são encontrados, em maior ou menor grau, nos outros gêneros elevados da Antiguidade e da Idade Média, ressalta Bakhtin.

O tempo passado, a lenda, marcou os gêneros elevados, caracterizou a literatura clássica, pois, em um sentido hierárquico, era o aspecto temporal mais valorizado para ser representado na arte: o tempo futuro era visto ou como um prolongamento do presente, ou como o indício do fim, da catástrofe e, por isso, não interessava ser objeto de representação. O presente, por sua vez, era considerado em uma perspectiva inferior, se comparado ao passado, uma vez que não trazia resultados, conclusões, matéria acabada, ou seja, não traduzia uma percepção do ser humano e das situações por ele vivenciadas para ser absorvida, contemplada por um espectador.

Os gêneros considerados inferiores, como o cômico popular, as paródias e a sátira menipeia, por outro lado, traziam a experiência cotidiana, atual, o “presente ‘vulgar’, instável e transitório” (BAKHTIN, 1988, p. 412). Ressalta o estudioso que as bases do gênero romanesco estão nos gêneros tidos como “sério-cômicos”:

Todos esses gêneros sério-cômicos representam a primeira etapa, legítima e essencial, para a evolução do romance enquanto gênero em devir. [...] A atualidade serve como seu objeto e, o que é mais importante, como ponto de partida para a compreensão, a avaliação e a formulação (BAKHTIN, 1988, p. 413).

Salienta-se como o riso, a comicidade, tem a capacidade de aproximar o objeto de representação ao espectador, colocar o objeto no contato direto com ele, trazê-lo para a realidade do espectador e, com isso, tem-se a possibilidade de desvirtuar o objeto:

É justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona da máxima aproximação. [...] O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre (BAKHTIN, 1988, p. 413-414).

Na representação cômica, a memória não tem grande relevância, pois o que importa é a quebra com a constância e a aparência do objeto, é a revelação de seus outros ângulos de observação: tem-se uma desautomatização do objeto, uma dessacralização, uma exposição de todos os seus lados, inclusive das suas partes que não se convinha mostrar. Nos termos de Bakhtin:

Na verdade, trata-se de uma dessacralização, isto é, exatamente a retirada do objeto do plano distante, a destruição da distância épica e de qualquer plano longínquo em geral. [...] O objeto é quebrado, desnudado (o seu arranjo hierárquico é retirado): despido ele é ridículo, como também é ridícula a sua roupa ‘vazia’, retirada e separada da sua pessoa. Ocorre a operação cômica do desmembramento (BAKHTIN, 1988, p. 414).

Tem-se, no final da Antiguidade Clássica, o desenvolvimento de um gênero memorístico que Bakhtin chama de “diálogos socráticos”, em que se tem uma personagem associada a Sócrates, da Antiguidade, contudo parodizada, popularizada, com uma mistura de discursos que compõem a personagem, a qual vivencia a realidade atual, na época. Este gênero memorístico e paródico traz em sua forma o diálogo narrado, em formato dialógico e canônico; além disso, apresenta uma multiplicidade de discursos e estilos, mesclando a comicidade, a ‘ironia socrática’ com uma argumentação séria, uma investigação elevada “e pela primeira vez livre do mundo, do homem e do pensamento humano. O riso socrático [...] e os seus rebaixamentos [...] aproximam e tornam o mundo familiar, para que se possa examiná-lo sem receios e livremente” (BAKHTIN, 1988, p. 415).

Outro gênero sério-cômico que demonstra as mudanças de orientação da arte na época é a sátira menipeia, em que o riso caracteriza-se de modo mais intenso e rude, agressivo, delatando “uma problemática aguda e um fantástico utópico” ao aproximar-se do escritor e do espectador. O objetivo final da sátira menipeia seria o desmascaramento das ideias cristalizadas, desenvolvendo um papel crítico e desafiador: “a sátira menipeia é dialógica, cheia de paródias e de travestizações, dotada de numerosos estilos, e que não teme nem mesmo os elementos do bilingüismo” (BAKHTIN, 1988, p. 416).

A maior parte dos gêneros sério-cômicos apresentou o aspecto autobiográfico ou memorialista, declara Bakhtin, de modo que houve a possibilidade de uma maior aproximação e movimentação do escritor no mundo representado, ficcional. Esta característica também se firma no romance, em que o autor pode representar a sua imagem:

O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. [...] não se trata somente da aparição da imagem do autor no campo da representação, trata-se também do fato que o autor autêntico, formal e primeiro [...] redonda em novas relações com o mundo representado (BAKHTIN, 1988, p. 417).

Ressalta ainda o teórico que a ideia de mundo e de tempo alteram-se com esse direcionamento do olhar para o tempo presente, isto é, para este aspecto temporal (o presente) que denota o inacabamento, que necessita de uma continuidade, que se firma enquanto processo em acontecer. Essa caracterização de ser inacabado atinge a percepção de mundo e de tempo, que também ganham esse caráter, sendo tidos como históricos: “para a consciência literária e ideológica, o tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez: eles se revelam, se bem que, no início, ainda obscura e confusamente, como algo que vai ser, como um eterno movimento para um futuro real” (BAKHTIN, 1988, p. 419).

Com a perda da ideia de imutabilidade e acabamento, a orientação de sentido no texto literário também se modifica: há possibilidade de renovação semântica, de novas interpretações a partir do desenvolvimento do contexto do leitor: “o romance tem uma problemática nova e específica: seus traços distintivos são a reinterpretação e a reavaliação permanentes” (BAKHTIN, 1988, p. 420).

Ainda sobre o romance, salienta-se que Bakhtin o considera, dentre os gêneros literários, aquele que melhor expressa o dialogismo da linguagem. A partir de Bakhtin (1988), tem-se, resumidamente, como considerações iniciais gerais sobre o romance que, diferente de outros gêneros, que possuem natureza oral e declamatória, o gênero romanesco vincula-se à escrita, à leitura silenciosa, à perspectiva individual; ele não tem estabilidade em suas variantes: tem caráter autocrítico; traz o inacabamento de sentido, o vínculo com um presente ainda não acabado, e por isso é o único que consegue acompanhar a evolução da sociedade; por isso, ainda não há uma síntese do gênero romanesco, e não foi encontrado nenhum traço característico invariável e fixo dessa forma literária. Com o gênero romanesco, perde-se o caráter imutável do objeto, que pode ser reinterpretado, que tem seu sentido e significado renovado a partir do contexto em que se desenvolve:

A atualidade serve como seu objeto [do romance] e, o que é mais importante, como ponto de partida para a compreensão, a avaliação e a formulação. Pela primeira vez, o objeto de uma representação literária séria [...] é dado sem qualquer distanciamento, em nível de atualidade, dentro de uma zona de contato direto e grosseiro (BAKHTIN, 1988, p. 413).

Nota-se, assim, a partir do resumo descritivo das reflexões suscitadas por Bakhtin, que se desenvolve um olhar diferenciado para o gênero romanesco, o qual passa a ser percebido em sua pluralidade linguística, com seu caráter heterogêneo e mutável. Essa instabilidade do gênero provoca também reflexões sobre a composição do romance moderno, do século XX, que apresenta rupturas e inovações à estruturação da narrativa tradicional, incitando estudiosos a reverem os modos de representação do texto romanesco, bem como suas relações com o ser humano e o seu contexto sociocultural. Por isso, interessa aqui pontuar considerações sobre a formatação do romance moderno, que se apresenta a seguir, com base na leitura nos trabalhos de Anatol Rosenfeld e Michel Butor.

1.6. Configurações do romance moderno

O romance no século XX passa por modificações tanto estruturais e temáticas quanto na sua própria concepção existencial: há uma crise no que diz respeito a seus conceitos, funções, abordagens e pontos de vista, uma vez que a noção de realidade altera-se. Para pensar essas modificações e a formatação do romance moderno, apresentam-se os estudos de Anatol Rosenfeld, que ressalta o cenário abalado da ideia do ‘real’ para os homens e, conseqüentemente, para a sua produção artística.

Rosenfeld inicialmente tece suas considerações sobre o romance moderno, pontuando hipóteses: a primeira diz respeito à possibilidade de existir um ‘espírito de época’ da cultura ocidental, um sentimento básico e marcado historicamente o qual influencia mutuamente todos os setores da vida: “a hipótese básica [...] é a suposição de que em cada fase histórica exista certo *zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1969, p. 73).

O teórico desenvolve outras hipóteses, defendendo-as a partir de seu olhar para a pintura e para o teatro. Ressalta a ‘desrealização’ da arte no século XX: há a quebra com o compromisso mimético de representação da realidade. A pintura, que outrora reproduzia fielmente a realidade empírica, utiliza a referência à realidade apenas como uma estrutura para alcançar objetivos específicos (como por exemplo, o cubismo, que usa a realidade como base para suas reduções em formas geométricas). A pintura moderna nega o ‘realismo’, orientando-se para a representação da realidade no modo como esta é percebida pelos sentidos humanos. Assim, há uma tendência à abstração, que resulta na apresentação do ser humano como “reduzido”, “deformado”, distorcido ou “eliminado” (ROSENFELD, 1969, p. 75).

A pintura moderna também questiona a noção de perspectiva, que influencia a arte desde o Renascimento. A perspectiva tem base no antropocentrismo e no relativismo, pois

“cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em relação a esta consciência [...]; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do absoluto” (ROSENFELD, 1969, p. 75-76).

O teatro e a pintura modernas negam o viés da perspectiva, uma vez que se reconhecem como criação, como jogo, e não como um efeito de ilusão da relatividade do mundo. Os limites entre as cenas teatrais e o espaço físico e prático do teatro se misturam, em ludismo no qual a perspectiva se esvanece: “espaço e tempo fictícios começam a oscilar e pelas paredes rôtas do palco penetram o mito, a mística, o irreal, enquanto a psicologia profunda faz estremecer os planos da consciência” (ROSENFELD, 1969, p. 78-79).

A terceira hipótese do estudioso refere-se ao romance moderno: este também apresenta modificações as quais traduzem essa recusa ao interesse de representatividade fiel da realidade. Essa negação pode ser observada no trabalho com a estrutura temporal espacial, com a noção de causalidade, com o narrador e com a personagem.

De fato, na arte moderna, tem-se uma aproximação da visão científica e filosófica, o questionamento do olhar estático e arbitrário, e as dimensões de espaço e tempo são relativizadas: deixa-se de representar o mundo das aparências, das máscaras: “trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum” (ROSENFELD, 1969, p. 79). E essas alterações, que permitem um olhar mais profundo da realidade, podem ser observadas na própria estrutura da arte. A questão do tempo nessa arte identifica-se com a noção aplicada à vida humana: cada momento é acompanhado de outros momentos; a consciência humana traz em seu tempo presente elementos do passado e perspectivas do futuro.

Muitos romances do século XX condensam em sua temática e em sua estrutura esse diferencial entre o tempo cronológico e o tempo psicológico: “a irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro [...] tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro” (ROSENFELD, 1969, p. 81).

A colocação vívida do tempo na narrativa moderna, assim, deve ocorrer na própria estruturação ficcional, isto é, na composição do romance, o qual demonstra essa não-cronologicidade do tempo não apenas no nível temático, mas também no nível linguístico: tem-se uma mistura de sentimentos, de cenas do passado com fragmentos de elementos do presente, com ainda reflexões e angústias quanto ao futuro.

Todo esse movimento abre espaço para o fluxo de consciência e o monólogo interior; desse modo, dissolve-se também a intermediação direta do narrador, a fim de deixar fluir os

pensamentos, apreensões e sentimentos das personagens. Com a ausência do narrador tradicional, antes organizador da narrativa, e agora omissor, perde-se também outro elemento comum da narrativa: a causalidade, a logicidade sequencial de causa e efeito, uma vez que a coerência lógica estrutural da linguagem e da narração não se mantém com o fluxo interior, que pode ser alinear, pois vincula-se à experiência da psiquê.

A proximidade que esse aprofundamento interior provoca desestabiliza também a percepção da personagem, como o teórico explica, ao compará-la com um inseto sendo visto em um microscópio: “não o reconhecemos mais como tal, pois, eliminada a distância, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada” (Rosenfeld, 1969, p. 83). Não há mais o enquadramento nítido, completo e total da personagem, que tem seu caráter dissolvido, parcializado. Conclui-se assim que “há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade” (ROSENFELD, 1969, p. 83).

O viés moderno, portanto, além de alterar noções com tempo, espaço e causalidade, também modifica a visão do que seja ser humano, que passa a ser fragmentado, desmascarado e incompleto. E a personagem também perde a sua identidade, podendo ser até invocada como objeto ficcional, ilusório, convencional.

Rosenfeld se questiona se todas estas transformações na arte moderna estariam apenas respondendo a mudanças da própria vida humana, da perspectiva do indivíduo ante seu mundo, marcado pelo caos, pela rapidez, pelo movimento coletivo, pela amplitude e complexidade de eventos diversos, pelo progresso e pela tecnologia, pelas incertezas: “uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra” (ROSENFELD, 1969, p. 84).

O teórico observa que essa tendência de ‘desrealização’ já estava latente na arte desde o século XIX, com o impressionismo e, depois, com o expressionismo. Ambas as orientações destoam da perspectiva, pois, por exemplo, o expressionismo apreende a expressão momentânea das emoções, provocando uma ‘crise’ na ideia de perspectiva. Na perspectiva, há dois constituintes: o homem e o mundo. Com essa crise, fortalecida no romance pelo monólogo interior, tem-se o desaparecimento de um destes elementos: ou se apresenta apenas o fluxo interior do ser, ou se reduz, o mundo em formas geométricas que englobam o homem: “em ambos os casos, suprime-se a distância entre o homem e o mundo e com isso a perspectiva. O abandono da perspectiva mostra ser expressão do anseio de superar a distância entre indivíduo e mundo” (ROSENFELD, 1969, p. 86). Assim, busca-se a aproximação entre

homem e sua realidade.

A perspectiva passou a representar a distância entre homem e mundo, e artistas procuram uma estabilidade, que não encontram. Começa a haver experimentações na composição romanesca, e busca-se intimamente uma unidade, uma universalidade, a volta ao arcaico, uma fuga ao individualismo, à visão perspectívica: “o intelectual, o ‘esquizóide’ neurótico, dissociado entre os valores em transição, enquanto revela essa fragmentação nas suas personagens [...], exprime nesta mesma decomposição do indivíduo a sua esperança de [...] poder vislumbrar a integração do mundo elementar do mito” (ROSENFELD, 1969, p. 86).

Defende ainda o teórico a existência de uma ciclicidade no pensamento, na ação e na situação do indivíduo perante o mundo. As mudanças são na verdade repetições, movimentações que retornam de tempos em tempos: “compreendemos agora mais de perto porque a personalidade individual tinha de desfazer-se e tornar-se abstrata no processo técnico descrito: para que se revelem tanto melhor as configurações arquetípicas do ser humano” (ROSENFELD, 1969, p. 87).

Com essa visão, Rosenfeld identifica relações de repetição temática ou estrutural entre as obras produzidas nos últimos anos do século XX e narrativas anteriores. E conclui: “em todas estas [...] obras se nota, em grau maior ou menor, esta desrealização, abstração e desindividualização de que partimos, evidente tentativa de superar a dimensão da realidade sensível para chegar [...] à ‘essência absoluta que vive por trás da aparência que vemos’” (ROSENFELD, 1969, p. 89).

O romance do século XIX demonstra em sua composição o controle da personalidade da personagem, das situações, da ordem causal, do tempo explicitamente demarcado, e do narrador que, mesmo quando se ausenta, organiza e direciona a narrativa. Segundo o estudioso, Marcel Proust é o romancista que primeiro trouxe uma abordagem diferenciada da estrutura narrativa, em que os limites entre as categorias ficcionais se mesclam.

Na fase de transição entre as tendências realista e moderna, tem-se romances que chegam a ironizar o seu olhar tradicional, conhecedor de todas as personagens e do enredo. Aparecem então romances nos quais o narrador identifica-se com a posição do leitor, e suas descrições da interioridade das personagens misturam-se à própria voz ou pensamento da personagem, no fluxo de consciência ou no monólogo interior, demonstrando a ‘teoria da relatividade’ também na ficção.

Rosenfeld ainda comenta outros elementos do romance moderno: por exemplo, o narrador que se aproxima do interior da personagem, deixando-a se transparecer e, omitindo a

si mesmo, apenas descreve as ações e situações da personagem, sem conhecer ou relatar seus sentimentos e pensamentos; o uso de personagens coletivas e locais amplos, sem centralizar uma personagem, mostrando a confusão da vida em uma cidade grande: “o indivíduo dissolve-se na polifonia de vastos afrescos que tendem a abandonar por inteiro a ilusão óptica da perspectiva, já em si destruída pela simultaneidade dos acontecimentos, a qual substitui a cronologia” (ROSENFELD, 1969, p. 93-94).

Desse modo, o narrador está sempre numa posição exagerada, desequilibrada, e não traz o olhar superior do narrador realista. Conclui o teórico que seu estudo apenas pretende incitar a reflexão, e pontuar aspectos diferenciados da arte moderna, como sua postura ante o humano e o mundo:

Mas sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno (ROSENFELD, 1969, p. 95).

Uma outra abordagem sobre o gênero romanesco na modernidade que interessa apontar, para complementar as reflexões que se suscitam, seria a perspectiva de Butor (1974), que por vezes traz conteúdos próximos ao posicionamento de Bakhtin e também de Rosenfeld, e apresenta uma reflexão de cunho filosófico sobre a presença da narrativa no cotidiano dos homens, bem como sobre a questão da realidade.

O pesquisador pontua que, dentre os modos de conhecimento e apreensão da realidade, a narrativa seria um dos principais destes modos. Ele exemplifica com as narrativas que cercam os indivíduos o tempo todo, sobre a família destes, seus amigos, sobre as pessoas que frequentam os mesmos lugares, sobre a maneira como conhecemos outras pessoas, enfim, tem-se sempre uma história que vincula seres humanos a eles próprios ou a lugares, ou a outros semelhantes: “Os outros, para nós, não são somente o que deles vimos com nossos próprios olhos, mas tudo aquilo que eles nos contaram a seu respeito, ou aquilo que outros nos disseram deles [...] Cada uma dessas formas nos liga a um setor particular da realidade” (BUTOR, 1974, p. 9-10).

O contraste principal entre as narrativas do cotidiano e o romance, que é uma forma de narrativa, seria em princípio que as pertencentes ao cotidiano são passíveis de verificação, enquanto que uma obra literária aproxima-se da realidade, possui por vezes efeito de verdade, mas possui sempre consigo a marca da ficcionalidade, de seu caráter inverificável, explica Butor:

Enquanto a narrativa verídica tem sempre o apoio, o recurso de uma evidência exterior, o romance deve bastar para suscitar aquilo de que nos fala. Eis por que ele é o domínio fenomenológico por excelência, o lugar por excelência onde se pode estudar o modo como a realidade nos aparece ou pode aparecer-nos; eis por que o romance é o laboratório da narrativa (BUTOR, 1974, p. 11).

Por esse motivo, considera essencial o estudo da forma romanesca. Para Butor (1974), as narrativas verídicas desgastam-se com o tempo, por vezes são adaptadas, perdendo elementos de seu formato original, apresentando-se outra, a qual substitui a primeira, mas se mantém em seu direcionamento unilateral e verificável, tradicional. As diferentes estruturas romanescas que se desenvolvem caracterizam-se como de grande importância porque desautomatizam o discurso tradicional e, sendo um recurso formal, uma escolha do autor, estabelece-se de maneira dinâmica, podendo revelar novos conteúdos, novos valores, desde que se firmem em uma coerência interna, como aponta Butor:

A exploração de formas romanescas diferentes revela o que há de contingente naquela à qual estamos habituados, desmascara-a, dela nos livra, permitindo-nos reencontrar para além dessa narrativa estabelecida tudo o que ela camufla, ou cala, toda aquela narrativa fundamental na qual mergulha nossa vida inteira. [...] as novas formas revelarão na realidade coisas novas, ligações novas (BUTOR, 1974, p. 11).

Sabendo-se que a realidade é complexa e ampla, os formatos de narrativas tradicionais não conseguem suprir a demanda da realidade dinâmica. Por isso, os novos modelos de romance, que têm capacidade de integração maior deste real, condensam três funções, a saber, de denunciar, de explorar e de adaptar. Conclui o estudioso:

O romancista que se recusa a este trabalho, não transtornando os hábitos, [...] o obrigando [o leitor] a essa volta sobre si mesmo, a esse questionamento de posições há muito tempo adquiridas, tem certamente um êxito mais fácil, mas torna-se cúmplice deste profundo mal-estar (BUTOR, 1974, p. 11-12).

De acordo com o teórico, o que distingue o gênero romanesco de outros, primeiramente, seria que sua descrição, próxima à realidade, traduz-se em um fragmento de ilusão do real. Além do fato de não ser verificável (em comparação com as narrativas do cotidiano), um outro aspecto diferenciador firma-se em sua capacidade de ter uma função específica, de preencher uma necessidade. Por exemplo, pode haver em um romance personagens que representem tipos sociais com seus problemas e suas angústias, e um leitor

conseguiria perceber proximidades entre as personagens e as pessoas ao seu redor, sendo capaz, portanto, de compreender melhor os outros ou a si mesmo.

Definindo o simbolismo de um romance como o conjunto de relações composto pelo que este descreve e a realidade em si, Butor explica que há outras relações simbólicas dentro do romance, além da externa (romance e realidade), pois este traz pontes e vínculos diversos entre realidade e experiência, entre o real e o ficcional. Tudo isso firma-se na temática do romance, que aponta inicialmente uma reflexão de uma situação fracionada da realidade humana. Contudo, Butor adverte:

Mas esse tema, esse assunto, como vimos, não pode separar-se do modo como ele é apresentado, da forma sob a qual se exprime. A uma nova situação, a uma nova consciência do que é o romance, das relações que ele entretém com a realidade de seu estatuto, correspondem novos assuntos, correspondem pois novas formas em qualquer que seja o nível, linguagem, estilo, técnica, composição, estrutura. Inversalmente, a busca de novas formas, revelando novos assuntos, revela novas relações (BUTOR, 1974, p. 13).

Observando que há romances que podem direcionar leitores a uma reflexão inadequada, em contradição com o real, Butor acredita que esse tipo de postura deve ser delatado pelos críticos, a fim de não prejudicar os leitores. Conclui que a literatura, principalmente o romance, possui uma função reflexiva, didática e, ao mesmo tempo de fruição estética.

Para ilustrar o vínculo que o romance agrega em seu interior entre o seu conteúdo e a sua forma, e ainda ambos com a reflexão que suscita, Butor relata o seu próprio estilo composicional de romance, que reúne conceitos filosóficos, experiências de vida, sonhos, pensamentos, firmados em uma estrutura elaborada e calculada:

A reconciliação da filosofia e da poesia que se realiza no interior do romance, em seu nível de incandescência, faz entrar em jogo a matemática. Não posso começar a redigir um romance sem ter estudado durante meses seu arranjo [...] Munido desse instrumento, dessa bússola, [...] começo minha exploração, começo minha revisão, pois os próprios esquemas que utilizo, [...] à medida que eles me permitem descobrir certas coisas, obrigam-me a fazê-los evoluir (BUTOR, 1974, p. 18).

Vale salientar que o teórico e romancista tece outras considerações sobre o romance, que seria o gênero capaz de inspirar e animar os seres humanos a viver, capaz de fazer pensar e modificar os homens e, lembra o estudioso, que o romancista necessita do leitor para

concluir o seu trabalho, para firmar o fundamento final do romance, para ser “cúmplice de sua constituição”, enfim, ser parte da elaboração literária:

Não há, por enquanto, forma literária cujo poder seja tão grande quanto o do romance. Pode-se ligar no romance, de um modo extremamente preciso, através do sentimento ou da razão, os incidentes mais insignificantes, em aparência, da vida cotidiana e os pensamentos, as intuições, os sonhos mais afastados, em aparência, da linguagem cotidiana. [...] É certo que o romancista é ele mesmo seu próprio leitor, mas um leitor insuficiente, [...] e que deseja infinitamente o complemento de um outrem [...] e, em certo sentido, não é o romancista que faz o romance, é o romance que se faz sozinho, e o romancista é apenas o instrumento de nascimento, seu parteiro (BUTOR, 1974, p.16-17).

Butor tece maiores comentários acerca do romance e seu vínculo com o texto poético, por vezes discorrendo sobre sua própria experiência enquanto poeta, romancista e crítico. Explica e exemplifica o lirismo do gênero romanesco, e faz um retorno à literatura antiga e clássica, para concluir que o romance, com sua poeticidade, transforma situações comuns e banais, do cotidiano, em conteúdo passível de ser trabalhado, lapidado, em uma estrutura específica, sempre juntos (conteúdo e estrutura), podendo também desenvolver reflexões sobre a relação entre os seres humanos e ainda uma própria crítica da literatura em si:

O romancista é então aquele que percebe que uma estrutura está em vias de se esboçar naquilo que o cerca, e que vai perseguir essa estrutura, fazê-la crescer, aperfeiçoá-la, estudá-la, até o momento em que ela se torne legível para todos. [...] A poesia romanesca é portanto aquilo por intermédio de que a realidade em seu conjunto pode tomar consciência dela mesma, para criticar-se e transformar-se (BUTOR, 1974, p. 37-38).

Tem-se, portanto, no romance moderno, um questionamento das bases tradicionais da narrativa, demonstrando um desenvolvimento de sua condição textual, bem como uma tentativa de acompanhar a complexidade e a dinamicidade do ser humano no século XX.

Incorporando a relatividade do mundo moderno, o romance, ao se desvincular da responsabilidade de representação mimética do mundo, representa o ser humano em um contexto de movimentações, de transformações, de progresso e de incertezas. Essa desestabilização dos modelos clássicos gera uma crise no gênero, que faz com que muitos críticos anunciem uma provável ‘morte’ do romance. Neste ínterim, o romance se mantém e se fortalece nas inovações e experimentações da literatura hispano-americana.

1.7. O romance hispano-americano

O gênero romanesco, no final da primeira metade do século XX, passava por uma crise, um desgaste, e muitos estudiosos já profetizavam o fim do seu papel representativo da realidade dos seres humanos no meio artístico. O romance hispano-americano, em um direcionamento contrário, desenvolveu-se inicialmente com influências europeias e norte-americanas, mas criou caracteres e estruturas específicas que marcaram sua literatura, bem como possibilitou que esta influenciasse e inspirasse outras produções do mundo, por todo o século XX. Assim, a ‘palavra romanesca’ mantém a sua vivacidade e seu campo de ação, recuperando a sua repercussão na produção artística hispano-americana. Portanto, vale ressaltar aqui o modo como se configurou o gênero na América Hispânica e, para isso, apresenta-se uma leitura descritiva do estudo de Bella Jozef, que elenca cronologicamente parte da literatura hispano-americana representativa, demonstrando suas características, bem como seus principais autores em prosa.

Publicado em 1971, a obra de Bella Jozef *História da literatura hispano-americana* busca a identificação das tendências principais que definem o panorama artístico-literário de produção na América Hispânica, a partir da periodização poética (‘escolas’ literárias), desde a vertente estética do Classicismo às obras atuais de seu tempo (século XX, década de 60), observando as influências europeias na criação literária até o desenvolvimento de uma literatura possivelmente autóctone, firmada na cultura complexa da América.

No continente americano, no final do século XIX e início do século XX, as técnicas e os modelos para trabalho artístico com tendências realistas ou naturalistas se misturam, isto é, não há separação e demarcações tipológicas bem definidas. Quanto à distância entre o Romantismo e o Realismo, há também um entrelaçamento de características de ambos os movimentos.

Para se pensar a passagem do Romantismo ao Realismo, Jozef afirma que, no Romantismo, com base em Kant, defendia-se que o contraste entre objetividade e subjetividade explicava a oposição entre a realidade e o espírito. No Realismo, com influência de Hegel, esta oposição se explicava pela beleza artística, na transformação da realidade em objeto estético; assim, tem-se o desenvolvimento do pensamento artístico realista.

A estudiosa elenca os principais representantes de cada vertente literária, bem como os elementos que a caracterizam; assinala que, especificamente, os argentinos deixam de trabalhar com o individual (aspecto romântico) para buscar o generalizado, a dinamicidade da perspectiva ampla, com a intenção de reforma social e justiça entre os homens. Jozef cita vários escritores realistas/naturalistas da literatura hispano-americana: dentre eles, Eugenio

Cambacères, Francisco Sicardi, Julián Martel, Tomás Carrasquilla e Clorinda Matto de Turner, entre outros.

Ao apresentar os romancistas realistas, a crítica não deixa de citar a presença do romance histórico hispano-americano, que desenvolveu-se também no final do século XIX e início do século XX, influenciado pelo modelo europeu e pelas crônicas que versavam sobre as conquistas. Esta tipologia demonstrou, em suas linhas, acontecimentos sócio-políticos, sendo considerado como documentos históricos do contexto daquela época. Os romances históricos hispano-americanos trabalham o ideário nacionalista, relatam os caracteres nacionais específicos do povo, bem como tentam tratar da consolidação da cultura nacional. Alguns dos autores que exemplificam essa produção literária são: o uruguaio Eduardo Acevedo Díaz, o boliviano Nataniel Aguirre e o peruano Mercedes Cabello de Carbonera.

Jozef desenvolve seus estudos, comentando, sequencialmente, a produção na América Hispânica, passando pelas seguintes divisões: Modernismo, Pós-Modernismo, Vanguarda, Pós-Vanguarda e Literatura Atual. Sobre o Modernismo, explica que este foi essencialmente um pensamento estético, mas que abriu espaço para a perspectiva psicológica, para a literatura de introspecção, pois a interiorização distanciava-se do contexto, do meio, permitindo a aproximação maior com o ‘puramente’ estético.

Na prosa hispano-americana considerada por Jozef ‘pós-moderna’, verificam-se elementos do modernismo e do realismo: trabalha-se com a estilização da realidade, a temática folclórica, o uso do impressionismo e do expressionismo, da linguagem popular e direta, e de estruturas como tempo e espaço não-definidas; há também a percepção espiritual, a representação do homem cotidiano contemporâneo, das angústias e sensações oriundas da experiência humana.

Após discutir a “pós-modernidade” na literatura da América Hispânica, Jozef aponta para a influência das vanguardas europeias na produção artística hispano-americana. Elenca três elementos básicos para a observação da formação literária vanguardista: a informação, o significado e a ordem. Desse modo, recorre a Umberto Eco para demonstrar que as vanguardas percebiam a arte como uma estrutura aberta, complexa, ambígua, inconclusa:

a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que coexistem num só significante [...] o que a obra de arte exprime não se reduz a conceito lógico: ela é o resultado de uma organização especial de elementos expressivos, de tal modo que qualquer mudança na relação desses elementos altera-lhe o sentido. [...] Na obra moderna, a pluralidade de significados é maior, e o autor, para atingir seus objetivos, altera a estrutura dos gêneros e das linguagens (ECO, 1965, *apud*

JOZEF, 1971, p. 205).

Várias foram as tendências vanguardistas, que no geral objetivaram a quebra com o automatismo lógico-formal da linguagem literária, reconhecendo e aceitando a presença do leitor, e buscando a representação do indivíduo contemporâneo.

O romance hispano-americano, no início do século XX, sofre influências norte-americanas, e apresenta alterações na perspectiva espaço-temporal: trata-se de espaços urbanos, do cotidiano das cidades, com personagens comuns no tempo presente – incompleto, mutável – que representam o homem contemporâneo, em suas angústias ao lidar com a instabilidade da vida pós-moderna. Jozef acrescenta:

O romance desta época, na Hispano-América, caracteriza-se por uma volta entusiasmada à terra e seu empenho em refletir os problemas do homem nacional. Esta é talvez a única forma literária e artística em que surgiram os protestos contra a injustiça social e as reivindicações populares, as angústias da sociedade em geral, as limitações do indivíduo (JOZEF, 1971, p. 248).

Vários escritores são elencados pela estudiosa como representantes da produção por ela classificada de vanguardista, como Manuel Rojas, Marta Brunet, Oscar Castro, Maria Luisa Bombal, Luís Merino Reyes, Roger Pla, Fernando Alegría, Miguel Angel Asturias e Alejo Carpentier, por exemplo; ela ressalta que estes trabalharam tanto temas de criticismo a sua estrutura social, como aprofundaram reflexões de cunho metafísico, ou sobre a angústia humana, principalmente sobre as frustrações e decepções que especificamente seu povo sofrera. Além disso, por vezes distanciaram do discurso formal, utilizando o imaginário, o sonho ou o realismo mágico, sem deixar, no entanto, de tecer críticas sociais ou às condições de vida precária de sua nação.

Esclarece-se também que Jozef faz outra divisão na classificação da produção literária da América Hispânica, a saber: a partir dos anos 40 do século XX, a pesquisadora considera as obras como sendo ‘pós-vanguardistas’, uma vez que apresentam caracteres diferentes daqueles produzidos no início do século. Tem-se, assim, uma tendência universalista, direcionada para experimentações estilísticas e inovações formais e linguísticas: “por volta de 1940, os autores hispano-americanos voltam-se para a temática universal. Kafka, Joyce, Huxley, Faulkner, Céline abrem caminhos novos aos narradores conscientes da necessidade de mudanças no nível da estória e no nível da elaboração formal” (JOZEF, 1971, p. 270).

Ressalta-se, todavia, a forte presença mantida sobre a crítica social, porém há predominância das reflexões individuais internalizadas e humanas, em detrimento dos

conflitos externos e coletivos. O escritor se vê no papel de testemunha de seu contexto espaço-temporal, na representação reflexiva como ser humano, mostrando outras perspectivas do mundo, e não simplesmente com o compromisso de denúncia, de crítica política:

Surgem, assim, obras de transcendência universal, as que conseguiram modelar o que há de recorrente na problemática do homem e sua circunstância, as que revelam o indivíduo em sua luta por transcender e afirmar seu caráter de ser humano. O compromisso do escritor não implica necessariamente na subordinação da estética à política, mas na obrigação que o escritor sente de dar testemunho de seu tempo (JOZEF, 1971, p. 271).

Autores que ilustram a produção em prosa desta época são, por exemplo, Antonio S. Pedreira, Enrique A. Laguerre, Cesar Andreu Iglesias, Pedro Juan Soto, René Marqués, José Luís González, Lezama Lima, Juan José Arreola, Miguel Otero Silva, Julio Cortázar, Silvina Bullrich, entre outros, os quais versaram as temáticas sobre identidade cultural, preocupação nacionalista e crítica à realidade contemporânea, bem como apresentaram elementos inovadores, como o desvio à norma culta, mostrando outros aspectos da linguagem; o uso de planos espaciais e temporais diferenciados, numa mistura de realidade e ilusão, vivência e sonho; e a mistura entre realidade, fantástico e absurdo nas narrativas e na linguagem, para se refletir sobre o ser humano, como explica Jozef, sobre a escrita de Cortázar, por exemplo:

Se por um lado vemos a angústia que invade o homem ao ver-se despojado de seu mundo por ser incapaz de mantê-lo [...], há um labirinto que precisa de solução. Dentro da linha do fantástico, a condição humana será precisamente a eterna busca, a tomada de consciência crítica ante o mundo: a vida é um absurdo que precisa ser decifrado (JOZEF, 1971, p. 284).

A última divisão classificatória proposta por Jozef refere-se à ‘literatura atual’, na qual a autora apresenta os escritores hispano-americanos que figuraram a literatura a partir de 1955. Comenta que, de fato, há muitas dificuldades para se delinear os diferentes aspectos das tendências contemporâneas, pois não há caracteres definidores fixos e comuns a toda produção artística, bem como nota-se muitas vezes um retorno aos modelos estéticos anteriores; portanto, não há como estabelecer elementos básicos da produção contemporânea, apenas observar as nuances das obras que surgem.

Na prosa, deixa-se de focar o regionalismo, e verifica-se a presença da temática social com fundo universal, com toques de criticidade, bem como tem-se o jogo linguístico plurissignificativo: “a narrativa hispano-americana atual, a da rica geração de 55, apresenta um espírito crítico e um afã interpretativo do mundo. [...] Através da criação de uma

linguagem-objeto, palavras novas e novas sintaxes, o texto literário procura caminhos novos” (JOZEF, 1971, p. 304).

Jozef observa, assim, como se constitui as obras de nomes representativos desta época; tem-se, por exemplo, o mexicano Carlos Fuentes, que “procura desmascarar as falsas estruturas de nossa sociedade e a elas opor novas e o faz no plano da linguagem. Em geral, suas histórias transcorrem na capital, num mosaico de dialetos e costumes” (JOZEF, 1971, p. 304-305). O autor trabalha também *flashbacks*, diferentes níveis de consciência, cria jogos enigmáticos (‘puzzles’) na narrativa; sobre seu segundo romance, a estudiosa ressalta: “é narrativa constituída de blocos intercalados que, ora avançando ora recuando no tempo, vão aos poucos estruturando-se numa síntese dos componentes da narrativa. Faz contrastar a atmosfera de mistério e intimismo com riqueza de pormenores” (JOZEF, 1971, p. 305).

Vale acrescentar que a teórica destaca, do romance de Fuentes intitulado *Aura*, que o escritor trabalha com o fantástico, o absurdo, numa mistura de realidade e sonho, de objetividade e subjetividade, usando também a técnica do *flashback*. Conclui, quanto à narrativa de Fuentes e sobre as orientações estilísticas contemporâneas:

a única maneira de entender este romance é aceitando sua ficcionalidade absoluta. Pretende ser uma ficção radical até as últimas consequências. Até os episódios que parecem realistas são fictícios no próprio romance. [...] Toda uma nova geração, repelindo o dualismo simplista do passado, volta-se tanto para a renovação da forma e da linguagem como para uma temática em que a realidade imediata latino-americana, tratada em seu contexto nacional, ganhe sentido universal (JOZEF, 1971, p. 306-307).

Outros prosadores apontados pela estudiosa seriam Carlos Antonio Castro, Rosario Castellanos, Emma Godoy, Vicente Leñero, Manuel Puig e Mario Vargas Llosa. Jozef atenta-se para a produção do peruano Vargas Llosa, pois este tem um modo diferenciado de enfocar a realidade, marcando a narrativa hispano-americana. Seu romance *La ciudad y los perros*, por exemplo, utiliza o monólogo interior, o *flashback* e a descontinuidade temporal, e traz uma reflexão sobre o olhar do jovem perante o mundo, o conflito do homem com o mundo. Em outros romances, tem-se a presença de personagens que, lidando com suas diferentes realidades sociais, demonstram a frustração e a alienação humana. Sobre a influência anterior na produção romanesca atual, Jozef conclui: “no romance contemporâneo, em geral, passa-se a respeitar apenas o mecanismo das associações, pelo qual os fatos são transmitidos segundo o eco que tiveram na sensibilidade do autor” (JOZEF, 1971, p. 309).

Outro escritor que demonstra inovações, sobretudo formais, é o cubano Guillermo

Cabrera Infante, o qual traz uma linguagem inusitada e estruturas textuais ousadas, conforme Jozef: “a obra aparece ao leitor em forma desordenada e caótica. Sem linha estrutural evidente, há um sentido de humor e jogos de palavras. [...] O mundo físico apresenta-se descontínuo, os processos mentais carecem de unidade e a realidade se ordena em estruturas autônomas” (JOZEF, 1971, p. 311).

Não se pode deixar de destacar o colombiano Gabriel García Márquez que, segundo a teórica, seria um dos principais representantes da literatura hispano-americana da atualidade. Márquez também traz inovações formais, com uso das técnicas vanguardistas e contemporâneas, como fluxo de consciência e monólogo interior, fazendo em seus escritos uma reflexão sobre sociedade, realidade e sonho humano, com seus conflitos, desejos, interesses e sentimentos: “é a história de todos os homens e seus sonhos, suas frustrações e suas lutas” (JOZEF, 1971, p. 313). Observando os romances de Márquez, a estudiosa considera alguns aspectos de obras como *Cien años de soledad* e *La hojarasca*, por exemplo e, deste último, declara, sobre a escrita marcante do colombiano: “É romance espacial [...] Cabe ao leitor ordenar os dados proporcionados por três personagens: o avô, a mãe e o neto. O autor quer expressar a deformação que produz a violência no comportamento humano” (JOZEF, 1971, p. 312).

Nota-se, portanto, por meio das produções literárias exemplificadas pela pesquisadora, a configuração, ao longo da história, de uma literatura autóctone, representativa e diferenciada, que marca, no final do século XX, a arte da América Hispânica de forma que possibilita a influência inclusive a outros autores contemporâneos do mundo. Para a pesquisadora, houve um ‘amadurecimento’ do artista, que criou sua identidade e, assim, em suas obras, reflete sobre sua experiência humana e ficcional:

A América Hispânica encontrou sua expressão própria. O mundo americano não representa mais mera visão folclórica ou encanto exótico: converteu-se em expressão autêntica de uma literatura que é instrumento de indagação vivencial e busca de raízes, indicando sua madureza criadora (JOZEF, 1971, p. 318).

A partir do percurso literário e cronológico que Jozef delineia sobre a escrita hispano-americana, verifica-se de que maneira as tendências ficcionais se formaram na América Hispânica, além de se poder observar o modo como as mudanças da literatura europeia e norte-americana influenciaram, até certo ponto, o desenvolvimento do olhar artístico do escritor hispano-americano.

Além disso, pôde-se apreender como o romance hispano-americano se formou de

modo a criar uma representatividade única, diferenciada dos padrões estrangeiros, firmando uma autonomia e, ao mesmo tempo, uma influência para os romances produzidos em todo o mundo. Assim, o gênero romanesco pôde sobreviver à crise que se instaurou no mundo moderno, possibilitando para si mesmo a criação de novos rumos, de novas experiências e ousadias ficcionais, provocadas pela atuação surpreendente e inusitada da literatura hispano-americana.

1.8. O romance e o pós-moderno: a metaficção historiográfica

Pensar o desenvolvimento do gênero romanesco também envolve observar as figurações do romance contemporâneo. Por isso, interessa a esta tese apresentar um resumo descritivo das teorizações de Hutcheon (1991), que reflete sobre as fronteiras discursivas e estruturais de dois tipos textuais, a saber, a literatura e a história, delineia os traços do romance no século XX como caracterizantes da metaficção historiográfica.

Primeiramente, Hutcheon explica que, no século XIX, a literatura e a história eram tidas como disciplinas muito próximas, pertencentes à mesma raiz cultural, com o mesmo objetivo de interpretação da vida para direcionamento do ser humano. Essas disciplinas, no entanto, foram separadas, e as teorias recentes, chamadas pós-modernas, bem como vertentes críticas da literatura e da história, defendem os muitos pontos em comum entre elas que, para a estudiosa americana, também caracterizam a metaficção historiográfica: “as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança [...]; as duas são identificadas como constructos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais” (HUTCHEON, 1991, p. 141).

O romance com caracteres de metaficção historiográfica enfatiza, assim, o caráter histórico e temporário de ambos os constructos (literário e histórico), mostrando que seus valores e conceitos dependem de seu contexto de produção e recepção.

Hutcheon declara que o pós-modernismo possui uma postura contraditória, que faz parte diretamente do contexto que questiona; e a literatura do século XX, com caracterização de metaficção historiográfica, exemplifica este posicionamento do pós-modernismo, utilizando dados históricos na formação de seu texto, evidenciando ainda o seu *status* ficcional, seu limite enquanto ponto de vista sobre a realidade, ao mesmo tempo em que delata a própria relatividade da História como disciplina, a relatividade e a parcialidade do historiador: “a metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria

possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética” (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Desse modo, ressalta que o debate que se provoca quando se pensa nas relações entre arte e história presentifica-se na discussão sobre a poética do pós-modernismo, pois os contornos de distinção entre arte e história são questionados principalmente nas últimas décadas do século XX. Na Antiguidade Clássica, seguiam-se as proposições aristotélicas, de que o historiador deveria relatar o que ocorria a sua volta, os acontecimentos que presenciava, o passado; o escritor, por sua vez, tinha a liberdade de criar fatos, contar situações que ocorreram ou que poderiam acontecer. Essa liberdade não era pressuposta para os historiadores. Contudo, após esta época, notou-se que muitos historiadores usavam a imaginação como recurso de seu trabalho, e o romance pós-moderno não deixou de fazê-lo também, evidenciando as contradições que formam o seu contexto temporal, sem trazer respostas ou soluções para estes pólos de oposição:

O romance pós-moderno fez o mesmo, e também o inverso. Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Hutcheon nota que as dúvidas suscitadas sobre o vínculo entre arte e história fortalece-se no século XVIII, por exemplo, em que havia obras que tentavam figurar a história contada como se de fato tivesse ocorrido, na tentativa de apontar um *status* de verdade para o relato, como Daniel Defoe, e depois, com os romances realistas, que inclusive deixavam claro a distinção entre arte e história. No século XX, tem-se reflexões sobre esta relação, inseridas no próprio texto literário.

Hutcheon exemplifica com o romance *Foe*, de Michael Coetzee, no qual se questiona a veracidade da história narrada, ao afirmar que Defoe, o escritor, teria omitido fatos e desconsiderado pessoas com atuação direta no enredo; no caso, o texto literário demonstra o direcionamento possível que um contador de histórias pode ter, seu julgamento parcial e sua postura inventiva, ao mesmo tempo em que denuncia que o historiador também é passível de este tipo de ação, o direcionamento ‘pessoal’ no relato de um fato: “a preocupação do século XVIII em relação às mentiras e à falsidade passa a ser uma preocupação pós-moderna em relação à multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s), verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura” (HUTCHEON, 1991, p. 145).

A questão da verdade ficcional e da verdade histórica incita historiadores, literários, críticos e filósofos e, no início do século XX, teóricos formalistas e estruturalistas declaram que o *status* ficcional da obra literária não pressupõe a discussão sobre a verdade, ou seja: a arte não precisaria ser questionada se trata de uma verdade ou não, ou até que ponto o que ela traz condiz com a realidade – a dicotomia entre verdadeiro e falso não se ajustaria à ficção. Hutcheon, entretanto, pontua que a metaficção historiográfica admite que estes pólos oposicionais – verdade e falsidade – não deveriam constar nos pressupostos de definição da arte, porém o motivo não se daria por causa de um “*status* ficcional”, mas porque os romances pós-modernos trazem várias verdades, uma multiplicidade de verdades, e o que soa como falso seria apenas uma outra verdade, uma verdade diferente.

Dessa forma, há a exposição, por meio da metaficção historiográfica, das diferenças entre literatura e história em suas estruturas, demonstrando-se também os pontos de proximidade entre as duas disciplinas, bem como o questionamento dos valores estanques de originalidade da arte e da confiabilidade e clareza da história: “a ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas [...], estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história” (HUTCHEON, 1991, p. 146).

A teórica desenvolve a problematização das similaridades entre literatura e história, ressaltando primeiramente que a literatura, ao trazer elementos e fatos da história, busca entre outros objetivos a desautomatização da perspectiva do passado, quer mostrá-la como um constructo ideológico, evitando assim sua percepção como algo imutável, acabado, regrado. Além disso, citando os teóricos Hayden White e Paul Veyne, verifica a questão da estrutura, a qual ambas as disciplinas têm em comum, bem como a fundamentação ideológica cultural e contextual, apesar de traduzirem diferentes discursos:

Ao considerar a história como ‘um verdadeiro romance’ [...], Veyne está indicando as convenções que os dois gêneros têm em comum: a seleção, a organização, a diegese, a anedota, o ritmo temporal e a elaboração da trama [...]. Mas isso não quer dizer que a história e a ficção façam parte da ‘mesma ordem do discurso’ [...]. Elas são diferentes, embora tenham os mesmos contextos sociais, culturais e ideológicos, e também as mesmas técnicas formais” (HUTCHEON, 1991, p. 148).

Por essa caracterização formal próxima, nota-se que a literatura e a historiografia possuem nuances que se entrelaçam, já que ambas se apropriam dos fatos históricos e do contexto, em um discurso narrativo, embora a literatura o faça em até certa medida, e a

historiografia incorpora uma postura mais firme, aparentemente coerente, coesa e autoritária.

Os estudiosos pós-modernos definem que as duas disciplinas trabalham com interpretações, leituras de mundo, ambas colocam o sujeito e o seu meio como objetos de representação, cada uma delas usando seus recursos linguísticos e suas especificações discursivas: “tanto os historiadores quanto os romancistas constituem seus sujeitos como possíveis objetos de representação narrativa [...]. E o fazem por meio das próprias estruturas e da própria linguagem que utilizam para apresentar esses sujeitos” (HUTCHEON, 1991, p. 149).

Outro traço marcante na literatura e na história é sua ligação com a verdade. Os teóricos e artistas pós-modernos questionam o antigo ideário que se fazia na tradição, de que a literatura deveria se preocupar com a veracidade, bem como a história deveria ater-se à comprovação, à verificação dos acontecimentos. De fato, no decorrer do século XX, assume-se que ambas promovem e produzem sentido, formam, mantêm e renovam a cultura; e a metaficção historiográfica delata este caráter de construção de valores da literatura e da história. Nas palavras de Hutcheon:

E o que a metaficção historiográfica [...] revela é a natureza construída e imposta desse sentido (e a aparente necessidade que temos de produzir o sentido). [...] Tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes (HUTCHEON, 1991, p. 149).

Há, certamente, elementos imanescentes à forma que distinguem ficção e história, porém os limites de cada uma dessas formas não são mais vistos de modo estático e preciso. Na verdade, a própria literatura e a historiografia já demonstraram de maneira clara a sua preocupação com seu *status* complexo e contraditório, bem como com seu caráter textual-discursivo. Citando Jameson e Foley, a teórica americana conclui:

Os dois gêneros podem ser construtos textuais, narrativas que são ao mesmo tempo não-originárias em sua dependência em relação aos intertextos do passado e inevitavelmente repletas de ideologia, mas, ao menos na metaficção historiográfica, não ‘adotam procedimentos representacionais equivalentes nem constituem formas equivalentes de cognição’ (HUTCHEON, 1991, p. 150).

A discussão sobre a relação entre os discursos da literatura e da história evoca também reflexões sobre a intertextualidade e a paródia, e Hutcheon observa estes dois elementos como marcantes da ficção pós-moderna, bem como serão expressões que denotam o paradoxo

implícito na pós-modernidade: a afirmação e a consequente subversão de uma estrutura.

Apesar de insistirem em seu *status* ficcional, as metaficções historiográficas estão incluídas no discurso histórico, pois não se aproximam da História de modo ingênuo, mas criam um tipo contraditório de paródia séria e cômica, que dá margem para essa dupla contradição: de serem ficções, porém de revisores do passado e, por isso, marcarem formalmente o discurso histórico (literário e da História). Nas palavras da estudiosa:

Os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do ‘mundo’ e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade – tanto literária quanto ‘mundana’ (HUTCHEON, 1991, p. 163).

Atualmente, questiona-se se um fato ou texto pertence à História ou à Literatura: Hutcheon explica que essa ideia de ‘pertença’ é feita de modo problemático, pois a noção de metaficção observa ambos os discursos (histórico e literário) como “constructos humanos”. Dessa maneira, a paródia intertextual presente na metaficção historiográfica traz o passado, mas o faz de forma a evidenciar que este passado só é conhecido por causa de outros textos, tanto históricos como literários. O pós-modernismo logo evidencia isso: o conhecimento que se tem do passado existe por meio de narrativas, histórias.

Citando Charles Newman, a pesquisadora elenca dois lados contraditórios do pós-modernismo: de um lado, ele é paródico; de outro, ele mantém por meio da ironia uma ruptura com o passado. Hutcheon alerta, todavia, que, no momento em que há a parodização e se trabalha com a ironia para denunciar uma ruptura, acaba-se provocando um paradoxo: afirma-se de fato uma forte e necessária ligação com o passado. Por isso, diz-se que “o pós-modernismo afirma e depois ataca essa visão” (Hutcheon, 1991, p. 164), pois ele demonstra o que quer ironizar, parodiando-o, e esse processo afirma e critica, e nega, o elemento do passado. Assim, o pós-moderno tem consciência de que adentra o discurso histórico e literário, percebe-se como arte inserida no mundo: “o que a metaficção historiográfica contesta é qualquer conceito realista ingênuo de representação, mas também quaisquer afirmações textualistas ou formalistas ingênuas sobre a total separação entre a arte e o mundo” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

A teórica ressalta que o diálogo entre literatura e história, que fundamenta o pós-modernismo, foi fortalecido pelas contribuições de Julia Kristeva sobre as disposições bakhtinianas de polifonia, de dialogismo e de heteroglossia. Kristeva acentuava a pluralidade

de textos no interior de qualquer texto, observando-o, logo, como uma entidade não-autônoma e sem um sentido imanente.

Completando com Barthes, Hutcheon aponta que o texto só tem sentido de fato se visto como participante de discursos a ele anteriores, a que ele se refere; tem-se desse modo a relação entre intertexto e originalidade, observando-se que a intertextualidade, ao expor seu contexto referente, critica-o e, ao fazê-lo, liberta-o, amplia-o, reconstrói-o:

a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso. [...] É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância (HUTCHEON, 1991, p. 166).

A paródia, de acordo com Hutcheon, seria uma “abertura do texto”, revelando não haver limites precisos entre discursos do mundo e da arte. Além disso, ao contrário do que possa parecer, a paródia não destrói ou destitui o elemento do passado que parodia, mas sacraliza-o ao retomá-lo e o questiona: “a paródia não é a destruição do passado: na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

A estudiosa salienta que a presença da intertextualidade na metaficção historiográfica é evidente, e apenas reconhecê-la e localizá-la não é suficiente: deve-se observar, identificar por qual motivo este intertexto foi escolhido e feito, por meio da ironia. Lembra que Barthes conceitua o intertexto como condição de existência do texto, visto que uma narrativa sempre conta algo que já foi referido, ao recontar episódios de outras literaturas ou mesmo da História.

Esta postura da metaficção historiográfica retoma a recente teoria da História de que o texto do historiador seria uma “narratização do passado”. O entendimento propiciado pela orientação pós-moderna revela, na intertextualidade presente na metaficção historiográfica, que tanto o presente como o passado chegam para os indivíduos já textualizados, formados de modo plural e complexo. Portanto, a redação da história, assim como da ficção, tem caráter ficcional e intertextual, interativo e inter-relacionado a outros discursos, da mesma forma como ocorre com a metaficção historiográfica.

A metaficção historiográfica assume ter vínculos com a história, utilizando-se da ironia, ao mesmo tempo em que ressalta a ficcionalidade do discurso da história, pois se tem contato com o passado através de “textos e de vestígios textualizados – memórias, relatos, escritos publicados, arquivos, monumentos, etc. [...] e [...] esses textos interagem de formas

complexas” (HUTCHEON, 1991, p. 168). De fato, a metaficção historiográfica questiona o sentido comum de história vinculada à verdade, à real ocorrência, e assim provoca no leitor o repensar e o reinterpretar da história, desafiando o discurso convencional.

Ressalta-se ainda que teórica americana atenta para uma interessante característica da intertextualidade: esta pode ampliar os significados do discurso a que diz respeito; além disso, a paródia, por exemplo, tem a possibilidade de incitar questões relativas à autoria e à origem. Hutcheon exemplifica com as obras de García Márquez, Grass e Rushdie o modo como a paródia não somente retoma a história e a memória, revitalizando um texto, como também amplia a reflexão da própria escrita, questionando noções de autoria, de origem e originalidade, bem como dos discursos da história e da literatura.

Acrescenta também que o termo “interdiscursividade” assinala de forma mais precisa certos procedimentos intertextuais, quando estes envolvem vozes distintas de diversos setores sociais, como biografia, filosofia, sociologia, entre outros. Essa pluralização de discursos no pós-modernismo pode acarretar na focalização de elementos descentralizados dos discursos anteriores, isto é, na valorização, no discurso anterior, de um dado outrora marginalizado; desse modo, retoma-se a postura do passado para reformular, modificar o discurso pré-concebido, ampliando-o e criticando-o: “o pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico abuso desse mesmo cânone” (HUTCHEON, 1991, p. 170).

Vale salientar que a metaficção historiográfica não trabalha apenas com o discurso da história e da literatura, mas com quaisquer aparatos culturais que possam trazer possibilidades intertextuais a fim de se compor a metaficção: “portanto, a metaficção historiográfica parece disposta a recorrer a quaisquer práticas de significado que possa julgar como atuantes numa sociedade. Ela quer desafiar esses discursos e mesmo assim utilizá-los, até aproveitar deles tudo o que vale a pena” (HUTCHEON, 1991, p. 173). Além disso, a metaficção acentua a questão da interpretação do discurso histórico, percebendo este como mutável, adaptável de acordo com os valores da época no qual é retomado.

A intertextualidade, portanto, utilizada em conjunto com a ironia, traduz uma criticidade da arte no que se refere à produção, manutenção e formação dos discursos do mundo, da sociedade. A pesquisadora afirma que não se pensa, no intertexto existente em romances, em uma escala de importância quanto à presença de discursos literários ou históricos, uma vez que ambos são construções linguísticas, as quais fundamentam e representam a cultura, no caso, ocidental.

Verificou-se, desse modo, uma leitura descritiva de textos básicos para se pensar a

trajetória do gênero romanesco, perpassando inicialmente por uma revisão sobre a arte no geral, para depois inserir-se na literatura como uma das manifestações da arte e, em seguida, situar o romance e seu compromisso inicial com a mimesis, ressaltando-se como o texto romanesco aproxima-se, de forma gradativa, à representação do cotidiano vulgar do ser humano em seu meio social.

Após estas considerações, apresentou-se um estudo descritivo da relação do romance e seus desdobramentos histórico-culturais, assinalando-se o surgimento e a ascensão do gênero, primeiramente na Inglaterra, no século XVIII, constatando-se inclusive o papel do público leitor para o desenvolvimento do romance. Seguindo uma abordagem histórica, apresentou-se um ponto de vista, no qual se percebeu o texto romanesco como a forma artística que melhor representa o ser humano no contexto da burguesia, isto é, seu vínculo de representação da realidade dos conflitos e contradições do homem ligado à sociedade capitalista do século XX.

Em seguida, foram esclarecidas outras assertivas sobre o romance, salientando-se a sua dimensão linguística, e focalizando o seu caráter de inacabamento dos sentidos, ou seja, sua mutabilidade e flexibilidade, concluindo o seu *status* de gênero em evolução, em formação, em desenvolvimento e, por isso, sem uma forma definida e pré-estabelecida.

Ao se verificar o estudo de teóricos sobre o romance no século XX, não se pôde deixar de comentar suas configurações modernas, uma vez que a forma estava passando por transformações e mudanças, acompanhando o progresso rápido e instável do ser humano em sociedade. Por isso, houve uma crise do gênero, que ficou ameaçado, devido às inseguranças do próprio contexto por que vivenciava, contexto de alterações e desenvolvimento, chegando mesmo a ser apontado como em extinção. A recuperação histórica dos romances hispano-americanos, logo, foi apresentada, uma vez que foi por meio dessa literatura produzida na América Hispânica que o gênero sobreviveu e se fortaleceu, devido às inovações e modificações ousadas que esta literatura trouxe, influenciando toda produção posterior no mundo.

Por fim, verificou-se também a leitura das prerrogativas do romance pós-moderno, com caracteres diferenciados e marcantes, os quais questionavam a própria condição ficcional do romance e da linguagem. Essa trajetória foi desenvolvida, portanto, para se observar aspectos que envolvem o gênero romanesco, buscando-se caracterizar a sua evolução histórico-cultural, bem como o seu êxito na representação da realidade cotidiana do ser humano contemporâneo.

Ressalta-se, portanto, que elementos observados neste capítulo, como o vínculo da forma romance com o indivíduo e seu contexto social, o caráter dialógico e polifônico do

romance e a dinamicidade do gênero, as angústias do romance moderno, as configurações do romance hispano-americano – como o trabalho com o realismo mágico –, e o desenvolvimento da ideia de metaficção historiográfica, todos estes aspectos da forma romance aparecem na configuração dos romances de José Saramago, isto é, pode-se perceber que houve influências destes em sua produção.

No próximo capítulo, pretende-se apresentar um percurso semelhante, porém com focalização no romance português, a fim de se apresentar uma breve leitura de textos teóricos sobre a produção romanesca em Portugal, e se pensar como os romances de José Saramago se situam nesse panorama.

CAPÍTULO 2

O ROMANCE PORTUGUÊS

“todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances” (José Saramago)

Do mesmo modo que foi apresentada uma visão panorâmica do desenvolvimento do gênero romanesco, bem como dos caracteres básicos de sua estruturação, tem-se neste capítulo considerações sobre o desenvolvimento do romance no contexto histórico da literatura portuguesa, a fim de se verificar alguns elementos constitutivos do romance que são fundamentais para a compreensão do romance de José Saramago. Para isso, serão utilizados os textos de Mendonça (1966), Simões (1967), Saraiva e Lopes (1975), Santilli (1979), Garcez (1979), Moisés (1985), Seixo (1986), Flory (1994), Reis (2001) e Arnaut (2002), estudiosos renomados da história da literatura portuguesa. Além disso, para a caracterização do conceito de pós-modernidade, serão utilizados os estudos de autores como Proença Filho (1988), Moriconi (1994), Villaça (1996), Compagnon (2003) e Hall (2005).

Em primeiro lugar, salienta-se a assertiva de Simões (1967) sobre o desenvolvimento do romance em sua origem. Simões afirma que, em tempos antigos, a literatura em prosa se definia por ficção, sem tipologia e classificação segregadas. Ressalta que, na Idade Média, por exemplo, confundia-se conto e romance, tratando-se de ficções apenas; e todas as narrativas, indiferente do seu formato, tinham o objetivo de “contar, narrar, historiar seja o que for relativamente ao homem e à sociedade humana” (SIMÕES, 1967, p. 11).

Historicamente, explica o teórico português, o romance, antes do século XVII, não possuía uma estrutura na qual se pudesse defini-lo. De fato, apenas no século XIX, considera-se o gênero romanesco autônomo, enfatiza Simões, citando Ernest Baker. Seguindo o pensamento de Baker, Simões elabora uma definição do romance como arte intelectualmente trabalhada, objetiva e quase científica, sendo, para ele, “essa interpretação da vida humana através de uma narrativa em prosa de natureza fictícia. [...] o romance é mais uma inquirição intelectual sobre a vida que uma visão lírica ou emotiva da mesma vida” (SIMÕES, 1967, p. 12).

O estudioso português reforça que o romance relata a vida humana, a experiência da vida cotidiana e, por isso, está voltado para o mundo, para a realidade, para o presente, para os fatos e acontecimentos reais, mesmo que fosse a narração de uma história mítica ou fantástica: “Ora, foi este seu aspecto que antes de mais nada o consolidou como gênero autônomo” (SIMÕES, 1967, p. 13).

A partir do século XIX, o romance adquire uma consistência mais complexa, deixando de ser primitivo, e aperfeiçoando seus aspectos distintivos de outras formas narrativas. Com uma perspectiva que hoje seria considerada ultrapassada, mas comum e justificável para o seu tempo (décadas de 50 e 60), Simões defende o romance realista como sendo o ápice de complexidade e desenvolvimento do gênero romanesco, afirmando que este, “em vez de contar, apresenta-nos a própria realidade através de um quadro que passa a ter o nome de acção. [...] Os acontecimentos verificam-se no momento em que estão a ser revelados” (SIMÕES, 1967, p. 14) .

Para um melhor entendimento desse processo de desenvolvimento da composição narrativa portuguesa, salienta-se uma leitura descritiva das considerações de Simões quanto à formação dos aspectos essenciais do gênero em Portugal, pautadas sobretudo na ideia do crítico de que o realismo representa o grande marco da estrutura do romance.

2.1. Narrativas portuguesas dos séculos XVI, XVII e XVIII: breve histórico da consolidação do romance

Simões (1967) assinala que a forma romanesca não se origina a partir dos romances de cavalaria, do romance sentimental ou ainda do romance pastoril, tipos de narrativas portuguesas comuns existentes nos séculos anteriores ao século XVI. De fato, a postura ‘moderna’ (isto é, dos anos 50 do século XX) do gênero tem raízes em uma concepção do ‘real’ diferente da percepção medieval – a qual conceitua a realidade de modo abstrato e universal –, pois tem uma perspectiva mais concreta e prática do mundo.

Para o teórico, a noção de real aparece apenas em alguns contos e histórias de aventuras na literatura portuguesa, nos quais se notam observações e imagens diferentes, que aguçavam o interesse do público: “os viajantes figuram entre os primeiros escritores que nos proporcionam uma visão realista do mundo” (SIMÕES, 1967, p. 163).

O estudioso considera que as primeiras nuances realistas na prosa lusitana denotam-se em três obras distintas, pois trazem em sua estrutura elementos inovadores e precursores do gênero romanesco da modernidade. São elas: *Comédia Eufrosina* (1555), de Jorge Ferreira de Vasconcelos; *Peregrinação* (1614), de Fernão Mendes Pinto; e *História Trágico-Marítima* (1735), de Bernardo Gomes de Brito.

Observando que o traço distintivo das narrações portuguesas que surgem no século XVIII seria a transição da tendência exclusivamente narrativa para uma tendência mais dramática, com foco na ação, Simões aponta narrativas por ele destacadas, mostrando como

estas, com influências de textos espanhóis, denotam mudanças marcantes e fundamentais para a história da literatura.

As ficções dos séculos XVI e XVII portuguesas tinham uma marca de tempo específica: referiam-se apenas ao tempo passado, a um acontecimento já decorrido e, por isso, a ação não se configurava de fato, a narrativa não era atual: “é passado o que acontece nas páginas dos romances de cavalarias, dos romances sentimentais e dos romances pastoris [...] O tempo da novelística anterior ao século XVIII era pretérito” (SIMÕES, 1967, p. 164).

A *Comédia Eufrosina*, publicada em 1555 e obtendo excelente recepção do público, possuindo na época várias reedições, trata-se de uma obra que fica entre o teatro e a novela, e em que há mais ação que narração. Destaca-se, assim, por marcar a transição da narrativa com ênfase na história para o foco na ação, bem como a mudança do diálogo tradicional para o ‘diálogo vivo’.

O teórico, portanto, denota três características inovadoras na obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos: primeira, a linguagem mais próxima da popular, com utilização de adágios, ditados e termos correntes, que fazia com que fosse um discurso mais prático, oral, e não direcionado estritamente para escrita; segunda, a apresentação de situações e personagens mais próximas da experiência real da época, do cotidiano; e a terceira característica seria a despersonalização do narrador e do autor: personagens falam como se independessem do escritor: “Jorge Ferreira de Vasconcelos faz o que ainda ninguém fizera na prosa portuguesa: deixa que as suas personagens falem como se não fosse ele que falasse por elas. E o adágio ajudava muito a essa despersonalização” (SIMÕES, 1967, p. 171).

A segunda obra que traz elementos primitivos da ficção realista portuguesa, *Peregrinação* (1614), de Fernão Mendes Pinto, foi escrita entre 1570 e 1578, e influenciada pela novela picaresca espanhola. Apresenta-se como uma obra histórica, talvez autobiográfica, porém ficcional, com relatos pormenorizados da experiência vivida e sentida pela personagem.

Se a obra se aproxima, por um lado, da técnica da novela picaresca, sendo comparada ao texto literário *Lazarillo de Tormes* (1554), porque possui cunho autobiográfico e perspectiva da personagem protagonista, por outro lado, ela apresenta uma inovação: a percepção da realidade alheia, diferente do cotidiano nacional e conhecido. Nos termos do crítico:

Esta técnica da *Peregrinação*, que apenas se afasta do gênero descrito pelo facto de narrar acontecimentos que pela sua própria largueza e ineditismo se

sobrepunham às reacções particulares do protagonista. Não estava em causa a verdade humana de um homem chamado Fernão Mendes Pinto, mas a verdade factual dos povos, costumes, paisagens, monumentos, crenças que ele dizia ter visto e com que dizia ter privado (SIMÕES, 1967, p. 176).

Um diferencial de *Peregrinação* é que esta obra traz, nas viagens das personagens, a observação do mundo ao seu redor – mundo distinto, diferente do cotidiano pátrio do autor –, e isso provoca o desenvolvimento de um ‘olhar atento’, que posteriormente faz o escritor enxergar, observar e ater-se a sua realidade cotidiana.

Assim, com Fernão Mendes Pinto e suas observações e descrições minuciosas do mundo desconhecido, a prosa em Portugal conquista uma maleabilidade, pois necessita adaptar seu olhar para conhecer situações e lugares inóspitos e inéditos para a sua percepção. Além disso, há o registro de fatos em uma tendência reveladora do que acontece, sem intermédios ou disfarces.

Simões conclui, desse modo, apontando quatro aspectos de *Peregrinação* que marcam uma antecipação do romance realista: primeiro, a correspondência da vida e do contexto entre personagens e escritores – antes, na ficção tradicional, a narrativa era sempre do passado, com atos heroicos e irreais. Segundo, tem-se a caracterização da personagem de forma diferenciada do convencional: não se trata mais de um herói propriamente dito, com conquistas míticas, estrondosas e engrandecidas. Além disso, a personagem da obra também difere do herói pícaro, pelo tom grave, sério, fazendo críticas apenas de modo indireto; de fato, é uma personagem próxima ao ser humano, com qualidades, defeitos, sentimentos, desejos e frustrações.

Em terceiro lugar, nota-se um interesse em mostrar o que de fato ocorre, sem censuras morais ou culturais e, portanto, há uma certa orientação para um compromisso com a realidade, com a ‘verdade’, que os realistas posteriormente tanto buscam. Em quarto lugar, o crítico relembra a própria estrutura da obra, com orientação confessional, que confunde ficção e biografia: a obra afirma detalhes e reproduções de cartas e discursos que não haveria como serem retidas na memória, para que depois fossem colocadas no texto. Assim, trata-se de um artifício ficcional, que põe em questão a relação entre verdade e ficção, entre realidade e literatura.

Esse questionamento entre o real e o inventado também aparece nas obras de Bernardo Gomes de Brito. A *História Trágico-Marítima*, publicada em dois volumes, respectivamente, em 1735 e 1736, trata-se, na verdade, de uma obra de compilação de histórias de vários autores, muitos relatando fatos ocorridos a eles ou a terceiros. As histórias referem-se aos

séculos XVI e XVII, e contam acontecimentos marítimos vivenciados, testemunhos de naufrágio.

De valor documental, algumas destas histórias acabam, pela narrativa, tecendo críticas à estruturação das viagens marítimas, revelando despreparo dos navegantes e comandantes, bem como formulam conselhos e advertências a futuros navegantes. São histórias imbuídas de dramatismo e caráter de experimentação, de vivência, de fatos ocorridos. Muitas histórias também apresentam situações e cenários exóticos, aventurecos, trazendo uma novidade às narrativas portuguesas: o dramatismo conferia veracidade, e o exotismo possibilitava o fantasioso, o fabuloso.

Assim, algumas destas narrativas, oriundas do século XVI, já trabalhavam com a relação entre realidade e ficção. A história de Manuel Rangel, por exemplo, tem caracteres realistas: trata-se de um texto objetivo, no qual os fatos arrolados são descritos como se estivessem ocorrendo no momento do relato. Afirmando que o texto de Manuel Rangel, no século XVI, acaba por anunciar elementos que comporão posteriormente o romance realista, inclusive antecipadamente ao trabalho de Daniel Defoe, Simões conclui, quanto a sua história: “nela figuram, quiçá pela primeira vez, características estruturais da ficção moderna: acção imprevista, quotidianidade, presença física e moral do elemento humano, paisagem, realidade topográfica” (SIMÕES, 1967, p. 192).

Após as explanações sobre a prosa portuguesa no século XVI e parte do século XVII, Simões comenta como se firmou a ficção portuguesa nos séculos XVII e XVIII, com a forte censura do Santo Ofício. A pressão e o controle do Tribunal da Santa Inquisição após a Contra-Reforma provocaram uma fase de crise na produção narrativa em Portugal. Desse modo, muitas obras anteriores, estrangeiras e nacionais, mantiveram-se proibidas durante décadas, e o próprio termo ‘romance’ ficou esquecido, utilizando-se, por influência espanhola, a nomenclatura ‘novela’.

Assim, as novelas eram sobretudo ‘exemplares’, no sentido de serem moralistas, educativas, trazendo modelos e exemplos comportamentais. Havia três tipos de novelas: sentimentais, alegóricas e até uma novela picaresca, elenca Simões; contudo, o teórico ressalta o seu descontentamento com tais produções, afirmando que estas eram desprovidas de valor estético. Entretanto, justifica tal situação, explicando o forte motivo dessa ausência artística, vinculada à própria questão do público leitor: “porque a leitura de novelas propriamente ditas estava condenada” (SIMÕES, 1967, p. 195). Para ele, a única obra que seria uma exceção a este ‘naufrágio’ intelectual e artístico é o trabalho de António José da Silva, o ‘Judeu’, que ficara manuscrita até o século XIX.

No que se refere à novela sentimental portuguesa dos séculos XVII e XVIII, o renomado estudioso conta que esta sofrera influência formal das *Novelas Exemplares* (1613) de Miguel de Cervantes e, portanto, não se vincula ao romance sentimental ou ao romance de cavalaria do século XVI. Contudo, esclarece que nem todos os autores portugueses dessa época tiveram contato direto com a obra de Cervantes, sendo que muitos deles apenas ouviam falar da forma da obra, ou conversavam com alguém que outrora lera.

A primeira novela sentimental que surge foi escrita pelo padre Gaspar Pires de Rebelo, a saber, *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*, em duas partes, publicadas respectivamente em 1625 e 1665. Essas e as obras posteriores por ele escritas conquistaram rapidamente o público leitor. Simões critica a orientação estética da novela, pois não há desenvolvimento das personagens, que possuem atitudes sem motivos e vivenciam situações artificiais, além de a obra trazer preciosismo linguístico e vocabulário extremamente formal.

Em uma coletânea (*Novelas Exemplares*, 1650), Gaspar Pires de Rebelo afirma os seus objetivos com a obra: deleitar e ensinar o leitor, pois estas seriam as metas de toda história, isto é, demonstrar exemplos da vida. Sendo as seis novelas da coletânea demasiadamente extensas, e com estrutura e temática semelhantes e previsíveis, a forte crítica de Simões, no entanto, não paira na previsibilidade ou na questão didática da obra, mas se evidencia na falta de cuidados estilístico-literários: “tudo está em que as histórias não primam pela graça do estilo, nem, pelo sortilégio dos sentimentos das personagens, nem pela inventiva da fábula” (SIMÕES, 1967, p. 201).

Um dos motivos para um trabalho literário péssimo, segundo Simões, seria a falta de vivência dos autores: enquanto Cervantes vivenciou experiências de viagens, os escritores lusitanos da época nunca saíram de seus espaços pátrios, porém escreviam aventuras das personagens ao redor do mundo, em descrições exageradas e cenários e ações artificiais.

Outro autor que marca a produção novelística sentimental em Portugal é o frei António de Escobar, que publicava sobre a alcunha de Geraldo de Escobar. Publicou inicialmente uma coletânea chamada *Doze Novelas* (1674), seguida de outras obras. Simões considera seus textos de estilo gongórico e cultista, com trechos excessivamente descritivos, principalmente no detalhamento das partes de algo (desviando-se do ‘todo’ que situa); trabalha com personagens em situações semelhantes às das novelas de Gaspar de Rebelo; aponta viagens das personagens para vários países do mundo, em uma transposição instantânea (sem marcas temporais realistas, nem mínimas explicações); por fim, o teórico afirma que as obras de Geraldo de Escobar são ‘sentenciosas’, ‘esdrúxulas’, exageradas, ‘hiperbólicas’, tendenciosas, lentas e previsíveis, concluindo que há nelas uma preocupação

meramente moral, sem profundidade estética, nem interesse literário-artístico de fato. Nas palavras do crítico:

Livrescamente, sem sombra de humor, nem a mais leve inflação real, puros brincos estilísticos, não vale a pena contar com semelhante obra para resgate da novelística seiscentista. Mergulha, como as demais, no pântano da edificação moral que reduz a zero a nossa literatura do gênero posterior ao Renascimento (SIMÕES, 1967, p. 203).

O último autor que Simões elenca para apresentar exemplos da novela sentimental portuguesa é Dom Francisco Manuel de Melo, que publicou em 1660 *Epanáforas de Vária História Portuguesa*, coletânea histórica de cinco relatos. Para o estudioso, apenas o terceiro relato possui de fato caracteres da novela sentimental do século XVII. Não se atendo aos textos, comenta que esta terceira ‘epanáfora’ também é demasiada descritiva, dispersiva, com tons barroco e cenários irreais.

Ainda no século XVII, e marcando o século XVIII, tem-se a presença de uma novela, ainda com tendência didático-moralizante, formulada com a influência da literatura francesa da época: novelas alegóricas. Além da função de ensino e instrução religiosa, utilizando símbolos para formalizar exemplos, também trazia a representação de uma imagem clássica ou mitológica, sempre com orientação moral.

Apesar da obra do francês Fénelon, *Les aventures de Télémaque* (1699), ter sido a base do trabalho dos escritores portugueses, a primeira novela alegórica em Portugal surge em 1682, a *História do predestinado Peregrino e seu irmão Precito*, do padre Alexandre de Gusmão. A obra marca-se por uma alegoria simples, rudimentar, com viés catequético, com aspecto de anedota, contudo, ao menos conseguiu germinar o sentido alegórico para a literatura portuguesa da época.

Uma novela alegórica lusitana de importante destaque é o *Serão Político* (1704), do frei Lucas de Santa Catarina: ela chama a atenção por seu caráter de crítica da arte. Mesmo ficcional, a obra denota ousadia, em uma colocação quase de estilo picaresco, criticando o exagero das ‘novelas exemplares’: “ridicularizava o excesso de edificação e doutrina nas obras novelísticas” (SIMÕES, 1967, p. 209), acrescenta o teórico português.

Outra obra marcante, ressaltada pelo estudioso, chama-se *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, publicado em 1728 por Nuno Marques Pereira. A novela, com nuances exóticas, conta a história de um personagem que, em suas viagens, andanças e encontros, discorre sobre o Brasil, trazendo deste modo alguma ação para a narrativa. Assim,

tem-se um retrato da vida no interior do país estrangeiro, firmando fortes traços etnográficos e temáticas variadas, sem deixar de apresentar um direcionamento didático-religioso.

Outra autora representativa da novelística alegórica é Teresa Margarida da Silva e Horta, por vezes considerada brasileira, e que publicou a primeira edição de seu trabalho artístico em 1752, sob o título *Máximas da virtude e da formosura*, com o pseudônimo anagramático ‘Doroteia Engrácia Tavadeda Dalmira’, texto nitidamente inspirado no francês Fénelon. Esta obra tem certo valor literário, conforme Simões, porque, apesar de ter inspiração direta na novela de Alexandre de Gusmão, trata-se de um trabalho em que “os discursos morais que esmaltam esta obra não abafam a intriga” (SIMÕES, 1967, p. 213). Esta novela ainda retoma a representação clássica, grega, com estilo barroco, contudo numa expressão sintética, direta, não se demorando em conselhos moralizantes.

Na França, em 1670, publica-se um documento de Daniel Huet, o *Traité de l’Origine des Romans*, o qual pontuava as diretrizes, isto é, regras para a confecção ficcional. Nele, fica claro que a intenção principal da literatura seria ensinamento e correção, ou seja, instruir leitores quanto às regras e ao comportamento social; contudo, trabalhando-se com histórias para distraí-lo do conselho moralizante.

Sabe-se que a obra de Fénelon, de 1699, teve influência deste documento, e outras novelas portuguesas estão pressupostas de terem vínculos com tal documento também. Por exemplo, o trabalho do padre Mateus Ribeiro, *Alívio de Tristes e Consolação de Queixosos*, de 1688, o qual conta a história de um ermitão, porém não há foco na narrativa, e sim um insistente enfoque na importância do ensino religioso moral.

Outro padre que escreveu sob influência das obras de Huet e Fénelon é Teodoro de Almeida. Este padre ficou conhecido como pessoa esclarecida, de pensamento inovador, por vezes ousado, que esteve em contato com o positivismo e o racionalismo em desenvolvimento na França, onde se exilou por dez anos.

Escreveu em 1751 a *Recreação Filosófica*, trabalho publicado em dez volumes, sobre ciência, filosofia, física, biologia, entre outros assuntos. Sua novela alegórica, *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna*, publicada em três volumes, sendo o primeiro de 1779 e os outros dois de 1786, foi o trabalho que despertou maior interesse do público por mais tempo em toda a novelística alegórica portuguesa, chegando a ser reeditado em 1835, 1844 e 1861, quando em Portugal já se liam romances históricos e, em pouco tempo, desenvolver-se-ia o próprio movimento realista, com Eça de Queirós.

Simões ressalta que a novela de Teodoro de Almeida fora ao que parece parcialmente escrita no exílio, pois retorna a Portugal em 1778. Por isso, nota-se na obra um sentimento

nostálgico, que já antecipa um dado pré-romântico. Embora o autor assuma sua inspiração na obra de Fénelon, esta só se evidencia no quesito intencional de instrução moral e religiosa voltada para os leitores. Porque, para Simões, a obra é híbrida, apresentando ao mesmo tempo tonalidades eruditas, didáticas, sentimentais e ficcionais, aproximando-se do romance pastoril dos séculos anteriores:

O Feliz Independente é uma espécie de romance pastoril. Dessa forma novelística conserva a trama convencional e a atmosfera poética, nem demasiado real nem demasiado ficta, e da outra, a do romance sentimental, as flutuações emocionais incutidas especialmente pelos discursos e as considerações morais do autor (SIMÕES, 1967, p. 218).

Após comentar as novelas sentimentais e alegóricas, o estudioso português focaliza-se no que considera ser a única novela semipicaresca portuguesa da época. Justifica essa pouca e rudimentar proximidade da produção lusa à estrutura picaresca espanhola devido ao próprio contexto sociohistórico do país, que fora nos períodos específicos controlado por outrem, por espanhóis ou pela Inquisição, e que, por isso, não condizia com a expressão do artista: a novela picaresca é “satírica, amarga, anti-social” (SIMÕES, 1967, p. 219) e o meio português não tinha abertura para esta perspectiva libertina e ampla.

O teórico português salienta a existência de um romance picaresco de fato, escrito por um português, porém em língua espanhola: trata-se da terceira parte (continuação) de *Guzmán de Alfarache*, publicada antes de 1645, pelo Marquês de Montebelo, sob o pseudônimo de Félix Machado da Silva. Era comum que, após a publicação de uma novela incompleta, algum outro autor se arriscasse a continuá-la, e foi o que se sucedeu. Em 1599, o espanhol Mateo Alemán publicou a primeira parte de *Guzmán de Alfarache*, e a segunda parte escreve em 1603-1604. A novela picaresca fica incompleta com a sua morte, e o autor português desenvolve-a em um terceiro volume, definindo o final das personagens na história. Não é considerada sua obra um marco da novela picaresca em Portugal porque, apesar de ser de autoria portuguesa, fora escrita em espanhol. Assim, Simões apenas a comenta, para depois discorrer sobre a novela semipicaresca que despontou tardiamente no cenário português, escrita em português: trata-se do trabalho de António José da Silva, o ‘Judeu’.

A novela semipicaresca de António José da Silva, escrita certamente antes de 1739, ficara manuscrita até o século XIX, quando o escritor brasileiro Manuel de Araújo Porto Alegre publicou, em 1860-1861, as *Obras do Diabinho da Mão Furada*, indicando o autor judeu. Nascido no Rio de Janeiro em 1705, António José da Silva muda-se para Lisboa em

1712 com a família judaica, denunciada à Inquisição, onde posteriormente escreve as suas obras e, em 1739, é executado por heresia.

Próximo ao texto teatral, o ‘Judeu’ não quis perpetuar o tipo de literatura produzida na época em Portugal (novelas exemplares de teor moral) e, desse modo, busca uma escrita mais jocosa, fantasiosa e fabulosa. Para isso, recorre às fontes orais da tradição, encontrando em pesquisas sobre as tradições populares portuguesas o conto oral *O Fradinho da Mão Furada*, inspirando-se nesse conto.

Por sua vez, António José da Silva reescreve e redimensiona tal conto popular, acrescentando seu olhar particular, seu estilo e sua crítica, tornando a obra algo especial, caracterizante da literatura e da cultura portuguesa: “na mistura do jocoso com o maravilhoso, ou do picaresco com aquilo a que ele próprio chama ‘fábulas sonhadas’, transparece algo [...] de muito português. A história foi submetida a uma profunda elaboração pessoal. Daí o ela ser [...] tão portuguesa e tão universal” (SIMÕES, 1967, p. 223).

A obra é dividida em cinco folhetos e uma ‘protestação’, como se fossem capítulos, que variam tematicamente em serem ora totalmente realistas, ora completamente fantásticos, ou ainda ambos os tipos ao mesmo tempo, predominando, por fim, o realismo. Já na ‘Advertência ao Leitor’, no primeiro folheto, e na ‘Protestação’, no fim da obra, o autor evidencia uma valorização dos preceitos católicos, o que certamente seria um engodo, um disfarce para os olhos da censura do Santo Ofício, porque a obra, segundo o renomado teórico, firma-se como uma forte crítica ao clero: “embora impregnado da boa ortodoxia católica, o texto não esconde uma crítica severa, ousada, e até mesmo impertinente, ao clero da época e à tacanha fé daqueles que [...] acabam por confiar o que têm e o que não têm às ordens religiosas com que se apegam” (SIMÕES, 1967, p. 221)

As *Obras do Diabinho da Mão Furada* também denota viagens a diferentes lugares mas, ao contrário das obras posteriores, têm-se explicações espaço-temporais, ou seja, não há uma carência de verossimilhança quanto ao deslocamento da personagem e suas ações. Ainda se nota, como elemento inovador, a caracterização física, moral e social da personagem, inserida em um contexto específico e bem demarcado, o que não era comum na literatura da época. Além disso, apresenta também o uso dos adágios populares, aproximando-se do universo cotidiano humano.

Por fim, vale salientar que o fantasioso e o alegórico sempre estiveram, de alguma forma, presentes na literatura portuguesa. Porém, principalmente nos séculos XVII e XVIII, marcaram a produção artística, contudo vinculado à censura religiosa e sendo a literatura obrigada, portanto, a direcionar seu trabalho a favor da instituição de cunho moralizante. Para

o estudioso português, a literatura portuguesa ficou defasada de obras com valor estético, sendo a novela de António José da Silva uma exceção tardiamente conhecida, não podendo influenciar a arte da época.

De acordo com Simões, com o posicionamento limitado pelo momento histórico que vivenciou, pois escrevera sua *História do Romance Português* com os olhos na produção até meados dos anos 40-50, o auge do romance português está nas produções realistas do século XIX, com Eça de Queirós como o expoente máximo.

Autores críticos posteriores apontarão para os novos rumos que a literatura do país caminhara, desenvolvendo um olhar no qual vê o romance realista como marcado historicamente, e propondo, portanto, novas perspectivas para a história do gênero, bem como para o entendimento do próprio romance lusitano.

É interessante ressaltar, logo, o modo como a literatura portuguesa foi se configurando no decorrer das décadas, até o advento do estilo romântico e, posteriormente, realista. Assim, no século XVIII, enquanto a Inglaterra passava pelo início de um processo de formação de leitores de romances, juntamente com o desenvolvimento das ciências e da industrialização, a Europa como um todo também vivenciava uma fase de transformações, sobretudo na França, com a Revolução Francesa (1789). As novas ideias e perspectivas instauradas pelo Iluminismo Francês influenciaram também o pensamento português, apesar de Portugal ter firmado anteriormente suas bases filosóficas em um ideário medievo e imutável.

Começa-se a desenvolver uma atmosfera cultural antibarroca, e as tendências artísticas orientam-se cada vez mais para um neoclassicismo e, em 1756, funda-se a ‘Arcádia Lusitana’, com os pensadores António Dinis da Cruz e Silva, Manuel Nicolau Esteves Negrão e Teotônio Gomes de Carvalho, esclarece Moisés (1985). Criticando a inutilidade dos adornos barrocos, voltam seus olhares aos valores clássicos, à noção de pastoralismo e ao ideal camoniano; rejeitam a época medieval, e “chegam à Antiguidade greco-latina [...]: na ideal, mitológica Arcádia, região grega de pastores e poetas vivendo em meio a uma natureza sempre idílica” (MOISÉS, 1985, p. 119).

Seguindo o século XIX em Portugal, tem-se o desenvolvimento da orientação estética do Romantismo, que Saraiva e Lopes explicam a partir das ideias que fundamentaram tal escola literária, destacando sobretudo como esta ocorreu na Inglaterra, na França, na Espanha e na Alemanha, uma vez que a literatura portuguesa muito se influenciou destas.

2.2. O romance português no século XIX: Romantismo, Realismo e Naturalismo

O século XIX marcou essencialmente o desenvolvimento do romance em Portugal, e o gênero romanesco apresenta-se nas tendências estéticas românticas e realista-naturalistas, conforme pode se notar a partir dos estudos de Saraiva e Lopes (1975) e de Reis (2001).

Demonstrando que as origens do Romantismo estão diretamente ligadas ao progresso socioeconômico da burguesia, pontuam Saraiva e Lopes que, além da retomada das tradições medievais e folclóricas, há no movimento estético mudanças estruturais e temáticas, como mixagem de gêneros, “uma versificação mais plástica, variada e popularizante [...], um estilo em que o sublime e o grotesco se justapõem”; e um contraste temático à produção literária anterior: “às amenidades do bucolismo clássico opõem-se o belo horrível, disforme, tenebroso, cemiterial ou fantástico [...]; à ordem e medida, o desordenado e o desmesurado paisagístico e psíquico; à racionalização [...], a factura improvisada” (SARAIVA E LOPES, 1975, p. 726), além de uma adjetivação direcionada à caracterização da “cor local ou histórica”.

Com o desenvolvimento da burguesia no âmbito político, social e econômico, há um direcionamento do pensamento para a priorização da razão, firmando o individualismo, que transparece na literatura: “como principais facetas [...] mencionam-se o culto da originalidade pessoal, em oposição à teoria clássica da imitação emuladora; o tema da insanidade humana, da aspiração indefinidora, a dor ‘cósmica’ de simplesmente existir, a obsessão da morte, o autobiografismo directo ou velado” (SARAIVA E LOPES, 1975, p. 727). Essas racionalização e individualização criam para os burgueses um distanciamento da religiosidade, colocando no escritor a responsabilidade de pontuar um direcionamento na representação de ideias, sentimentos, emoções, conselhos para o seu público.

Acrescenta-se que o público do Romantismo não possuía um conhecimento amplo cultural e histórico e, por isso, a literatura firmou uma caracterização mais popular: expressões e emoções mais concretas, postura “declamatória”, hiperbólica, com personagens mais próximas do cotidiano. Para os estudiosos portugueses, o Romantismo foi além da limitação temporal determinada arbitrariamente: apesar de as ‘escolas’ de tendência realista/naturalista surgirem após o advento do Romantismo, suas bases continuaram influenciando a literatura até o final do século XIX. Os teóricos ainda ressaltam que o papel social do escritor romântico e realista era o mesmo: além de não haver grandes diferenças estilísticas, ambos os escritores se viam como divulgadores de ideias, mediadores do conhecimento pelo verbo, e cientes de sua responsabilidade ‘espiritual’ para com os leitores.

Todas as alterações socioeconômicas na Europa influenciaram a produção artística, tanto no que tange ao olhar do poeta ou do prosador, como na própria formação do público leitor. De fato, no século XIX, as classes sociais tornam-se mais distintas e subdividas, e o público leitor, cada vez mais específico.

A arte, por sua vez, também se subdivide em duas orientações contrastantes: “a tendência formalista de que Castilho se torna um símbolo e à qual mais ou menos aderem os intelectuais burocratizados, e uma bruxuleante tendência realista que vinga através da novela ou do drama ‘da actualidade’ e da poesia protestativa” (SARAIVA E LOPES, 1975, p. 743).

Para os renomados pesquisadores portugueses, essa postura “ainda incerta” que figurava na literatura no meio do século XIX apresenta-se, após as primeiras manifestações de uma nova crise política e social, em uma nova geração de escritores, firmada entre 1864 e 1871; esta geração aprofunda alguns aspectos do Romantismo Europeu e também traz novos elementos, inspirados nas novidades francesas e nos estudos científicos daquela atualidade, como no positivismo de Comte, no evolucionismo de Darwin e “na crítica bíblica de Renan” (SARAIVA E LOPES, 1975, p. 744).

Para discutir os caracteres marcantes do Realismo Português, apresenta-se de forma breve os estudos de Reis (2001), que exemplifica com excertos da obra de Almeida Garrett, Cesário Verde e Fernando Pessoa as dificuldades que os escritores trazem sobre o ato de representar a realidade na literatura. Nota o estudioso que estas dificuldades se presentificam em várias vertentes literárias, constantemente, independente de mudanças estéticas.

Ele percebe, a partir da existência dessa preocupação na representação do real em diferentes posturas estéticas, que a maneira como este real é representado que vai determinar, em conjunto, certo tipo de período literário. Por isso, delimita três frentes ou níveis para observar o modo como se configura essa representação, a qual resulta em uma orientação artístico-literária específica: “trata-se, então, de instituir o primado do real não de forma ocasional mas como opção com implicações a três níveis: ao nível da ideologia, ao nível do elenco temático e ao nível das estratégias literárias” (REIS, 2001, p. 18).

No quesito ideológico, logo, os realistas, fundamentados no pensamento proudhoniano, interessam-se por um “reformismo liberal”, aproximando-se do socialismo utópico, firmados em uma perspectiva materialista e mesmo política. As temáticas trabalhadas, por sua vez, referem-se ao coletivo, ao momento histórico contemporâneo do artista (século XIX), ao destaque para o verossímil, centrando-se em “temas da vida familiar [...], da vida econômica [...] e [...] da vida cultural e social” (REIS, 2001, p. 19), polemizando e criticando aspectos da sociedade.

O teórico português esclarece como estratégias literárias realistas o uso da ficção como instrumento reformista e pedagógico; o trabalho com a descrição do espaço e das ações das personagens; a elaboração complexa das personagens, criadas de modo aproximado ao ser humano, com elementos caracterizantes como personalidade, psique, vínculos econômicos, culturais, entre outros. Essa caracterização específica e o recurso descritivo constroem um vínculo entre ficção e realidade, viabilizando a representação do particular e do universal do indivíduo social.

Reis comenta a proximidade entre Realismo e Naturalismo em Portugal, observando que tais orientações estéticas se complementam na Europa e, de certa forma, possuem elementos que se aproximam, como o olhar crítico ao viés romântico e à sociedade, a análise social objetiva, e o interesse por uma reforma social. Entretanto, o Naturalismo direciona-se a uma tendência mais positivista e determinista, fundamentada em Comte e Taine, firmando uma postura mais cientificista, e fazendo, portanto, uma observação da “fatalidade que condiciona as personagens, a partir das peculiares características da sua natureza biológica, tudo analisado de um ponto de vista, por assim dizer, laboratorial” (REIS, 2001, p. 21).

Vale salientar, dessa maneira, que a postura do romancista naturalista firma-se sobretudo na observação e na experimentação, conforme o escritor Émile Zola reforça, ao explicar o chamado ‘romance experimental’: o naturalista quer demonstrar como funciona a “engrenagem” humana, mental e instintiva, para ilustrar o indivíduo em sua experimentação social, em sua vivência e interação com o meio, seu modo de alterá-lo e a forma como o mesmo meio também o transforma, reciprocamente.

O crítico português expõe os temas frequentes do Naturalismo, alguns próximos ao Realismo, como “educação, adultério”, contudo ressalta que o viés científico se sobrepunha incisivamente na perspectiva do escritor, tratando-se, assim, no meio ficcional, de aspectos sociais específicos “como o alcoolismo, a histeria, o roubo, a homossexualidade ou a alienação mental” (REIS, 2001, p. 22), sempre tendendo à análise de caracteres patológicos da vida humana social. Por isso, alguns estudiosos e mesmo escritores criticaram o exagero da orientação naturalista no olhar cientificista e específico às patologias, denunciando o distanciamento do próprio fazer estético, o que comprometia, logo, a qualidade ficcional da obra.

Reis, em contrapartida, justifica a escolha formal dos naturalistas pelo gênero romanesco, notando ser esta uma estratégia literária, e atentando-se a dois motivos: primeiro, porque certas categorias da narrativa, como narrador, tempo, ação e personagens permitem, com um narrador onisciente, a representação da “trajectória de fenómenos psicopatológicos

ou o devir de certos casos sociais e culturais analisados de um ponto de vista determinista”. Além disso, o teórico lembra que a questão temporal do romance é essencial para a dimensão da pesquisa, isto é, para a ótica científica, pois expõe o passado da personagem, possibilita a explicação de seus comportamentos. Desse modo, conclui: “esse tempo retrospectivamente elaborado (permitindo por vezes recuar até muito longe, nos antecedentes das personagens) sugere um processo de tipo demonstrativo, apontando para as causas daquilo que o presente da acção patenteia” (REIS, 2001, p. 23).

O posicionamento e a atitude do escritor naturalista, por buscar o rigor científico, acabavam por ser uma tarefa desgastante e demasiado árdua, desanimando sobretudo romancistas, pelo fato de não possibilitar inovações estéticas; todavia, sua base de pensamento influenciou escritores até o início do século XX, principalmente no teatro. Reis ainda atenta para o fato de que um período literário não se forma de modo estático, direto e rapidamente: uma estética literária desenvolve-se, evolui de acordo com transformações no pensamento e na cultura de uma época. E o movimento estético Realista-Naturalista em Portugal não foi diferente: ele se processou em mudanças ideológicas, temáticas e estruturais, porém estas foram se criando ao longo do tempo, a partir de textos básicos, como ensaios críticos, os quais subsidiaram a postura realista-naturalista. Estes textos são chamados por Reis de ‘programáticos’, pois contêm a reflexão crítica, ou seja, uma espécie de ‘programa’ essencial do pensamento realista-naturalista. Ressalta-se, assim, a importância de se analisar o conteúdo desses textos para o entendimento da produção literária daquele momento histórico.

Dentre vários pontos levantados pelo renomado estudioso, vale salientar a discussão que trata da proximidade existente entre as tendências realista e naturalista: críticos e autores por vezes tinham dúvidas quanto às terminologias. Apesar de haver hesitações, alguns críticos doutrinários conseguiam perceber e apontar nuances distintivas entre Realismo e Naturalismo. O pesquisador português, assim, firma uma definição de ambas linhas estéticas, com base também nas assertivas de Teófilo Braga:

De um modo geral, o Realismo vem a designar tudo o que resulta de uma atitude de atenção ao real circundante e à vida que o anima, sem excessos científicos nem explícitas postulações ideológicas [...]. Já, porém, a opção por certos temas e cenários implica uma intencionalidade de recorte ideológico, que anuncia o método naturalista (REIS, 2001, p. 96-97).

O teórico observa, por um lado, que o próprio Eça de Queirós e outros escritores notaram que as críticas ao romance naturalista eram muitas vezes pautadas em um juízo moral e não por um viés estético; por outro lado, assinala que muitos escritores naturalistas eram

mesmos exagerados, chamando a atenção do público menos pela crítica e denúncia social e mais pelo choque que as imagens construídas provocavam.

Conforme Reis, faltou nos escritores e nos leitores de romances naturalistas a percepção do vetor essencial determinista da tendência que, embora pudesse causar “interpretações mecanicistas”, por outro lado poderia provocar uma reflexão profunda nos leitores, quanto à humanidade e à própria constituição da arte, influenciada também por seu meio e sua história.

O último aspecto que o estudioso enfoca que contribui para a formação programática da abordagem estética Realista/Naturalista em Portugal está relacionado ao romance como meio de análise social. Escritores e críticos atentaram para uma função específica do romance, que, para eles, se enquadrava nos valores doutrinários da tendência naturalista: o gênero poderia ser usado para desenvolver uma análise experimental da sociedade. Seria o que eles classificaram de romance ‘de análise’ ou ‘crítico’, o qual buscasse representar a vida contemporânea por meio de seus personagens, ações e espaços pré-determinados, vinculados à atualidade da época:

O que da crítica de Moniz Barreto se infere é a importância que, de um ponto de vista doutrinário, foi atribuída ao romance, como gênero particularmente vocacionado para responder aos desígnios ideológicos e metodológicos do naturalismo. [...] Trata-se, pois, antes de mais, do romance como instrumento de crítica, para o que se requerem atributos técnicos e (antes disso) opções temáticas que o distingam do que era a novelística romântica (REIS, 2001, p. 100).

De acordo com Reis, há três elementos constitutivos do romance que fortaleceram o interesse de escritores realista-naturalistas para escolherem o gênero a fim de realizar seus intuítos artísticos: “a sua componente descritiva, a dimensão psicológica das personagens e a eventual demonstração de teses” (REIS, 2001, p. 101).

A descrição seria um aspecto metodológico da observação precisa, porém se recomendava evitar o exagero para não se perder o foco de análise; a percepção psicológica era concernente à possibilidade de observação interior, humana da personagem, de modo a repudiar a noção limitada e superficial do olhar clínico a somente os vícios e problemas das ações das personagens. A afirmação da tese, por sua vez, refere-se ao aspecto social do romance e sua aplicabilidade por meio de argumento ideológico, pois seu modo de construção e aproximação do mundo do ser humano serviria como objeto pedagógico, como instrumento de denúncia e revelação das verdades da vivência humana social.

2.3. O romance em Portugal no século XX: tendências inovadoras

Sabe-se que não há uma teoria específica que discorra sobre os romances portugueses, seus aspectos distintivos e seu desenvolvimento na História. Tem-se, todavia, estudiosos que buscaram firmar os alicerces do gênero romanesco em Portugal, através de análises de obras portuguesas, tentando formalizar uma imagem generalizada. Assim, vale atentar-se às ideias de Fernando Mendonça (1966), crítico português da década de 60, a fim de se pensar a configuração do texto romanesco português no século XX.

Inicialmente, o pesquisador português detém-se sobre o romance presencista, do início do século XX, para depois considerar o aparecimento do romance neorrealista em Portugal e seus principais aspectos e, em seguida, discorre sobre as configurações do romance de sua atualidade (anos 60), em seu país.

Explica, desse modo, que, em 10 de março de 1927, surge a *Revista Presença: Folha de Arte e Crítica*, fundada por José Régio, João Gaspar Simões e Antônio José Branquinho da Fonseca, e que tinha a pretensão de reformulação do pensamento português, com a proposta de renovação nos temas e no estilo literários: “passadismo, nacionalismo, como temas de romance eram, para o ‘grupo’ da Presença, males de que sofria a literatura portuguesa. Urgia saná-los, pela aplicação de uma terapêutica mais válida, mais eficaz, mais genuína, mais original e mais sincera” (MENDONÇA, 1966, p. 32).

Esta postura ideária da revista devia-se ao fato de que os fundadores dela acreditavam serem ultrapassadas, repetitivas e desgastadas as estruturas e temáticas literárias do século XIX, não mais compatíveis com a representação do pensamento e da arte da sua época, mas que, até meados dos anos 30, eram os modelos estabelecidos, sobretudo no gênero romanesco. E os representantes da *Revista Presença*, dessa maneira, defendiam a importância da renovação formal e dos valores propagados na literatura, pois viam a influência desta na sociedade, principalmente o romance:

É nos romances presencistas que a autenticidade humana, o significado original do homem se estabelecem em dimensões exatas. E nem podia deixar de ser assim, pois se o romance é sempre um desabrochar da natureza humana, seria nele que o sentido particular do complexo universo que o homem é se explicitaria com maior fragrância. O romance é invariavelmente para os presencistas uma educação da personalidade (MENDONÇA, 1966, p. 32).

O crítico esclarece que os responsáveis pela *Revista Presença* questionavam principalmente os críticos literários que mantinham em voga as estruturas estéticas do século

anterior, pois as consideravam ‘não-autênticas’ e desatualizadas e, por isso, a Revista voltava-se mais a uma reforma da crítica que à produção de novos modelos literários, estes aparecendo mais posteriormente.

No que se refere ao ideário da *Presença*, o estudioso destaca, além da recusa à herança das gerações oitocentistas, alguns caracteres necessários para a formulação dos romances: primeiro, ressalta-se o individualismo do artista, o qual direcionaria a sua produção artística para a universalização: “porque se o artista deveria ser profundamente original, e das origens de seu espírito e da sua alma [...] deveria arrancar a obra de arte, ele teria igualmente de a identificar com os outros homens, sem o que, evidentemente, jamais seria uma obra de arte” (MENDONÇA, 1966, p. 35).

Para que o escritor alcançasse essa universalidade por meio da individualidade artística, ele teria de se expressar de modo espontâneo, com autenticidade e sinceridade, verificando a riqueza das experiências da vida do homem, e evitando o automatismo e o desvinculamento com as origens humanas.

Desse modo, os fundadores da *Presença* firmaram as bases de uma renovação do pensamento artístico, voltando o artista a sua interioridade, à busca por suas origens e espontaneidade perdida no automatismo da vida moderna, a fim de desenvolver sua criação de forma autêntica e sincera, e o que consideravam inclusive ‘verdadeira’. Mendonça comenta que os romances produzidos com tais fundamentos seriam posteriormente classificados como ‘romances psicológicos’, e que estes contribuiriam para firmar a oposição da arte ao oitocentismo e também para definir as diretrizes do homem moderno:

Em oposição ao formalismo obsoleto e ineficaz da literatura vigente na época, propunham-se os jovens da revista coimbrã, mediante um realismo despido de processos de ‘escola’, e enriquecidos de simplicidade e sinceridade, instituir uma nova perspectiva do homem moderno, ostentando a maravilhosa ‘flora e fauna’ das suas emoções e raciocínios, das suas extravagantes mas sinceras psicoses (MENDONÇA, 1966, p. 38).

O crítico português traz exemplos de leitura e análise de obras presencistas, explicando que estas passaram por um processo de amadurecimento, por vezes sendo publicadas após finda as atividades da *Revista Presença*. Vale destacar que o estudioso aponta, nas obras que analisa, a maneira como os escritores lidaram com os sentimentos humanos, colocados de modo racionalizado nos romances, vinculados à experiência humana, particularizados, a fim de que o texto, enfim, representasse a universalidade do ser humano.

Portanto, nota-se que o ideário da *Revista Presença* influenciou a produção romanesca, sobretudo após a sua última publicação (1940), provocando uma revolução no próprio sentido da arte, que passou a revelar a interioridade da vivência, buscando-se na originalidade a autenticidade, no particular o universal, e na caracterização do interior o que consideravam ser uma verdade sobre a vida e o homem contemporâneo.

As ideias do Presencismo não conseguiram manter-se forte durante muitos anos, uma vez que o quadro político e econômico da Europa, marcado pelo fortalecimento do nazismo alemão e o fascismo italiano, bem como pelo início da Guerra da Espanha (1936), direcionava o pensamento para um maior controle, exigia-se uma certa uniformidade, conforme explica Mendonça: “a ditadura econômica e política, de que Portugal necessitava para o saneamento duma situação ameaçadoramente caótica, transformou-se depois numa ditadura das idéias. Criava-se, inclusivamente, um órgão orientador do pensamento, visando a uniformidade” (MENDONÇA, 1966, p. 83).

Neste momento de mudanças, a situação da sociedade portuguesa também estava em transição, com o desenvolvimento industrial e com classes sociais mais delimitadas, gerando concentração de capital no poder da minoria elitizada; em contrapartida, grupos de operários e reivindicações surgiam concomitantemente, marcando um cenário de agitação e inquietação em Portugal.

Quanto à representação artística, o individualismo começou aos poucos ser substituído pelo coletivismo, pois as ideias individuais só conseguiam ser expressas, possuir forças e volume quando unidas em prol de algo comum a elas. Assim, o neorrealismo se formou, como um “coro de vozes” que buscava denunciar a realidade de exploração das classes trabalhadoras: “o romance neo-realista, isto é, aquele que se propunha narrar duma maneira nova uma velha mas conhecida realidade portuguesa – a miséria do seu povo – iria certamente obter uma ávida aceitação da parte do público” (MENDONÇA, 1966, p. 85).

O neorrealismo não foi valorizado na época em que despontou, uma vez que não mantinha vínculos com os valores estéticos a ele precedentes. Interessava-lhe a percepção do indivíduo em seu meio, rodeado pelos problemas sociais, buscando de modo dramático a melhoria para a sua vida. Conquistaram os romances neorrealistas o interesse e a comoção dos leitores, pois traziam a realidade cotidiana por um viés diferente, firmando também críticas sociais:

A diversa realidade da vida é que proporcionou uma nova visão dos acontecimentos, um ângulo novo e diferente do realismo, um neo-realismo.

[...] O que existe, sem dúvida, é um romance que aborda outros aspectos (novos porque ignorados) da realidade portuguesa. E é por isso que espontaneamente convencionou chamar-se-lhe romance neo-realista (MENDONÇA, 1966, p. 87).

O teórico ainda exemplifica, com estudo de romances portugueses classificados de neorrealistas, sobretudo publicados a partir de 1940, que uma das características comuns destes seria a despersonalização do herói indivíduo, que passa a ser um grupo social, com problemas semelhantes e que luta pela sobrevivência, busca solucionar as questões do conflito entre classes sociais, com a crença em dias futuros melhores. Conclui que, mesmo não se existindo formalmente uma ‘escola’ literária neorrealista em Portugal, houve grande produção neste formato estilístico.

Vale ressaltar que se faz errônea a ideia de alguns pesquisadores os quais consideram os romances neorrealistas apenas como tópica para o embate maniqueísta entre o bem e o mal, ou o certo e o errado. De acordo com Mendonça, o Neorrealismo tem uma meta clara, de demonstração da problemática social com fins educativos, isto é, ao denunciar as contradições do meio em que o indivíduo sobrevive, tece uma crítica construtiva, permite a reflexão e provoca a ação daqueles a quem alcança.

Por isso, a caracterização do herói como representante de uma classe específica não é gratuita nem ingênua, mas uma estrutura escolhida pelos autores neorrealistas para revelar o interior caracterizante, com sofrimentos e angústias, do seres humanos a esta classe pertencente.

Apesar de, no final dos anos 60, o romance neorrealista ser ultrapassado, conforme o estudioso português, ele ainda deixa suas influências e marca a literatura de modo único, explicitando nos romances que o caracterizam seus objetivos e sua profundidade estética, por vezes calcada em um sociologismo, porém sem perder o seu reflexo lírico e literário:

[o Neorrealismo] É intervencionista nesse estado de coisas e pretende participar na reeducação das massas. [...] O sociologismo elementar que advém de tal posição reformuladora das estruturas sócio-econômicas é uma consequência da linearidade que se faz necessária pela urgência de remediar o mal. [...] Foi na ficção que o Neo-Realismo exerceu sua fecunda doutrinação, de vez que ele assumiu muito especificamente uma tendência literária (MENDONÇA, 1966, p. 122).

Mendonça (1966) ainda tece considerações sobre os romances portugueses produzidos entre 1927 e 1964 e discute a existência certa e demarcada de romances presenciais e romances neorrealistas neste período, que coexistiram, embora alguns críticos e teóricos não

valorizem e nem classifiquem a literatura deste período enquanto tal. Resume, dessa forma, as características de cada um destes tipos de romance, exemplificando e evidenciando pontos de proximidade e de afastamento entre eles, e reforçando a importância do reconhecimento destes e de sua influência para a formação das estruturas romanescas contemporâneas.

Explica como o romance no século XX desenvolveu-se em Portugal, traçando introdutoriamente o percurso do gênero após a morte de Eça de Queirós. Comentando que foram quase trinta anos de um período de ‘hibernação’, o romance firma-se e destaca-se com a influência do Presencismo, no período de 1927 a 1940. Para o estudioso, a década de 40 marcou-se em Portugal pelo surto neorrealista, com representação da problemática social. O autor português considera, no entanto, que ambos os movimentos (Presencismo e Neorrealismo) fazem parte da realidade histórico-literária de Portugal, mas não caracterizam exclusivamente o romance português do século XX, uma vez que, sendo a realidade dinâmica, há uma existência concomitante de misturas tipológicas de romances; logo, as orientações presencista e/ou neorrealista não são exclusivas e definidoras do fazer literário contemporâneo.

Mendonça estabelece a obra *A Sibila* (1953), de Bessa Luís, como um marco para a produção literária portuguesa, uma vez que esta trouxe elementos que a diferenciariam de obras puramente neorrealistas: “*A Sibila* propunha-se a fazer uma revisão dos valores humanos em termos de ‘indivíduo’ [...]. Era uma nova experiência das modificações íntimas de cada um, do seu cotejo ou do seu desfilar de estados em permanente germinação” (MENDONÇA, 1966, p. 18).

Após perpassar por exemplos de romances portugueses nas décadas de 40 e 50, demonstrando seus aspectos diferenciais, Mendonça conclui que o romance figurou-se de modo a trazer sempre novidades, a surpreender leitores, revelando-as no estilo, na temática, na linguagem, e nas reflexões sobre o ser humano. Assim, o teórico português observa a inquietação dos autores na produção dos seus romances, ressaltando uma certa indefinição do gênero, e demonstra suas expectativas, esperando pelos romances que viriam (uma vez que ele publica seu texto na década de 60).

Quando busca pensar o romance português contemporâneo (de seu tempo), aponta Mendonça para um traço marcante: o tratamento com a questão do modo como o ser humano se relaciona consigo mesmo e com seus próximos: “O fato é que eles estão robustamente ligados por um mesmo fio condutor: o problema das relações humanas. Todos eles equacionam ou debatem essa área misteriosa de relação” (MENDONÇA, 1966, p. 126).

No romance português, considera haver dois grandes conflitos humanos, a saber, o reconhecimento pelo homem de outrem e o conhecimento de si mesmo (deste homem) pelo olhar do outro. Exemplificando com o romance de Vergílio Ferreira, *Estrela Polar*, observa este “diálogo de aparições” que remete ao pensamento metafísico. São reflexões filosóficas e profundas que podem ser levadas à estrutura de um ensaio: “Usou o Autor dum esquema muito sagaz e [...] habilmente engendrado para produzir situações da história, que quase sem ser história deixa, no entanto, essa perturbação obscura que todos nós buscamos em qualquer romance” (MENDONÇA, 1966, p. 128).

Além da questão da temática, o estudioso português ressalta outra característica do romance português contemporâneo, exemplificando com as estratégias do romance de Ferreira: a delimitação estilística. Em primeiro lugar, destaca-se o jogo de pensamentos fluídos que trazem, pelo narrador e pelas personagens, uma mixagem entre conteúdo e estrutura, entre temática e ações. Em segundo lugar, tem-se a utilização de vocábulos com sentidos amplificados, ou mesmo com novos significados, fortalecendo uma perspectiva enigmática ao texto literário: “para ser exato, não há um ‘estilo’ em *Estrela Polar*: há, e permanentemente em presença, um reajuste de significações, um novo encontro de palavras com que se produz uma linguagem nova, cheia de visitas mais intensas do que nunca” (MENDONÇA, 1966, p. 133).

Conclui o renomado teórico que o romance português dos anos 60 caracterizou-se de maneiras distintas, mas teve como principais elementos a temática das relações humanas e a forma diferenciada e surpreendente de lidar com a linguagem: “o que caracteriza [...] [os romances analisados] é, precisamente, a sua linguagem específica, o seu modo de inaugurar situações, cuja gênese emocional reside no encontro de palavras que ninguém sonhou associar, e ofertam os dados essenciais da realidade metafísica” (MENDONÇA, 1966, p. 133).

Com a análise de autores selecionados, Mendonça (1966) atenta para o fato de que a influência do Neorrealismo ainda se faz notar nos romances dos anos 60, contudo, adaptando-se esta influência às tendências da época, e acrescentando por vezes algo mais, um questionamento, um pensamento de cunho filosófico, um enigma a se solucionar. Essa seria, pois, a herança dos romancistas portugueses para as próximas gerações de escritores os quais comporiam o quadro da literatura portuguesa contemporânea.

Após a recuperação histórica e bastante enriquecida de Fernando Mendonça sobre a produção da prosa lusitana até os anos 60, vale acrescentar as assertivas de Maria Aparecida Santilli quanto a algumas obras por ela selecionadas, que exemplificam a literatura portuguesa

dos anos 40 a 70, a fim de que se possa perceber outros aspectos da literatura portuguesa em prosa, neste percurso histórico.

A partir da recuperação do estudo de Auerbach sobre a representação da realidade na obra literária, Santilli reflete sobre o modo como cinco romances portugueses neorrealistas trabalham a representação da realidade, evidenciando aspectos que transparecem na prosa contemporânea. Para exemplificação deste entendimento de Santilli, faz-se interessante comentar sobre três das cinco obras por ela elencadas, uma vez que a observância de todos os aspectos das obras torna exaustiva e repetitiva a investigação sobre a caracterização do romance português neste período.

Primeiramente, a estudiosa traz trechos de *Gaibéus* (1945), de António Alves Redol, apontando que o foco central da obra reside na questão do trabalho, em que se delineia uma crítica ao trabalho mecanizado, irracional, em uma comparação implícita do ser humano a um animal ou a uma máquina: “o quadro de início transcrito deixa claro na retina do leitor que a ação executada não é nada mais que a do típico serviço braçal do campo, cujos traços de tarefa manual são sobrecarregados com a idéia de exercício automático” (SANTILLI, 1979, p. 66).

Além disso, o texto literário de Alves Redol denuncia a falta de reconhecimento do esforço humano no trabalho, a instabilidade e a coletividade, a falta de individualidade, onde se tem a representação da relação de trabalho apenas pela diferenciação das classes sociais. Tem-se, portanto, a representação mimética do cotidiano do trabalhador braçal: “o objeto da ‘mimesis’ é, pois, o cotidiano, a vida comum pela figuração ‘natural’ do trabalho discriminativo, injusto na exploração e consequente usufruto das forças criadoras da terra” (SANTILLI, 1979, p. 68).

O ambiente descrito é grotesco, cruel, com a imposição coercitiva dos ‘capatazes’ e como a força da própria natureza, fortalecendo a atmosfera tensa do trabalho e mostrando uma representação próxima da realidade dos trabalhadores e, com uma perspectiva extremista, há uma proposição contudo posta de modo naturalizado, como se a situação estivesse dentro da normalidade.

Aspectos inovadores no romance de Alves Redol são destacados pela estudiosa, como o trabalho ficcional central se situando na questão espacial: personagens, ação, interação, narrador, percepção temporal, tudo está ligado ao espaço do rancho, do local de trabalho. Isso já caracteriza uma novidade, uma vez que a tendência tradicional seria o foco na narrativa, no enredo, e não em outra categoria textual. Além disso, não se segue um padrão convencional na estruturação do conflito:

Ao contrário do que costuma ocorrer convencionalmente no romance, ou seja, de o fio do novelo narrativo se ir desenrolando de uma situação de equilíbrio para outra de desequilíbrio em progressivo agravamento na direção do clímax e desfecho, em *Gaibéus* ele já se desenlaça para tecer um clima de desequilíbrio e, a partir disso, voga, num vai-e-vem, que escapa dos rigores da lógica da convenção no artifício narrativo (SANTILLI, 1979, p. 76).

Considerando um romance de tónus realista, a teórica acredita ser *Gaibéus* uma tentativa de ‘naturalização’ do *status* ficcional da obra em relação ao ‘real’: isto fica claro na verossimilhança que o texto apresenta, na correspondência referencial, ou seja, na construção que há na obra do ‘efeito’ de realidade. Para Santilli, além da denúncia social, este seria o objetivo final da obra realista de Alves Redol, com traços de contemporaneidade: provocar indiretamente um sentido de real, mas tendo a consciência de sua condição ficcional:

‘Ilusão do referencial’ é o máximo de ‘realização’ a que a obra de ficção pode aspirar: ela não pode fugir à contingência de sua natureza de artefato e artefato, portanto, de signos, imagens e símbolos que são, no romance, a representação do ‘real’, a fim de este significar o mundo fictício que o romance é (SANTILLI, 1979, p. 81).

Outro romance por Santilli estudado intitula-se *Seara de Vento* (1962), de Manuel da Fonseca, em que a teórica aponta o processo catártico composicional, bem como a proximidade deste romance com a vivência humana. Analisando uma cena da obra, demonstra que a representação da realidade está no retrato do cotidiano de classes desfavorecidas e da relação entre os indivíduos que as compõem. Com tónus dramático, as personagens, ativas e questionadoras, figuram-se em um contexto aproximado do leitor, e desenvolvem, através do diálogo, uma identificação (entre as personagens) de seu sofrimento, provocando um reconhecimento e um auto-reconhecimento dentro do sistema socioeconômico.

Um traço inovador da obra refere-se à centralização das personagens, fundada no tom dramático do texto: cada aspecto deste, por exemplo, o cenário, as lembranças das personagens, possuem uma função na representação do real vivenciado. Todas as estruturas narrativas, os objetos descritos, contribuem para se visualizar a veracidade da situação: “todos estes pormenores espetaculares convergem para a função de dar ao ritual dialético seu aparato lógico, o caráter de ‘verdade’ aos argumentos, de modo a que a cena [...] instaure a analogia com [...] a experiência humana vivida” (SANTILLI, 1979, p. 97).

Chama a atenção a leitura analítica de Santilli quanto à obra de Carlos de Oliveira, *Pequenos Burgueses*. Publicada a primeira edição em 1948, houve outras duas, uma em 1952 e outra em 1970, apresentando nelas alterações e revisões interessantes. A obra trata de um jogo de falácias, de trapaças entre as personagens, isto é, apresenta-se um olhar lúdico às instáveis transações burguesas, em uma reflexão sobre o ciclo de relativismo quanto às relações humanas: “este romance [...] apresenta, assim, uma curiosa montagem episódica, pois a corrente dos logros enreda toda a pequena burguesia provinciana, à maneira de um círculo vicioso em que todos acabam sendo sujeito e objeto de trapaças” (SANTILLI, 1979, p. 152). O jogo das relações humanas constante na obra ressalta uma denúncia social: há uma crítica ao sistema sociocultural da atualidade.

Outro jogo presente em *Pequenos Burgueses* é o linguístico, no discurso ambíguo das personagens, que acentua a ironia e a criticidade da obra. A crítica esclarece, ainda, que o narrador também é diferenciado, controlando o interior das personagens, porém também lhes dando espaço para atuar, agir, falar, pensar e manipular, num estilo dramatizado.

Outro ponto levantado diz respeito à terceira edição da obra, onde há a representação da diversidade de vozes no romance – o narrador é posto como apenas mais uma voz, mesclada às vozes das personagens, às quais apresentam a sua própria perspectiva sobre a vida. Assim, aspectos inovadores da terceira edição seriam, primeiro, a reescritura, a reelaboração textual, e segundo, a instabilidade da narrativa por meio da pluralidade vocal: “a identificação da voz do narrador, enquanto distinta, dá-se por exclusão na medida em que não é a de nenhuma das outras personagens denominadas. Fora dessa perspectiva, como função relatora destacada, ela desaparece, o romance se dissolve no sistema dialógico” (SANTILLI, 1979, p. 163).

Desse modo, para a teórica, o romance de Carlos de Oliveira retoma e reacende o papel da ‘palavra’ na representação do outrem, denotando, na pluralidade de vozes e no procedimento da reescrita, o sentido de inacabamento e de multiplicidade do próprio gênero romanesco: “Em Carlos de Oliveira as reedições consomem-se novas etapas de um processo de transformações que parecem ressaltar, afinal, significados que continuam válidos como base nesta inacabada esteira de reescrituras que seus leitores têm encontrado” (SANTILLI, 1979, p. 163).

Nas reflexões da estudiosa se pode observar uma percepção do romance português como um gênero que ainda não se apresenta de modo linear, em uma dimensão pré-definida, ou com nuances já esclarecidas e específicas da produção lusitana. Todavia, o que se pode notar é o interesse da crítica em salientar como as obras produzidas em Portugal estavam

lidando com as dificuldades de equacionar a condição de ficção, aliada à complexidade da linguagem e à questão da representação da realidade contemporânea, da vivência humana.

Em uma perspectiva mais cronológico-histórica, têm-se as considerações de Maria Helena Garcez sobre o romance português produzido no século XX; o interesse em trazer suas assertivas reside no fato de que ela pontua, de um modo mais atualizado e generalizado, as orientações estéticas que surgem na segunda metade do século XX, direcionando o seu olhar para a produção entre 1960 e 1970.

Esclarece, assim, uma classificação tipológica dos romances portugueses do século XX, que podem ser divididos em romances psicológico-presencistas; romances neorrealistas; romances existencialistas; e uma abordagem metamorfa, em construção.

Na mesma linha de pensamento de Mendonça, Garcez contrasta a obra presencista, de focalização na psique humana, no interior do indivíduo, com a obra neorrealista, de cunho social, coletivo, crítico, sociopolítico. Porém, acrescenta que autores como Vergílio Ferreira e Augustina Bessa Luís já pertencem a uma classificação diferente, de direcionamento existencialista, com influências de Malraux e Camus. Esse viés existencial adota uma perspectiva trágica no trabalho com a “existência”, com a vida: “romance de profundidade, romance de sondagem [...] metafísica, romance vertical, de procura do sentido da existência ou de dor diante do reconhecimento do absurdo da existência” (GARCEZ, 1979, p. 15).

Além dessa postura estético-literária, a crítica ressalta outra abordagem romanesca que se formava entre os anos 60 e 70, em Portugal, juntamente com as produções neorrealista e presencista, as quais continuaram a se desenvolver. Esse novo posicionamento seria marcado por um processo de renovação, de metamorfose, que delineia uma expectativa: “estamos às vésperas ou do nascimento de algo de novo ou do desaparecimento do gênero” (GARCEZ, 1979, p. 16), pontua.

As assertivas de Garcez ainda revelam que esta orientação estética dos anos 60 e 70 em Portugal tem nitidamente influências do ‘novo romance’ francês, porém também se constrói por meio de um desenvolvimento endógeno, isto é, por influências de obras inovadoras próprias de autores portugueses.

A teórica destaca Raul Brandão, com sua obra *Húmus*, como o primeiro autor lusitano a produzir um trabalho renovador, se comparado ao romance tradicional. Em sua obra, categorias básicas do gênero não aparecem (como intriga e personagens), sendo apenas o ‘tempo’ o elemento principal e focalizado, explica. Conclui a estudiosa que “o romance português atravessa, atualmente, um momento decisivo” (GARCEZ, 1979, p. 97), uma vez

que buscam seus autores uma renovação no gênero, uma postura inovadora e autóctone de sua arte.

Assim, tem-se a noção de que, em meados dos anos 80, ainda não havia certezas quanto à forma romanesca e, em Portugal, existia um certo temor ou hesitação, tanto por parte de escritores quanto, principalmente, por parte de críticos. Posteriormente, com a aproximação do fim do século e com a publicação de várias obras que se destacam, os críticos começam a afirmar mais seguramente sobre os romances que analisam, buscando perceber elementos comuns e também as novidades, a fim de estabelecerem um esclarecimento quanto às possibilidades estilísticas, quanto à liberdade criadora que se desenvolve, e quanto à formação de um estilo mais específico da literatura portuguesa.

2.4. O romance português contemporâneo do final do século XX

A fim de observar as configurações do romance português contemporâneo, apresenta-se ainda uma leitura descritiva dos estudos de Maria Alzira Seixo. Afirma a estudiosa a complexidade da ‘forma romance’, definindo-a de modo detalhado, como “uma organização discursiva que procede à articulação serial de uma funcionalidade estritamente narrativa com conjuntos indiciais que, praticando rupturas e possibilidades de irradiação significativa no relato, o abrem às potencialidades textuais” (SEIXO, 1986, p. 21).

Em seguida, explica o seu interesse em observar, em obras portuguesas da atualidade, a presença de elementos marcantes diferenciados da produção literária posterior. Exemplifica com a análise do aspecto de ‘alteridade’ na produção de três escritores, a saber, José Saramago, Mário Cláudio e Maria Gabriela Llansol, ressaltando que o olhar voltado a outrem e à própria condição ficcional marcam uma postura inovadora e diversificada na literatura lusitana do fim do século XX.

A alteridade no romance firma-se “no nível da sua organização semântica”, isto é, na estruturação lógica dos elementos constitutivos da narrativa e no direcionamento temático e, além disso, também no próprio discurso literário, ou em sua identificação mimética. Para a teórica, o novo aspecto utilizado para denotar o sentido de alteridade que a obra suscita seria a ‘auto-referencialidade’: “ao apontar para si próprio que o texto, engrandecendo as marcas do seu projecto literário, pode ultrapassar-se e encontrar o seu ‘outro lado’, que não é nem o reflexo social, nem o estatuto simbólico ou mítico, nem a sua projecção de mundividência” (SEIXO, 1986, p. 22-23).

Para exemplificar, Seixo salienta o uso do conhecimento histórico, dos fatos do passado, nos romances de José Saramago, e denota que estes parecem, em um primeiro olhar,

aproximarem-se à tipologia do romance histórico; porém, eles são diferentes, uma vez que reconstituem o discurso da História com o olhar do presente, utilizando ainda o passado para refletir sobre o presente, condição incomum no romance histórico:

ele consegue, de modo ímpar na nossa actual ficção, que o seu discurso romanesco seja atravessado pela História, produzindo um tipo de linguagem onde o passado objectual se contamina pelo presente crítico e perspectivante, utilizando já deste modo um processo de autonomia pela sinalização textual que pratica no discurso romanesco (SEIXO, 1986, p. 23).

O trabalho com a temática histórica, portanto, delineado pelo aspecto da autorreferencialidade, revela em uma estrutura ficcional (o romance) a perspectiva textual e linguística (e, por isso, também ficcional) do discurso da História: eis um dado inovador do romance português atual. Da mesma forma, Mário Cláudio e Maria Gabriela Llansol trabalham com elementos de outros universos textuais (a biografia e a lírica, respectivamente) para fortalecer a percepção ficcional do trabalho com a linguagem: “trabalhar a história, a biografia e o lirismo em termos ficcionais corresponde a construir um texto (romance) integrando nele dimensões outras que justamente engrandecem (acentuam) o seu carácter textual específico” (SEIXO, 1986, p. 24).

Mário Cláudio, em *Amadeo*, busca apresentar a biografia de uma pessoa real, porém transformando-a em personagem de literatura; ele constrói, segundo Seixo, um “romance da escrita de uma biografia”. Sua obra demonstra, numa mescla de “ficção, diário e biografia” as articulações entre verdade e invenção na formação de um texto, refletindo, em uma forma de alteridade, as relações entre escrita e vida. Quanto aos romances de Maria Gabriela Llansol, Seixo examina a obra *Causa Amante* para mostrar o gênero romanesco em pleno movimento, em transformação, uma vez que há a criação de uma ‘ficção poética’, de um lirismo prosaico, conforme os termos da estudiosa:

Perde-se de vista o processo de transformação caracterizador do texto romanesco para se entrar num campo textual marcado pela pura mutação. Aqui, a ficção auto-referencia-se pela constante mutação dos seus planos, não entendida como busca ou incerteza, mas antes como respiração alargada, tensa ou distensa, de um enorme desejo de escrever (SEIXO, 1986, p. 26).

A crítica, após essa exemplificação da instabilidade presente na forma romanesca lusitana, ainda tece considerações sobre a produção literária em Portugal no período de 1974 a 1984. Explica que estes dez anos por ela apontados são importantes, pois trata-se de um

período pós-ditadura, e esta ruptura sociopolítica altera vários setores da vida portuguesa, como também denotam mudanças no âmbito artístico.

Sem se prender a questões sociológicas, ideológicas, mercadológicas e políticas, a estudiosa busca sobretudo observar, em um olhar generalizado às obras da atualidade, os ‘modos’ de significação que tais obras traduzem em sua existência. Para isso, ela não se distancia da ideia de que a censura, a pressão e o desprestígio que a arte sofre antes do marco histórico da Revolução dos Cravos acabaram por condicionar a produção da época, limitando seus sentidos.

Mesmo em algumas obras, pouco tempo publicadas antes do 25 de Abril, tem-se a presença de elementos destoantes da literatura comum do período, como em *Noite Ambígua*, de Noémia Seixas, *Crise*, de Alberto Ferreira, e *O Carro de Feno*, de Luís Forjaz Trigueiros, salienta Seixo. São obras que trazem aspectos como a percepção das “relações inter-subjetivas” na estrutura da narrativa, cenários que envolvem as experiências do cotidiano humano apresentadas em um nível reflexivo, e a própria noção do gênero romanesco como inacabado e incerto, aspectos que aparecem em alguns romances pós-25 de Abril.

De um modo geral, houve várias inovações e mudanças ou desenvolvimento na produção artística portuguesa, sobre as quais não se conseguiria estabelecer uma caracterização linear ou delimitada formalmente, uma vez que as manifestações artísticas se firmaram de maneira muito diversificada. Isso porque, com a alteração do *status quo* político, criou-se um sentimento de liberdade e de busca por uma identidade (renovada). Assim, esclarece Seixo quanto ao entusiasmo criativo da época: “este segundo período dos anos setenta vai sobretudo proceder a uma miscegenação de modos numa proposta de abertura descondicionada e indisciplinada que conduz a uma euforia de escrita muito produtiva mas de efeitos inevitavelmente desiguais” (SEIXO, 1986, p. 50).

A estudiosa cita vários títulos e autores marcantes da década de 70 e 80, como Jorge de Sena, José Saramago, Fernando Namora, Maria Judite de Carvalho, Miguel Torga, Carlos de Oliveira, Maria Velho da Costa, Nuno Bragança, Lídia Jorge, Teresa Salema e António Lobo Antunes, entre vários outros escritores, e faz um levantamento dos caracteres diferenciados de cada obra, em geral, mostrando a trajetória da literatura do período. Vale apontar, em um viés panorâmico, algumas das principais características elencadas pela teórica, sem se ater aos nomes de obras, a fim de não se estender demasiadamente no detalhamento dos romances contemporâneos.

Desse modo, Seixo observa nos romances de 1974 a 1984 uma amplitude no trabalho com a categoria temporal; a existência de uma pluralidade de vozes discursivas; o uso de

elementos do universo do transcendental e fantástico; a mistura entre tradição e inovação; a reflexão sobre os fatos e conhecimentos culturais; a miscelânea de gêneros (fusão entre memórias, diários, lirismo dentro da forma romanesca); a presença do aprofundamento psicológico; o trabalho com a relação entre ser humano e mundo (postura existencialista); o questionamento quanto aos limites e fronteiras entre ficção e história, e ainda entre eles e a linguagem; a presença da intertextualidade, da metalinguagem e da ironia; o questionamento dos padrões estruturais tradicionais; e a insistência do trabalho com o sentimento, mesmo se atendo às inovações estruturais.

Com a Revolução dos Cravos, houve um sentimento geral de libertação e de reconhecimento (de si), o qual também desmantela o fascínio que o escritor e o leitor portugueses tiveram sobre a literatura estrangeira. Com essa liberdade, escritores e leitores de Portugal já não mais reverenciam autores estrangeiros, observando com tranquilidade o trabalho do outro, sem idolatria, criando a sua própria identificação com a realidade pátria, formando seus próprios estilos com sua cultura. Por isso, Seixo acredita que a ideia de ‘morte da arte’ na atualidade seria uma informação que não procede, haja vista toda a renovação que a literatura lusitana contemporânea tem demonstrado.

Outro estudo que delinea aspectos da produção romanesca portuguesa contemporânea é a tese de livre docência de Suely Fadul Villibor Flory, na qual comenta o desenvolvimento desta produção também do final do século XX, destacando obras de José Saramago e David Mourão-Ferreira, bem como a importância do papel do leitor na realização de uma obra literária.

Seguindo a mesma linha de pensamento de Seixo, Flory observa que as orientações estéticas surgidas na segunda metade do século XX, a saber, correntes neorrealistas, existencialistas e, a partir da década de 70, vertentes de tendência variáveis, estas tinham um aspecto em comum: a renovação do gênero romanesco, uma vez que apresentam mudanças na forma, inovações e experimentos no trabalho estético composicional.

Para Flory, a alteridade em suas diferentes possibilidades marca o romance contemporâneo; e a reflexão metalinguística do gênero, do texto enquanto linguagem, firma essa alteridade, através do pluridiscursos e da autorreferencialidade. O pensar na elaboração discursiva, estrutural, temática e relativa ao texto, dentro de um romance, considerando ainda o contexto e o leitor, caracteriza o procedimento autorreferencial e experimental do trabalho artístico da atualidade, explica a teórica.

O romance português contemporâneo, de acordo com a estudiosa, preocupa-se com a representação do mundo particular do indivíduo atual, em seus aspectos inusitados,

fragmentados, angustiantes e plurais, formando assim a sua própria literatura e o seu próprio discurso. Desse modo, tem-se, entre outras transformações, uma mudança no foco essencial do romance: não privilegia mais a intriga, mas se projeta na personagem e seu discurso, e em sua relação consigo mesmo, com o outro, com o mundo e com os valores além dos reconhecidos e apreendidos, como em um jogo inesperado de diferentes posturas e proposições:

A ficção moderna liberta-se da coação absoluta do enredo e lança novas luzes sobre a personagem [...]. O discurso dialógico prevê a presença do outro inserido na fala do narrador e, por outro lado, as falas das personagens estabelecem a pluridiscursividade e a relativização da diegese, onde o leitor percebe ‘verdades’ e não a ‘verdade’ (FLORY, 1994, p. 04).

O reflexo do caos do mundo, da relatividade da vida e da incerteza do indivíduo quanto ao seu meio, a si e ao outro, apresenta-se na diversidade de pontos de vista e de autores, nos variados tipos de produção artística, os quais revelam contradições em vários níveis, demonstrando a complexidade conflituosa do ser humano contemporâneo. Para Flory, este seria o objetivo essencial do romance lusitano contemporâneo: “pretende, isto sim, representar a natureza enigmática do homem, inserido nesta realidade imprecisa e flutuante, cujos valores em mudança refletem-se no discurso ficcional, sendo o texto a própria mimese do real” (FLORY, 1994, p. 05).

Retomando as assertivas de Bakhtin sobre o gênero romanesco, que se trata de uma forma em definição, inacabada, variável, Flory acrescenta que, nas últimas décadas do século XX, o romance português vivencia uma fase de experimentalismo: há articulações linguístico-discursivas variadas; tem-se um jogo composicional, no qual se rompe com a estruturação tradicional de uma narrativa, com desestabilidade de noções espaciais, temporais e mesmo de uma coerência racional pressuposta; e há também uma reflexão quanto à própria significação textual, em que se mesclam aspectos históricos e ficcionais, denotando questionamentos entre verdade e realidade, revelando a fragmentação do mundo atual, a pluralidade dos discursos, e a necessidade do leitor na construção do sentido da obra, uma vez que este teria um papel a executar: o preenchimento dos ‘vazios’ do texto, explica Flory.

A crítica destaca vários autores portugueses da contemporaneidade, vinculando-os às tendências estéticas do século XX, e demonstrando caracteres marcantes e relevantes para formular uma imagem das condições em que se encontram as obras representativas da literatura portuguesa atual. Por exemplo, afirma a existência de uma segunda fase neorrealista, mais madura e consciente do *status* ficcional, no final dos anos 60 e no decorrer dos anos 70.

Obras de autores como José Cardoso Pires, Carlos de Oliveira e até José Saramago (em algumas obras) denotam esta dimensão estilística, em que se busca a verdade por meio da percepção da relatividade desta, bem como tem-se a postura crítica social, numa “literatura de resistência, que se coloca contra a repressão e a massificação social” (FLORY, 1994, p. 71).

A nova tendência neorrealista, desse modo, demonstra na forma romanesca a alienação e a fragmentação social, contudo sem usar a literatura de maneira panfletária, mas inovando e surpreendendo esteticamente, no trabalho pluridiscursivo, ou ainda na dimensão do realismo fantástico, revelando um jogo entre ficção, realidade e linguagem.

Outro exemplo de autores desta vertente seriam Lúcia Jorge e António Lobo Antunes que, todavia, também apresentam em suas obras elementos de herança presencista: aludem a traços introspectivos e psicológicos, dramáticos, uso do monólogo interior, refletindo sobre valores sociais e humanos. Suas obras, além disso, trazem um discurso plurilíngue e polifônico, incorporando o uso da ironia e da paródia a fim de revelar aspectos da sociedade atual, como a hipocrisia, a ambição, enfim, os conflitos da humanidade contemporânea em crise.

Flory comenta várias obras de José Saramago, como *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento*, para exemplificar, em sua opinião, esta nova fase do neorrealismo, em que se tem, além do plurilinguismo e da autorreferencialidade (trabalho com intertextualidade e metaficção, por exemplo), a crítica à passividade e acomodação do indivíduo atual, o convite ao leitor à participação, e a inversão dos padrões pré-estabelecidos, “demonstrando uma linha coerente de revitalização e interrogação do passado, realizando um movimento para fora das molduras estereotipadas e para dentro da problematização da natureza do processo histórico” (FLORY, 1994, p. 78).

Cita ainda outros autores, como Teolinda Gersão, António Rebordão Navarro, Augusto Abelaira, Almeida Faria, Agustina Bessa-Luís, Helder Macedo, entre outros representantes da literatura portuguesa atual, ressaltando que cada um deles apresenta caracteres próprios, mas lhes sendo comum o interesse em “modelizar a realidade desconexa do mundo atual, sob a ótica das personagens, representadas pelo seu discurso” (FLORY, 1994, p. 83).

Por fim, conclui, como Mendonça, Garcez e Seixo, que o gênero romanesco em Portugal ainda estaria em desenvolvimento, em experimentação. O romance português contemporâneo ainda não possui um modelo pré-estabelecido, que o defina e o marque especificamente; há apenas alguns dados e caracteres difusos e amplos os quais demonstram

as inovações, as incorporações e as mudanças ocorridas quanto à estruturação, ao trabalho temático e à própria consciência de existência ficcional na produção romanesca da atualidade.

Além disso, têm-se posturas desiguais, desconjuntas, por vezes coincidentes, aproximadas: algumas obras apresentam o interesse em fortalecer uma literatura autóctone e representativa da cultura lusitana, enquanto outras tendem a uma abstração a fim de representar a angústia e os conflitos da humanidade contemporânea. Desse modo, a única certeza demarcada pela estudiosa sobre o romance português seria o interesse pela renovação, pelo distanciamento a ‘enquadramentos’ tradicionais e pré-determinados.

Para a percepção da trajetória do gênero romanesco em Portugal, atenta-se ainda para o estudo desenvolvido por Ana Paula Arnaut (2002) sobre o romance português contemporâneo, visto que a autora denota aspectos de tendência pós-modernista na ficção portuguesa produzida nos fins da década de 60, incluindo o escritor José Saramago em sua classificação de autores portugueses que apresentam esse viés estético em suas obras.

Esclarece-se que, para Arnaut (2002), a obra que marca o pós-modernismo português é *O delfim*, publicada em 1968 por José Cardoso Pires. A estudiosa não desmerece outros romances portugueses anteriores a este, que também foram diferentes de posturas como a neorrealista, porém, explica que fora este romance que possibilitou a percepção da formação de um conjunto de elementos formais que poderiam caracterizar um ponto de virada de um período literário. *O delfim*, para ela, apresenta tanto uma continuidade à periodização estilística anterior à década de 70, como também rupturas, inovações ao que fundamentou o modernismo e as vanguardas, fortalecendo um viés diferenciado na produção literária portuguesa:

O Delfim afigura-se-nos, pois, como o ponto de chegada e de confluência, ora ironicamente desencantada, ora parodicamente encantada, ou não fosse a paródia uma das características da nova estética, de registos, de estratégias discursivas e de temas do próximo passado cenário literário. Palimpsesto, manta de retalhos, a corroborar a falência da ideia dos que advogam cortes radicais com o passado, é esta a obra que verdadeiramente inicia os novos rumos ficcionais, os da ficção portuguesa post-modernista (ARNAUT, 2002, p. 82).

A obra de José Cardoso Pires contém elementos subversivos, que questionam a possibilidade de representação da realidade pela literatura, e as orientações da estética neorrealista aparecem no romance travestidas, desconstruídas e inovadas. O compromisso social em *O delfim* está posto pelo escritor de maneira implícita, por meio de símbolos, e o

tema básico do neorrealismo quanto à reflexão sobre a alienação do indivíduo apresenta-se também de modo implícito, exemplifica a teórica.

Portanto, para Arnaut, a literatura portuguesa, especificamente, apresenta aspectos da pós-modernidade estrangeira, como um sintoma generalizado de influências e posturas filosóficas que afetam o mundo e, logo, a arte em geral; no entanto, possui ainda outras características diferenciadas, que podem fundamentar a formação de um novo ‘período’ de tendência estético-literária no país. Conforme a estudiosa, José Saramago seria também um dos representantes dessa nova vertente, pois apresenta, desde *Manual de pintura e caligrafia*, questionamentos quanto à representação arbitrária da linguagem, bem como sobre a literatura puramente e tradicionalmente realista, apresentando inclusive um olhar diferenciado para o viés neorrealista.

Além disso, Arnaut (2002) observa a inovação formal de Saramago no romance citado, uma vez que a obra traz uma fusão de dois gêneros, a saber, o romanesco e o ensaístico. Dessa forma, nota-se que o escritor português contemporâneo, desde seu romance *Manual de pintura e caligrafia*, já delineava caracteres que o acompanham em todo o seu trajeto no gênero romanesco, podendo por isso ser considerado por alguns críticos como um escritor da pós-modernidade.

A fim de expor os caracteres que representam a pós-modernidade em Portugal, Arnaut apoia-se em teóricos estrangeiros, para retratar a polêmica existente na conceitualização dessa vertente artística que ora é afirmada como uma continuidade do movimento estético modernista, ora é visto por críticos como uma ruptura a esse movimento. Essa diferenciação é importante, pois evidencia a polêmica sobre as ideias e as definições quanto à pós-modernidade e o pós-moderno.

Assim como Arnaut, que se baseia em teóricos como Andreas Huyssen, Bernard Iddings Bell, Harry Levin, Leslie Fiedler, Gerald Graff, William Spanos, Susan Sontag e Richard Palmer, entre outros, para mostrar a problematização do conceito do pós-moderno, apresenta-se também uma breve recuperação de posturas críticas quanto à definição de pós-modernismo e pós-modernidade, para se pensar em seguida em sua representatividade na literatura portuguesa contemporânea.

Muito se tem discutido sobre a denominação “pós-modernidade” e seus correlatos – pós-modernismo e pós-moderno –, no entanto, a poucas conclusões se têm chegado, algumas confusas e não-coincidentes. Um dos motivos dessa indecisão ante a vertente teórica pós-moderna está no fato de que, justamente, trata-se de estudos recentes, abarcando o final do século XX e o início do século XXI. Desse modo, existe a dificuldade das definições e das

terminologias, das características estéticas, do próprio percurso histórico da teoria e até mesmo do critério classificatório de obras e de autores.

Para se estudar a pós-modernidade, os teóricos são assentes no sentido de que há necessidade de se resgatar o modo como a modernidade decorreu, a fim de se perceber através de que processo o pós-moderno se estabelece na sociedade contemporânea. Villaça (1996), por exemplo, afirma que não há como distinguir, de forma clara e precisa, as diferenças entre o moderno e o pós-moderno; mesmo assim, observa elementos na modernidade que contribuem para entender e caracterizar ‘pós-modernidade’.

Destacando assim o aspecto de descontinuidade provocado pelas transformações da modernidade, Hall (2005), citando Giddens, aponta que um dos efeitos destas mudanças situa-se no desvinculamento das formas tradicionais da sociedade:

tanto em extensão, quanto em intensidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores. No plano da extensão, elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobrem o globo; em termos de intensidade, elas alteraram algumas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência cotidiana (HALL, 2005, p. 16).

A modernidade, logo, marcou-se pela razão e pela ruptura, por fragmentações, que Ernest Laclau (*apud* HALL, 2005) chama de ‘deslocamento’ – houve um centro deslocado e, em sua substituição, têm-se vários centros, não havendo “nenhum princípio articulador ou organizador único”, mas uma sociedade “descentrada”, “deslocada por forças fora de si mesma”. Portanto, com a modernização, muitas alterações sócio-culturais ocorreram, e estas contribuíram para a “desumanização”, nos termos de Proença Filho (1988), do indivíduo, fadado ao pessimismo, à descrença, à desesperança e à frustração.

A fim de se posicionar criticamente contra a racionalização, há a tendência para a valorização do que é espontâneo, do impulsivo, fundada na filosofia de Nietzsche e Heidegger, no pensamento pós-estruturalista francês, como em Michel Foucault, Jacques Derrida e Roland Barthes. Proença Filho (1988) enfatiza alguns aspectos sócio-culturais, próprios do momento pós-moderno, que refletem na sociedade e na representação artística, sintetizados aqui em três tópicos:

- consumismo: criação estética e personalizada dos objetos de consumo. Trata-se de uma resposta ao modo como a sociedade de consumo estava se caracterizando; de fato, busca-se criar a ideia de necessidade e de desejo, por parte do consumidor, ante ao produto de mercado, com vistas a viabilizar o sistema capitalista.

- simulacro: a realidade convertida em signo – compra-se pela imagem do produto, divulgada e manipulada pela mídia, e não o produto em si, ditando-se comportamentos sociais, tendências e posturas do indivíduo contemporâneo, direcionando sua perspectiva de vida, por meio da informação, sendo esta última supervalorizada, confirmada pela credibilidade da ciência e da tecnologia.
- setorização social: grupos representativos dos diferentes segmentos constitutivos da sociedade. A defesa e a representação da diversidade operam-se por meio de grupos, e não mais por um indivíduo, sobretudo no que se refere à atuação política.

De fato, há uma articulação, parcial, na sociedade, das várias possibilidades de identidades, permitindo um rompimento com a caracterização dita estável do passado, além do surgimento de novas identidades: “as sociedades [...] são caracterizadas pela ‘diferença’; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos” (LACLAU, *apud* HALL, 2005, p. 17).

Entretanto, ao vincular a ideia de diferença à de globalização/modernização e de consumismo, Hall ressalta o que nomeia de “homogeneização cultural”: as identidades não mais pertencem a um espaço-tempo específicos, nem se vinculam às particulares tradições ou estilos específicos; ao contrário, na pós-modernidade, as identidades estão dispersas, oferecidas como opções de consumo, e a noção de espaço-tempo tradicional altera-se, desvirtua-se, destitui-se de limites histórico-geográficos.

Vale ressaltar ainda a discussão no que se refere à nomenclatura da tendência pós-modernista. Sabe-se que existe uma relação evidente entre modernismo e pós-modernismo, e que há semelhanças e discrepâncias nas definições para os diferentes teóricos do período contemporâneo. Ora a pós-modernidade é caracterizada como uma ruptura à modernidade, ora é vista como extensão do moderno; ora o pós-modernismo é considerado como filosofia francesa, ora como uma vertente pós-estruturalista. A necessidade de se buscar uma definição para o pós-moderno, segundo Moriconi (1994), provoca a procura de um lugar estabelecido, de “um campo para todos os pós” – pós-marxismo, pós-socialismo, pós-filosofia, entre outros, exemplifica. O que se esclarece, no entanto, é a noção de pós-modernidade enquanto um fenômeno geral, cultural, que engloba não apenas o pós-moderno na arte, mas todas as manifestações relativas à contemporaneidade.

Proença Filho (1988) confirma esta posição, definindo que “A pós-modernidade, por sua vez, pode ser entendida como a condição geral da sociedade e da cultura, notadamente nos países desenvolvidos” (PROENÇA FILHO, 1988, p. 12). Assim como Arnaut propõe, vale

destacar, sucintamente, a formação histórica do termo, no caso desta pesquisa, de acordo com Compagnon (2003), concentrando-se na noção de pós-modernidade no campo estético-literário.

O termo “pós-modernismo” foi introduzido nos anos 50 pelo historiador Arnold Toynbee, para designar os últimos anos do século XIX na Europa e as Guerras Mundiais, adjetivando tal período como decadente e irracional. Nos anos 60, o termo foi retomado, uma vez mais pejorativamente, por críticos americanos defensores do modernismo, ressaltando-se o pós-modernismo como representante dos valores da sociedade de consumo. Apenas na década de 70, nos Estados Unidos, que o termo aparece vinculado a uma visão otimista e polêmica, que acredita que o pós-modernismo está relacionado a uma mudança, a um “fenômeno social” de transformação no sistema de valores do Ocidente. Desse modo, “tendo adquirido essa legitimidade filosófica, o pós-modernismo se generalizou em seguida, passando a designar todo o panorama contemporâneo estético e intelectual, marcado por incontestáveis transformações” (COMPAGNON, 2003, p. 104).

Questiona-se mais uma vez se o pós-modernismo “deu lugar a formas originais ou se apenas reciclou procedimentos antigos num contexto diferente” (COMPAGNON, 2003, p. 105), se ele rompe com o modernismo, traz uma novidade, uma inovação, ou se traz uma continuidade a este. De qualquer maneira, Compagnon observa que o pós-moderno apresenta aspectos paradoxais, como quando, ao tentar romper-se com o moderno, ele “reproduz a operação moderna por excelência: a ruptura”.

Moriconi explica, de modo mais sistemático, quatro concepções de pós-modernismo na arte, sendo as três primeiras originárias e mantidas nos Estados Unidos: “inovações literárias”, nos anos 50, na renovação e ampliação do cânone; “situação das artes plásticas nos anos 70” (MORICONI, 1994, p. 23), com o viés pós-guerra, e a ascensão da fotografia; “a releitura do vanguardismo da primeira metade do século” pelos críticos de arte contemporâneos; e movimento heterogêneo “de renovação da arquitetura”, marcado pela negação ao internacional e ao funcional, apresentando o pastiche, o *kitsch* e a integração do meio.

Proença Filho (1988) e Moriconi (1994), assim como Arnaut, concordam com a diferenciação entre pós-modernidade e pós-modernismo, afirmando o primeiro enquanto aspecto cultural e generalizado, histórico, e o segundo como vinculado às manifestações sobretudo artísticas, ao movimento estético e/ou intelectual, particularizado; a definição de pós-modernidade, assim, engloba todos os outros campos que têm afinidade temporal e cultural com ela, como o pós-industrial, a pós-vanguarda, explica Moriconi (1994, p. 24):

“com a disseminação do prefixo pós, não se trata simplesmente de um depois, embora também se trate portanto disso. O pós de pós-modernidade incorpora tanto a idéia de depois quanto tal qualificação”. E Villaça (1996) complementa, apontando o caráter múltiplo e complexo, amplo e discutível da definição do pós-moderno: “o pós-moderno não é apenas depois do moderno, não é somente antimoderno, ou um nada pós-tudo. É momento de discussão, de multiplicidade, de perspectivas” (VILLAÇA, 1996, p. 28).

Se a discussão sobre a pós-modernidade no mundo parece não estar em fins de ser concluída, de se chegar a um acordo quanto aos seus marcos iniciais ou aos seus aspectos característicos, delimitar quais elementos formam o pós-modernismo português, bem como quais seus autores representativos constitui-se em uma tarefa árdua, complexa e bastante polêmica, visto que muitos escritores portugueses do século XX, sobretudo a partir dos anos 60, podem ser considerados pós-modernos em virtude de suas produções literárias; entretanto, há textos produzidos neste período que mantêm a configuração básica da escrita dita ‘moderna’ (vanguardista); ou ainda, há obras e autores classificados por alguns críticos como neorrealistas, uma vez que traduzem o espírito da estética realista na representação da sociedade portuguesa e/ou humana contemporânea.

Proença Filho (1988) faz um levantamento generalizado dos aspectos comuns da tendência pós-moderna, a saber: “a eliminação das fronteiras entre a arte erudita e a arte popular”, em que se busca dissolver o caráter elitista dos critérios da arte; “preocupação com o presente, sem projeção no futuro” (PROENÇA FILHO, 1988, p. 39-40), apresentando-se, segundo o estudioso, uma visão pessimista, negativa, e até mesmo esquizofrênica; “presença marcante da intertextualidade”, produzida em todas as suas formas, inclusive com obras do passado; e “mistura de estilos”, sem preocupar-se em se firmar em um gênero específico, por exemplo.

As diferentes caracterizações da pós-modernidade podem ser distinguidas no discurso de diversos estudiosos e filósofos desta linha de pensamento; eles por vezes não concordam em uma definição essencial ou primeira do pós-moderno; entretanto, há como se perceber que se dividem, basicamente, na ideia de apresentá-lo como uma continuidade, uma sucessão do moderno, ou de vê-lo enquanto ruptura, enquanto movimento distante e contrário do moderno. Moriconi apresenta, como exemplo, a assertiva de Lyotard, que considera a ênfase na sequência histórica (sucessão) uma obsessão do moderno, que não está presente no pós-moderno: “o autor francês mostra uma tendência a minimizar ou desconsiderar o valor diacrônico da noção de pós-moderno, visando acentuar sua diferença em relação ao moderno” (*apud* MORICONI, 1994, p. 21). Confirmando esta perspectiva, Compagnon explica que

Lyotard concebe o pós-moderno “como a verdade do moderno, como a realização das possibilidades ainda não realizadas no pós-moderno, logo, como um passo a mais em direção à essência da arte” (COMPAGNON, 2003, p. 121).

Para Habermas, ao contrário, o pós-moderno simplesmente trata-se de um ‘neo-moderno’, de um retorno às tradições modernas; a postura, deste modo, do pós-modernismo é neoconservantista, consistindo “em confundir o inacabado da modernidade com sua falência” (HABERMAS, *apud* COMPAGNON, 2003, p. 122), questionando a razão totalitarista.

Andreas Huyssen, de acordo com Villaça (1996), percebe uma oscilação no pós-moderno, sobretudo norte-americano, dos anos 60 e dos anos 70/80: no primeiro momento, houve uma tentativa de “revitalizar a herança da vanguarda européia e dar-lhe uma forma norte-americana [...]. A posmodernidade nos anos 60 reagia contra o alto modernismo, seu funcionalismo, sua despolitização do pós-guerra, contra o abandono da fusão arte/vida orientadora das vanguardas” (VILLAÇA, 1996, p. 25). Na década de 70, houve duas tendências: a de desvínculo político, e a de descrença nos anos 60, desenvolvendo-se os movimentos das minorias. Compagnon completa: o pós-modernismo, para Huyssen, “que inclui na sua ebulição eclética as culturas das minorias, antes esnobadas pelo modernismo, responde ao desejo dos fiéis da contracultura dos anos 60. Mas a mistura, a diversidade dissolvem a virtude crítica, ou a substituem por bons sentimentos” (COMPAGNON, 2003, p. 122).

Pode-se observar, a partir dos pressupostos arrolados de forma breve sobre a trajetória da literatura portuguesa após o século XVI, que o romance português se desenvolveu de modo gradativo e bastante influenciado por transformações sócio-históricas e também econômicas pelas quais toda a Europa passara ao longo do tempo. É importante ressaltar que todo esse caminho trilhado pelo gênero romanesco em Portugal apresenta seus reflexos na produção artística contemporânea, a qual revela, além de caracteres inovadores, também as preocupações e angústias do escritor enquanto ser humano, diante da realidade caótica e diversificada do seu mundo.

Os romances de José Saramago, de certo modo, perpassam essa trajetória de influências e transformações, ora aproximando-se de tendências neorrealistas, ora de orientações existencialistas e mesmo de abordagens sem classificações definidas. Além disso, a produção romanesca de Saramago também apresenta inovações e contribuições para firmar e demarcar o gênero romanesco português da atualidade, com aspectos caracterizantes da pós-modernidade. Por isso, fez-se importante a recuperação histórica e conceitual do desenvolvimento do gênero no país, por meio de resumos descritivos de textos e autores

consagrados, a fim de que se possam reconhecer, na literatura da atualidade, vínculos implícitos e explícitos à criação artística de outrora. Além disso, pôde-se elencar elementos presentes na história da formação do romance português, que parecem influenciar a produção saramaguiana, como os aspectos do neorrealismo, do existencialismo, e de tendências contemporâneas, como rupturas formais e questionamento da linguagem.

E o trabalho de Saramago não renega a existência literária anterior; pelo contrário, apresenta procedimentos utilizados por vários autores do passado, bem como por vezes homenageia-os no jogo discursivo de seus romances, por meio de intertextos e recursos polifônicos. Pelo interesse em se observar como o autor português trilhou seu caminho criativo no gênero romanesco, apresenta-se, no próximo capítulo da pesquisa, um breve estudo crítico-bibliográfico da produção de José Saramago, no que se refere aos seus romances, a fim de se visualizar uma perspectiva panorâmica de sua trajetória na forma literária romanesca, para, em seguida, apresentar o estudo analítico-interpretativo de suas obras selecionadas.

CAPÍTULO 3

JOSÉ SARAMAGO E O ROMANCE

“uma palavra, quando dita, dura mais que o som e os sons que a formaram, fica por aí invisível e inaudível para poder guardar o seu próprio segredo” (José Saramago)

Este capítulo, ao se configurar a partir de um encadeamento cronológico de enredos dos romances de José Saramago, e de parte da fortuna crítica do escritor, objetiva contribuir para a apresentação da trajetória do escritor português pelo gênero romanesco, a fim de se delinear um panorama geral de seu projeto literário presente em seus romances, bem como visando observar as etapas do trabalho, particularmente com a forma romance, que o autor desenvolveu ao longo de décadas. Para tanto, tem-se as assertivas de estudiosos de sua obra, como Costa, Seixo, Reis, Lopes, Arnaut, Bueno, entre outros críticos, seguindo-se um caminho cronológico da publicação de suas principais obras.

A primeira obra de Saramago, publicada em 1947, intitula-se *Terra do pecado*, título de fato imposto pela editora – por não considerar comercialmente apelativo seu nome original: *A viúva*. Romance que trata de uma jovem mulher recentemente viúva, em um ambiente rural, que sofre de impulsos de ordem instintiva e fisiológica, *Terra do pecado* não fora durante décadas citado na lista de publicações do autor (a seu pedido, uma vez que esta obra de sua juventude não se aproxima em fator nenhum à sua produção posterior).

Vale notar que este romance do jovem Saramago não apresenta vínculos com a escrita de sua época de publicação. Nos anos 30 e 40, em Portugal, o cenário da literatura portuguesa era marcado pelo neorrealismo, pelo presencismo, pelas diretrizes racionalistas firmadas na revista *Seara Nova*, e ainda pelas influências da literatura regionalista brasileira. A obra saramaguiana, por outro lado, possuía traços realistas-naturalistas, distantes destas tendências, como explica Lopes:

Não se situando no materialismo dialético e histórico em que se assentava esse neorrealismo, e sendo igualmente alheio ao psicologismo inscrito na ficção dos ‘presencistas’, [...] *Terra do pecado* estava, portanto, deslocado das tendências narrativas então dominantes e passou quase sem deixar rastro (LOPES, 2010, p. 38).

Terra do pecado, dessa maneira, firma-se de modo distinto: aproxima-se de um direcionamento estético-ideológico anterior à época de sua publicação, seguindo uma orientação experimentalista de viés naturalista, também chamado de “romance de tese”, como se pode perceber no desenvolvimento da trama e das personagens, marcadas pelo ideário determinista, evolucionista e positivista.

Além de possuir influências de escritores naturalistas de fim-de-século, outra forte inspiração da obra de juventude de José Saramago seria o escritor Eça de Queirós. A influência de Eça se nota na profundidade do trabalho com o enredo e do estilo, na narrativa em geral. Considerado uma “experiência de aprendizagem”, (NEVES, 1999, p. 117), o romance possui, entretanto, duas importantes qualidades, ressalta Costa: primeiro, uma sensibilidade na apreensão dos fatos, isto é, no processo de lidar com os indícios e dados históricos, em um jogo interpretativo além dos parâmetros naturalistas, e que confere à obra um caráter de humanidade, aproximando-a dos trabalhos de Eça de Queirós, de Camilo Castelo Branco e de Julio Dinis, por exemplo: “embora obedecendo à tônica proposta pelo naturalismo, o jovem Saramago, em *Terra do pecado*, demonstra habilidade ao narrar uma rede de relações humanas complexa, que se pauta por uma pessoal interpretação, ou mesmo reconstrução, da sensibilidade do século passado” (COSTA, 1997, p. 38).

Em segundo lugar, a obra apresenta uma qualidade de criação percebida no modo como o texto delinea, no trabalho interpretativo do ambiente do século XIX, tensões complexas nas relações humanas, já delimitando em Saramago uma “capacidade autoral”, isto é, uma formação de um escritor independente das diretrizes diretas e limitantes da estética realista-naturalista.

Esta característica evidencia-se na forma como o autor concebe a personagem principal da narrativa, com certas orientações existenciais. Por meio da observância do narrador, porém, pode-se notar uma alternância, uma hesitação, pois em alguns momentos da obra tem-se abertura à reflexão existencial da personagem (delimitada pelo narrador) e, em outros, há o comprometimento do escritor com o viés naturalista: “podemos perceber a hesitação do jovem narrador entre o seu impulso à escrita e o padrão que então respeitava e que decidira imprimir no relato” (COSTA, 1997, p. 40).

Uma possível explicação para o desenvolvimento da qualidade autoral do escritor, conforme Costa, seria justamente esta escolha pelo modelo literário da estética anterior (ao seu momento histórico). Pois, deste modo, utilizou uma vertente artístico-literária já consagrada, que o deixou seguro para se permitir, mesmo que de forma discreta, a criar alguns de seus aspectos demarcantes em sua escrita, de sua individualidade autoral.

Apesar de existir um intervalo de dezenove anos entre suas primeira e segunda publicações (1947-1966), sabe-se que Saramago escrevera entre 1947-1953 vários contos, textos teatrais e romances, como exemplifica Lopes: “finaliza o romance *Claraboia* e desenvolve outros como *O mel e o fel* e *Os emparedados*, que permaneceriam inacabados. Redige igualmente peças de teatro” (LOPES, 2010, p. 39).

Em 1966, publica uma coletânea de poesia, *Poemas possíveis* e, em 1970, outra obra de poemas: *Provavelmente alegria*. No ano seguinte, publica uma coletânea de crônicas, intitulada *Deste mundo e do outro* (1971) e, dois anos depois, outro livro de crônicas jornalísticas: *A bagagem do viajante* (1973).

Vale observar que muitas das crônicas do escritor português delimitam temas e ideias que são, posteriormente, desenvolvidas em suas outras obras, inclusive nos romances. De fato, o próprio Saramago assume em entrevista por Carlos Reis que, para se compreender seu trabalho posterior aos anos 70, há a necessidade de se voltar às crônicas: “[...] para entender aquele que eu sou, há que ir às crônicas. As crônicas dizem tudo [...] aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso está nas crônicas” (REIS, 1998, p. 41-42).

O trabalho com as crônicas jornalísticas, portanto, marca um exercício de reflexão temático-estrutural que posteriormente fundamentaria muitas de suas formulações literárias. A crônica do autor português, assim, segundo Neves (1999), configura-se em um espaço de busca por um diálogo, por uma reflexão ampla de temas do cotidiano, ao mesmo tempo em que demonstra o desejo de Saramago por um espaço mais estável e permanente, que anos depois vai direcionar o autor na escolha formal pelo gênero romanesco.

Neste período, Saramago ainda publica mais três obras, a saber: *As opiniões que o DL teve* (1974), livro de crônicas políticas; *O ano de 1993*, obra mista de estilo versicular, pelo próprio autor sendo considerada como poesia; e *Os apontamentos* (1976), também coletânea de crônicas políticas. Para Seixo (1987), estudiosa dos trabalhos do autor, as duas obras de crônicas políticas demonstram o modo como Saramago acompanhava e emitia juízos de valor quanto aos acontecimentos do setor sócio-político de Portugal nas épocas anterior e posterior à revolução de 25 de abril de 1974, revelando assim sua postura ativa e reflexiva quanto à importância daquele momento histórico. Por isso, estas crônicas políticas possuem importância documental para a “história da cultura contemporânea” portuguesa, enfatiza Seixo (1987, p. 15).

Vale tecer alguns comentários sobre a obra *O ano de 1993*. Publicada em 1975, pouco tempo após a Revolução dos Cravos, trata-se de um texto instigante, de cunho alegórico e sem uma pré-determinação genológica, uma vez que, configurada em trinta capítulos ou poemas, é desenvolvido por fragmentos, caracterizando uma atmosfera de mistério e possibilidades amplas interpretativas. Por outro lado, possui “um fio narrativo sensível ao longo do livro, com movimentos de progressão e de clímax que apontam para uma urdidura novelística”

(SEIXO, 1987, p. 22). Esta indecisão de gênero parece, portanto, indicar uma busca pelo rompimento dos limites entre poesia e prosa ficcional.

Além do aspecto narrativo, *O ano de 1993* apresenta dimensões mais profundamente demarcantes: Costa (1997) compara-o às obras de George Orwell e H. G. Wells, no que tange ao discurso literário: o texto segue uma tendência na linha “futurante-distópica”, em uma estrutura versicular com tom profético que até se aproxima do discurso bíblico, ou ainda, em uma nuance épica.

Desse modo, a obra de José Saramago caracteriza-se como um texto híbrido por, primeiramente, estar formalmente firmado na fragmentação, delineando um traço da modernidade, porém, trazendo inovação, pois combina uma estrutura discursiva da tradição com um contexto cultural da contemporaneidade.

Em segundo lugar, destaca-se por ser um texto híbrido no que diz respeito aos sentidos da obra: apesar do texto ser fragmentado, há a manutenção de uma significação literária, fortalecida por dois ‘eixos semânticos’: o seu viés surrealista, com nuances do maravilhoso, e o seu viés neorrealista.

Portanto, é importante salientar, para a percepção da trajetória de José Saramago no gênero romanesco, que *O ano de 1993* antecipa uma inovação do escritor que irá se apresentar nos seus romances posteriores: essa união do discurso realista crítico ao universo do maravilhoso e do imaginário: “neste sentido, e convém frisá-lo desde já, o livro que estudamos pode ser visto como o preparador de terreno da operação de fusão entre uma postura realista crítica e livre fluxo do imaginário maravilhoso que caracterizará muito da produção romanesca actual de Saramago” (COSTA, 1997, p. 221).

Em 1977, José Saramago retorna ao gênero romanesco de fato, publicando *Manual de pintura e caligrafia*, obra considerada de transição pois, trinta anos após sua estreia na escrita literária, o autor se dedica, já adulto, a esta forma artística, que posteriormente caracterizará a maior parte de sua produção textual. Esta obra, assim, representaria uma fase de enfrentamento e de fortalecimento da prosa de ficção do autor.

É interessante observar que, em uma palestra proferida em maio de 1998 em Turim, Itália, José Saramago, ao defender sua postura estético-literária afirmando não ser um romancista histórico, comenta que, na trajetória de seus romances (excetuando *Terra do pecado*), passou por duas fases: da descrição da estátua (de *Manual de pintura e caligrafia* até *O evangelho segundo Jesus Cristo*) para a descrição da pedra (com *Ensaio sobre a cegueira* em diante).

Saramago explica que a estátua seria o que há na superfície, no exterior da pedra: “é o resultado daquilo que foi retirado da pedra” (SARAMAGO, 1998). Assim, em seus romances publicados entre 1977 até 1991, o autor estaria desenvolvendo um trabalho analítico do que está no externo da vida humana e, por isso, há referências espaciais e temporais específicas, sem contudo deixar de relacionar essa exterioridade à reflexão sobre o ser humano (reflexão essa que o acompanha em toda sua produção artística).

Segundo o escritor português, após a publicação de *Ensaio sobre a cegueira*, ele percebeu que, com *O evangelho segundo Jesus Cristo*, havia terminado uma fase de sua escritura, e iniciado outra: a descrição profunda da complexidade da pedra, do que há no interior do ser. Essa divisão, portanto, caracteriza de modo contundente a produção de José Saramago, como se verifica na exposição cronológica de suas principais obras.

No que se refere à obra *Manual de pintura e caligrafia*, sabe-se que esta pode ser considerada uma obra central de toda a produção do autor português, uma vez que ela seria um reflexo programático inconsciente de todo o seu trabalho: “em *Manual de pintura e caligrafia* que se dá a conquista (ou a reconquista, se levarmos em conta sua obra de estreia) do acto de narrar – que [...] constitui um dos temas mais importantes do livro” (COSTA, 1997, p 275).

O romance, também de caráter experimental, conta a história da personagem-narrador (primeira pessoa) H., em uma crise existencial com sua profissão: trata-se de um pintor, simples e ordinário, que começa a negar-se a pintar retratos que sempre o fizera, percebendo a exterioridade hipócrita neles. Ao mesmo tempo, inicia uma obra escrita, como um diário ou ‘manual’, refletindo nele sua crise.

A crise em *Manual de pintura e caligrafia* desenvolve-se em dois eixos semânticos: a crise da personagem, e a da linguagem: “o romance se abre [...] a uma crise no seu próprio estatuto de representação” (COSTA, 1997, p. 278). Circunscrito na crise da personagem, há um reflexo de dois conflitos: da sociedade portuguesa no fim do regime fascista-ditatorial, e das angústias da humanidade contemporânea. Soma-se ainda a estes conflitos a própria crise do escritor José Saramago, que deixa marcas no discurso do romance. Por isso, pode-se também afirmar, na obra citada, a própria representação alegórica do autor.

Acrescenta-se a isso, também, a própria reflexão sobre o fazer do romance, quando a personagem deixa a linguagem pictórica para buscar uma “resposta estética ou artística”. Esta personagem protagonista demonstra, no decorrer de seu relato escrito, que sente uma liberdade maior na linguagem escrita, comparando-a com as tensões e imposições das expectativas do ato de pintar retratos.

Vale ainda ressaltar que, de acordo com Seixo (1987), há dois temas marcantes em *Manual de pintura e caligrafia* que são desenvolvidos posteriormente nos romances do autor: o duplo e a viagem. A crítica portuguesa identifica na obra vários pólos de duplicidade, recorrentes em outros romances após 1980, como “literatura / pintura”, ou “a relação objectual especular [...] entre a mentira e a verdade, a convenção e a autenticidade, [...] entre a ficção e a realidade, entre a escrita e a vida, [...] entre o ser e o parecer [...], entre o eu e o outro” (SEIXO, 1987, p. 30). O próprio tom autobiográfico seria mais um efeito de duplicidade, completa.

O tema da viagem possui aspecto alegórico na obra: trata-se das viagens da personagem, a viagem no contexto artístico, no universo da pintura e da escrita, a viagem da personagem em sua auto-descoberta e, por que não dizê-lo, a própria viagem de Saramago nos meandros da prosa ficcional.

Após este romance, o autor português publica outros textos, como um livro de contos, *Objecto quase* (1978), seguido de uma peça teatral, *A noite* (1979). Em 1980, publica *Levantado do chão*, romance sobre três gerações de uma família de trabalhadores do Alentejo, e que marca fortemente a produção de José Saramago. No fim do ano de 1981, o autor é consagrado com um importante prêmio literário, “Prêmio Cidade de Lisboa”, atribuído a este romance inovador.

Considerada, em um primeiro olhar, como obra neorrealista, por ser bastante histórica, política e por relatar as dificuldades da classe operária, possuindo uma temática sociocultural, *Levantado do chão*, todavia, traz rupturas aos padrões da literatura neorrealista, pois a obra, de fato, não condiz com “as expectativas socioculturais e políticas” (VIÇOSO, 1999, p. 239) programáticas dessa vertente literária. Para Costa (1999), este romance possui vínculos com o neorrealismo, porém, trata-se de uma obra de confirmação, cristalização e superação de tal modelo estético: “em *Levantado do chão* as correntes neo-realistas que haviam predominado na prosa de ficção portuguesa durante décadas, [...] conhecem aquela que o futuro virá a confirmar como a sua última e fundamental cristalização – e subsequente superação, em termos literários” (COSTA, 1999, p. 213).

É interessante salientar que este romance do autor português, inicialmente recusado por duas editoras (Editora Moraes e Editora Bertrand), foi lançado pela Editorial Caminho, e feito grande sucesso de público e crítica. O grande diferencial da obra de Saramago fora a utilização de uma linguagem marcante e inovadora: a oralização da escrita como se representasse o discurso no seu acontecimento imediato ‘real’. Nas palavras de Lopes:

O narrador oralizava a escrita como se estivesse de viva voz em uma roda de companheiros; desrespeitava ostensivamente as regras sintáticas e a pontuação; espalhava-se em longuíssimos períodos sem pontos finais em que barrocamente comentava, intercalava e repetia situações, falas e personagens. Enfim, nascia o “estilo saramaguiano” (LOPES, 2010, p. 96).

Desse modo, não há como classificar esta obra de Saramago apenas como romance neorrealista. Para o estudioso Viçoso (1999), *Levantado do chão* trata-se de uma obra-epílogo do traçado neorrealista, já que surge no momento em que tal tendência se tornava mais rara na literatura da época, e porque, ao mesmo tempo, evoca cenas campesinas autobiográficas e também de direcionamento simbólico dos autores neorrealistas antecessores.

Esse conhecimento de mundo, por parte do autor, da vida campesina das situações históricas no Alentejo, e das obras de outros autores neorrealistas, permitiu a José Saramago uma possibilidade de trabalho discursivo diferenciado, fundindo o discurso “do outro social e do ‘autoral’”, completa Viçoso:

Essa revisitação aos núcleos simbólicos e estruturais do neo-realismo, mediatizada pela convivência com os camponeses alentejanos [...], teria, no entanto, possibilitado a Saramago um novo modo de narrar e, portanto, uma nova forma de assunção da voz do outro social sem traição idiolectal (VIÇOSO, 1999, p. 244).

No mesmo ano de 1980, o escritor português publica a peça teatral *Que farei com este livro?* e, no ano seguinte, a obra *Viagem a Portugal* (1981). Em 1982, publica um romance que marcou definitivamente o autor, nos meios nacionais e internacionais: *Memorial do convento*. Para desenvolvê-lo, o escritor visitou várias vezes o Convento de Mafra, e fez pesquisas de conteúdo histórico na Biblioteca Nacional e no Museu da Cidade de Lisboa. A obra fora um sucesso com o público e com a maior parte dos críticos, sendo traduzida em vários idiomas, sendo feita ainda uma versão dela para a ópera italiana em 1990, tornando José Saramago famoso e popular no mundo.

O romance, que se refere a personagens anônimas do povo português envolvidas com a construção de um grande convento em Mafra – que seria o cumprimento do El-Rei D. João V à sua promessa –, e ainda sobre a construção de um invento voador, a passarola, traz situações e personagens históricas (da história oficial da realidade do passado português), fundidas à criação ficcional. Dessa forma, a narrativa apresenta outro lado dos acontecimentos, em uma focalização do narrador nas personagens marginalizadas e desconhecidas, isto é, aquelas que não são retratadas pela história oficial.

Para Arnaut (1999), este recriar a história oficial provoca um entrelaçamento entre realidade e ficção, que a estudiosa considera ser uma postura pós-modernista do autor português, vinculada à utilização do recurso da ironia, bastante presente na obra.

Além disso, salienta-se que, conforme Seixo (1987), em *Memorial do convento*, José Saramago demonstra o seu ponto de vista sobre o papel da literatura na representação do mundo, bem como revela a sua concepção da história enquanto produção escrita, de linguagem e, portanto, a criação do discurso histórico se formaria com base na junção da ação e da reflexão do indivíduo. Logo, a perspectiva do escritor seria de fato pós-modernista, uma vez que percebe o discurso da história também como produto de linguagem, ou seja, também com aspectos ficcionais.

Acrescenta-se ainda, no que diz respeito a *Memorial do convento*, que esta obra apresenta o chamado “estilo saramaguiano”, isto é, a linguagem transmitida em sua dinamicidade, em longos períodos sem se respeitar totalmente as normas da pontuação e, além disso, um estilo barroco setecentista, que qualifica de modo diferenciado o trabalho do escritor. Ressalta-se ainda a presença do realismo mágico na obra, nas figuras da personagem Blimunda e na invenção do objeto voador chamado “passarola”, entrelaçado à tendência realista do autor, pois a obra não deixa de fazer uma denúncia social da exploração de trabalhadores simples no seu cotidiano.

Memorial do convento, portanto, é reconhecida como a obra de José Saramago que, por meio das personagens, possibilita a “articulação entre a cultura e o humano, entre o saber e o sonho, entre o conhecimento e o desejo” (SEIXO, 1987, p. 42). O romance de Saramago permite ainda a reflexão sobre o vínculo do ser humano com o mundo e com o outro indivíduo, e sobre a relação entre a verdade e a ficção, bem como sobre os limites da representação literária.

Os anos seguintes à publicação de *Memorial do convento* apenas confirmaram e fortaleceram o reconhecimento de José Saramago, com a publicação de três romances, a saber, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de pedra* (1986), *História do cerco de Lisboa* (1989), e uma peça teatral, *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987).

O ano da morte de Ricardo Reis é o romance de José Saramago que mais recebera prêmios: o “Prêmio Dom Dinis”, da Fundação Casa de Mateus, e o “PEN Club Português”, ambos de Portugal; “na Itália, o Prêmio Grinzane-Cavour. E, na Inglaterra, o prêmio do jornal *The Independent* de melhor romance traduzido em 1993” (LOPES, 2010, p. 108).

A obra conta a história da personagem Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, quanto esta regressa a Portugal em 1936. Cria e revela um cotidiano comum da personagem,

que é ainda assombrada pelo fantasma de Fernando Pessoa, e vive um ano em que, no contexto sócio-político de Portugal, tem-se o regime ditatorial salazarista e, no contexto histórico europeu, ocorre a difusão nazi-fascista, a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial.

O romance, que parece ser tradicionalmente histórico, de fato demonstra a postura do escritor quanto à veracidade do discurso histórico, uma vez que se tem novamente a recriação da história, ou mais que isso, a recriação da ficção, provocando questionamentos sobre os discursos tradicionais, trazendo um novo olhar para o vínculo entre realidade e ficção, como esclarece Roani (2001):

Esse romance seduz o leitor [...], tornando-o participante do processo de ficcionalização da história portuguesa pela narrativa, transformando-o em cúmplice de um exercício irônico que infringe as formas e os valores tradicionais, tanto no âmbito da história, quanto no da ficção (ROANI, 2001, p. 49).

Acrescenta-se que, conforme Bueno (1999), o escritor português realmente “desconstrói os períodos históricos retratados em sua obra” pois, citando Duarte (*apud* Bueno, 1999), o próprio José Saramago declara, em uma entrevista, que, em seu trabalho, busca “corrigir a própria história, quer dizer, usar a ficção como corretor da história [...]. A história que nos é ensinada dá-nos apenas um percurso, quando são possíveis mil outros. É essa a minha atitude em relação ao passado” (DUARTE, 1988, *apud* BUENO, 1999, p. 62).

Desse modo, tem-se a reescrita como instrumento de incitação da instabilidade, da dúvida, que, para Saramago, seria “tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu” (SARAMAGO, 1990, *apud* BUENO, 1999, p. 64).

Assim, um forte traço deste romance, juntamente com a presença da intertextualidade, da polifonia e da ironia, seria a dessacralização do discurso da história, e a reinvenção da história. Além disso, apresenta novamente o retrato dos indivíduos anônimos do povo português, fortalecendo a ideia de transformação, de mudança, de necessidade de se olhar para a terra, a pátria: “Ele procura no sofrimento das gentes anónimas, nas Lídias, que calcam o tédio da sua solidão, e na raiva dos seus homens, a força obscura da mudança, o que postula a relatividade de todos os discursos” (REBELO, 1985, p. 147).

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, José Saramago desmistifica a imagem de pessoas e personagens reconhecidas historicamente, como Ricardo Reis, Fernando Pessoa e Camões; para Bueno (1999), ele o faz com o intuito de torná-los mais humanos, desenvolver uma

reflexão sobre temas como morte, medo, melancolia, amor, entre outros, bem como tecer uma crítica à postura tradicional portuguesa da época, que muito vangloriava as pessoas e atitudes do passado, sem buscar melhorias e mudanças no presente: “Saramago anuncia que esse período áureo [do tempo das Cruzadas, do tempo de Camões] faz parte do passado, e que é para a *terra* que Portugal deve voltar-se” (BUENO, 1999, p. 71). Roani (2001) reforça esta ideia de transformação presente no romance, afirmando que esta seria uma das principais questões trazidas pela obra: “a busca de uma nova identidade para um país preso a mitos e a sonhos grandiosos, que a literatura instituiu, ajudou a cristalizar e disseminou pelos séculos seguintes” (ROANI, 2001, p. 50).

A obra *A jangada de pedra*, por sua vez, foi publicada em 1986, e também apresenta o subtema da reflexão sobre a identidade nacional. Trazendo a linguagem próxima da oralidade, em um estilo por vezes barroco, e ainda desenvolvendo uma narrativa com elementos próprios do realismo maravilhoso, o romance relata uma separação física da Península Ibérica do restante da Europa. A península, como uma jangada, navega pelo oceano Atlântico, e sua movimentação causa assombro à população. Cinco personagens, três portugueses e dois espanhóis, guiados por um cão, fazem uma viagem pela Península em busca de explicações para o fenômeno. A obra termina quando uma das personagens principais morre, e a Península Ibérica se fixa entre a América Latina e a África, no mesmo momento em que se sabe que todas as mulheres da “jangada” se descobrem grávidas, denotando assim uma ideia de ciclicidade e renovação vital e cultural.

Este romance marcou-se na época de sua publicação pelo fato de que, no mesmo ano, Portugal integrou-se à chamada Comunidade Econômica Europeia (CEE), provocando certas críticas, polêmicas e receios, uma vez que se pensava nos possíveis efeitos dessa ação, como perda da identidade nacional e das decisões de ordem político-econômica.

Críticos de José Saramago perceberam que, com *A jangada de pedra*, o escritor português apresenta uma defesa aos valores culturais da península; à sua importância social e histórica, demonstrando a proximidade entre Portugal e Espanha – e a distância cultural e linguística destas com o resto da Europa –, bem como denotando o seu pesar quanto à escolha de Portugal a juntar-se ao bloco econômico europeu. Nas palavras de Calbucci: “a idéia de, literalmente, excluir Portugal e Espanha da Europa tem uma evidente carga política, reforçada pelas opiniões contrárias de Saramago à UE. E, outra vez, o escritor se vale do discurso irônico e fantástico para recrudescer sua perspectiva crítica” (CALBUCCI, 1999, p. 51).

Uma característica importante de *A jangada de pedra* pode ser observada no uso da alegoria como recurso literário para representar as várias viagens presentes na obra: tem-se a

viagem da península-jangada rumo a um novo local, mais próximo cultural e linguisticamente; a viagem das personagens, suas descobertas e reflexões, e o seu reconhecimento como ser humano; a viagem feita pelo leitor em um mundo ficcional, fabuloso; e a viagem da própria linguagem, com elemento intertextuais e interdiscursivos, poeticidade, entre outros, como esclarece Penha (2007):

À medida que navega, a linguagem vai adensando seu corpo poético, e há a incorporação da literatura espanhola [...] É, afinal, rumo à pluralidade que o barco-texto navega para legitimar-se como realidade estético-cultural. [...] embora tenha tradição inserida, em sua estrutura, *A jangada de pedra* a conduz de modo a revê-la, a desmistificar as verdades tidas como sagradas, a subverter a estaticidade, enfim, a colocá-la, literal e figuradamente, em movimento (PENHA, 2007, p. 141-142).

Desse modo, percebe-se que José Saramago, mais uma vez, apresenta influências do realismo maravilhoso da literatura hispano-americana, inclusive utilizando como epígrafe da obra a sentença “Todo futuro es fabuloso”, citação do autor cubano Alejo Carpentier, denotando o jogo ficcional e alegórico das ‘viagens’ que seu romance simboliza.

Em 1989, Saramago publica *História do cerco de Lisboa*, romance também de cunho aparentemente histórico, mas que o autor insistentemente afirma não sê-lo, uma vez que a obra age em um direcionamento contrário ao romance histórico tradicional, pois reflete de fato um questionamento irônico da verdade histórica: “é que a história é uma grande fantasia e que a verdade histórica, não que ela não exista, mas provavelmente existe num lugar inacessível, onde não é possível chegar” (SARAMAGO, 1998).

Esse romance, escrito em uma linguagem oralizante, no ‘estilo saramaguiano’, apresenta uma personagem que trabalha como revisor de livros e, ao revisar uma obra didática chamada “História do cerco de Lisboa” – texto que trata da conquista de Lisboa por D. Afonso Henriques, em 1147, com o auxílio dos cruzados –, a personagem decide acrescentar um termo que negativasse um fato: os cruzados ‘não’ teriam auxiliado os portugueses. Após a publicação da edição deste livro, há a descoberta do ‘erro’ de revisão, indicado por uma mulher, e se tem o desenvolvimento de um relacionamento amoroso entre os dois, e o revisor começa a escrever outra obra com o mesmo título: “História do cerco de Lisboa”.

Verifica-se, inicialmente, um jogo lúdico, pois trata-se de três obras com o mesmo título: a obra do historiador, a do revisor e a de Saramago. Fica evidente, nesta confusão de ‘histórias’ do cerco de Lisboa, o trabalho metalinguístico, direcionando uma crítica à autoridade do discurso histórico: este seria apenas mais um discurso, firmado através da

linguagem, que não se estrutura de modo neutro e imparcialmente. Por esse motivo, *História do cerco de Lisboa* não pode ser considerado um romance histórico pois, apesar de apresentar um fato da história oficial, ele dessacraliza a ideia de verdade histórica inquestionável do discurso tradicional. Nota-se ainda, nesta concatenação de histórias, a presença da polifonia:

As duas narrativas, a de Raimundo e a de Saramago, misturam-se, criando um discurso polifônico, de vozes diferentes que pouco a pouco chegam aos limites da criação ficcional, em que o passado é recuperado pelo presente, mas sob a nova perspectiva que foi aberta pelo revisor (CALBUCCI, 1999, p. 66).

Além disso, o escritor português deixa claro em sua obra um elemento que caracteriza o seu projeto literário como um todo: a questão humana. *História do cerco de Lisboa* demonstra a subjetividade do discurso histórico, os aspectos humanos e parciais dos fatos históricos e cotidianos, vivenciados pelos indivíduos.

Esse interesse pelo ser humano, pela subjetividade dos acontecimentos, bem como o desautomatismo dos discursos pré-concebidos também aparecem em uma de suas obras mais polêmicas, a saber, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, publicada em 1991. Repleto de intertextualidade, o romance desmistifica outra ‘verdade histórica’, desta vez, um conhecimento de cunho religioso; ao recriar a história sagrada, mantendo alguns episódios e acrescentando outros, porém, Saramago a torna humanizada.

A narrativa inicia-se com o relato das condições do nascimento de Jesus Cristo, apresentando várias modificações e reinterpretações de fatos bíblicos. O narrador acompanha a adolescência do personagem principal, demonstrando suas revoltas e seus questionamentos para com os desígnios divinos. A personagem protagonista, sendo educada por um pastor que parece ser o próprio Diabo, acaba desenvolvendo críticas a injustiças e mortes de pessoas inocentes, em nome da religião. Há críticas ao poder autoritário e ao fanatismo, com a presença de ironia, bem como de inversões de termos e sentenças já conhecidas (pelo senso comum) do texto bíblico, apresentando-se novos sentidos, novas interpretações para expressões e episódios contidos nas Escrituras Sagradas.

Sendo razoavelmente criticada por parte do público, não houve, na época do lançamento da obra, reações extremas, apenas tensas. Contudo, em 1992, a obra fora retirada pelo governo de uma lista de trabalhos literários que concorriam a prêmios portugueses e europeu. O veto ao romance de Saramago teve repercussões internacionais, com representantes da política e da cultura apresentando defesas contra a censura do governo português. Alguns dos escritores que concorriam aos prêmios portugueses recusaram a

participar do concurso (prêmio), demonstrando suas críticas à discriminação. Pressionado, o governo decidiu revogar a decisão de suspender *O evangelho segundo Jesus Cristo* da concorrência ao “Prêmio Literário Europeu”; todavia, o autor português recusou-se a isso, indignado com toda a situação.

Menos de um ano depois, Saramago muda-se com sua esposa para Lanzarote, nas Ilhas Canárias, território espanhol e, apesar de negar ser um exilado político, afirma em uma entrevista que “Nunca havia pensado viver fora de Portugal”, porém, que “não estaria a viver em Lanzarote se não [...] tivesse Portugal um governo, todo ele, capaz de dar cobertura cobarde ao [...] vergonhoso ato de censura” (SARAMAGO, *apud* LOPES, 2010, p. 132-133).

Em 1993, Saramago publica uma peça de teatro, *In nomine Dei* e, no ano seguinte, o primeiro volume de uma série de diários: *Cadernos de Lanzarote: diário I* (1994). E, em 1995, publica *Ensaio sobre a cegueira*, romance que o próprio autor classifica, anos mais tarde, como aquele no qual iniciou sua ‘fase pedra’:

Então aquilo que o livro coloca não é já mais a descrição da estátua, mas uma tentativa de entrar na pedra que é como quem diz entrar no mais profundo de nós. Por que é que somos o que somos? Evidentemente que o livro não dá resposta a isso, [...] Mas o que o livro nos diz [...] é isto, Nós somos assim. Perguntemos agora cada um de nós porquê somos assim (SARAMAGO, 1998).

Essa reflexão é suscitada pela obra, que narra um surto epidêmico de uma cegueira, diferente das cegueiras comuns, pois esta seria contagiosa e branca: ao cegarem, as pessoas não veriam tudo negro, mas o contrário – tudo branco, como se estivessem em um “mar de leite”, como o narrador denomina. O governo encerra os novos cegos e os possíveis contagiados em locais específicos, controlados pelo exército e, em pouco tempo, todos cegam. Em um destes locais, um manicômio antes desativado, destaca-se um grupo de personagens e, dentre eles, uma mulher (a ‘mulher do médico’), a única personagem a não cegar na narrativa.

Dentro do manicômio, tem-se uma vivência difícil, marcada pelo descaso, pelo orgulho, pelo egoísmo, pela maldade e pela indiferença, mas também se apresentando lampejos de amor, respeito e solidariedade, este último principalmente representado pelas ações e pensamentos da mulher que não cegara.

Após momentos críticos, o manicômio é incendiado, e todos os cegos saem. A mulher do médico guia o seu grupo de cegos até a cidade, e descobre que todo o sistema sócio-econômico e cultural antes existente não funciona mais, pois todos cegaram. Ela e o grupo procuram sobreviver no caos que se tornara a cidade, e provavelmente o país, até que, por

fim, a personagem que primeiro cegara anuncia, tempos depois, que voltara a ver, e se ouve nas ruas outras demonstrações entusiásticas de pessoas voltando a enxergar. A mulher do médico, nas últimas linhas do romance, reflete se, de fato, os indivíduos estavam voltando a ver, ou se, na verdade, eles nunca deixaram de ser cegos.

Percebe-se a mudança de fase no trabalho do autor para com seus romances ao se observar, primeiramente, alguns elementos inovadores, distintos de suas obras anteriores: no caso de *Ensaio sobre a cegueira*, tem-se personagens sem nomes definidos, apenas identificadas por alguma categoria social, contudo bastante desenvolvidas individualmente; o aspecto espaço-temporal também não se apresenta de modo específico, podendo a narrativa ser representativa de qualquer sociedade da contemporaneidade; e o uso da alegoria como figura-chave reflexiva da obra, que apresenta, assim, um caráter mais universal que outras obras.

Todos estes recursos podem ser considerados traços da pós-modernidade, a qual de certa forma sempre esteve presente no trabalho do autor, como por exemplo na recriação da história oficial e/ou da tradição histórico-cultural. Lima (1999) ressalta que até mesmo o título do romance possui esse tônus de incerteza e sobreposição próprio do pós-moderno: “como o próprio título [...] sugere, trata-se de um romance que se quer ensaio, e logo nesta ambivalência se instala uma oscilação pós-moderna. [...] No entanto, este livro revelar-se-á afinal um ensaio sobre a condição pós-moderna, [...] marcada pela cegueira” (LIMA, 1999, p. 415).

Acrescenta-se que a falta de nomeação das personagens e da referência espacial específica são índices de tendência universalizante, assim contribuindo com o próprio formato da figura da alegoria: “essa ausência de nomes cria um efeito universalizante, constatando que as grandes desgraças igualam os homens nos medos, nas necessidades e nos sonhos. [...] cria uma fantástica alegoria em cima do destino possível da humanidade” (CALBUCCI, 1999, p. 88).

Além destas características, há outra questão na obra bastante comum do projeto literário saramaguiano: o trabalho com o ser humano, na relação consigo mesmo, com o outro e com o mundo. Há ênfase na importância da ação humana consciente, na busca por um sentido da vida e na percepção realista e interessada dos indivíduos para com o outrem, principalmente demarcada na personagem ‘mulher do médico’. Além disso, há uma crítica à alienação do indivíduo no que se refere à sua dependência e comodismo quanto ao sistema sócio-econômico, bem como uma reflexão sobre a própria dimensão humana: a obra parece provocar o leitor a se perguntar o que seria, de fato, o ser humano.

Nos anos seguintes após este romance, Saramago dá continuidade aos seus diários, publicando *Cadernos de Lanzarote: diário II* (1995) e *Cadernos de Lanzarote: diário III* (1996) e, um ano depois, outro romance surge: trata-se de *Todos os nomes* (1997), livro que, na palestra em Turim, o autor afirmou que o considerava um dos seus melhores trabalhos literários.

A ideia para a narrativa surgiu para o autor após um fato de sua vida: ao procurar informações sobre seu irmão mais velho – que morrera aos quatro anos, quando Saramago tinha dois anos –, ele fora ao Registro Civil de sua cidade natal, e lá se surpreendeu, pois não havia dados sobre a morte de seu irmão, mas apenas o registro de nascimento. Depois de procurar informações em vários locais, inclusive em oito cemitérios, o escritor encontrou a data do óbito: foram apenas erros administrativos.

A questão base de *Todos os nomes* também é uma busca, uma procura pelo outro. Trata-se de uma personagem chamada Sr. José, funcionário simples de uma Conservatória de Registro Civil, que vive em um cotidiano medíocre e regrado, e que possui, como *hobby*, uma coleção de recortes de jornais sobre pessoas famosas.

A monotonia da vida da personagem se desfaz no momento em que, por engano, percebe uma ficha de uma mulher desconhecida dentre os documentos que retirara momentaneamente da Conservatória (a fim de atualizar os dados dos nomes de sua coleção).

O Sr. José inicia, assim, uma aventura em busca de informações sobre a mulher desconhecida, enfrentando dificuldades burocráticas, interagindo com outros indivíduos, e ampliando os seus limites, acabando por também se conhecer como ser humano. Ao final da obra, a personagem descobre que a mulher desconhecida já morrera e, após filosofar com uma personagem que se intitula ‘pastor’ – a qual encontra no cemitério –, o Sr. José decide empenhar-se em uma outra aventura: inicia outra busca, adentrando-se pelo labirinto obscuro das estantes e arquivos da própria Conservatória.

Observa-se no romance, mais uma vez, reflexões sobre questões humanas: a relação da vida *versus* morte; da busca pelo outrem e por si mesmo; da necessidade de se encontrar um sentido para a vida; do entendimento quanto à verdade e à realidade; da perpetuação da memória dos desconhecidos; e da valorização do tempo presente.

Esses subtemas ficam evidentes quando se percebe que, na busca pela mulher desconhecida, a personagem protagonista encerra uma cadeia de ações, movimentando sua própria vida, antes enfadonha e fantasiada socialmente em sua coleção. Quando tenta resolver o mistério sobre a mulher, emociona-se, apaixona-se, sente receios e medos, enfim, perpassa sentimentos humanos antes nunca experimentados. Além disso, por causa de sua procura,

passa a lidar com outros indivíduos, interage socialmente, e começa a conhecer de fato a sua própria identidade como ser humano. A trajetória da busca, portanto, revela-se mais importante que a solução do enigma: “mas fica claro desde o início da busca que ela é o seu próprio objecto, tal como no amor, que tem um objecto sempre imaginário. Temendo o desenlace da pesquisa, o Sr. José rejeita os caminhos mais simples, como a consulta à lista telefônica” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 433-434).

O recurso alegórico também se nota nesta obra: a procura da personagem pelo outro e, indiretamente, por si mesmo, também representa a própria busca de todos os seres humanos por seu autoconhecimento, por um significado de suas vidas, por uma resposta aos seus anseios, suas angústias e seus medos. A escolha por uma personagem protagonista ordinária, comum, simplória, e também por não deixar marcas temporais e espaciais específicas, são elementos que já denotam esse tom próprio da alegoria.

Acrescenta-se ainda a presença de traços pós-modernos no romance: além do uso da figura da alegoria, tem-se a reflexão sobre a condição caótica e sem sentido do indivíduo contemporâneo: de acordo com Lima (1999), o próprio *hobby* de colecionismo da personagem revela o interesse de se delimitar uma ordem no caos. Porém, quando se encontrava seguro, após obter a informação de que a mulher estava em um cemitério específico, o Sr. José conhece, neste cemitério, a figura do ‘pastor’, e lá perde as esperanças de organizar o caos, uma vez que descobre que o pastor trocava peridiodicamente os nomes (placas) dos túmulos. Sobre esse sentimento da personagem, a pesquisadora explica:

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. [...] a desordem fica inabalavelmente instalada, o caos torna-se inerente à condição humana (LIMA, 1999, p. 424).

Por fim, pode-se pensar que, mesmo com a decepção da personagem com os resultados de sua procura, os efeitos dessa geraram ação e emoção, vivência, experiência e aprendizado; tem-se um indivíduo mais consciente de si e de seu mundo, mais realista e talvez até mais sábio que, ao final da obra, constrói outra possibilidade de trilhar a vida: “o Sr. José é um homem derrotado, solitário [...] E, contudo, [...] agarra um ténue fio de luz [...] que lhe permitirá caminhar [...] pelo labirinto dos arquivos da Conservatória [...] À procura de quê? De um sentido, de um mundo alternativo, de um mundo possível, feito da sua vontade” (LIMA, 1999, p. 424-425).

Após este romance, Saramago publica apenas seus dois últimos diários, a saber, *Cadernos de Lanzarote: diário IV* (1997) e *Cadernos de Lanzarote: diário V* (1998) e, no ano de 1998, é condecorado com o “Prêmio Nobel da Literatura”, um dos prêmios máximos de representatividade no mundo. Em 1999, publica textos antigos na obra intitulada *Folhas políticas (1976-1998)* e os *Discursos de Estocolmo*; e, em 2000, traz ao público mais um romance: *A caverna*.

Romance de caráter alegórico, também reflete sobre a condição humana contemporânea, denotando uma crítica à alienação dos homens ante ao consumismo exacerbado, necessário à estrutura do sistema capitalista, além de se revelar os efeitos extremistas e negativos da valorização do lucro, do capital, em detrimento do reconhecimento do trabalho e da criatividade humana. *A caverna*, por outro lado, evidencia um saudosismo pelos modos de vivência anteriores (de tempos passados), em que havia mais naturalidade, mais proximidade nas relações entre as pessoas, bem como apresenta, em algumas de suas personagens, a angústia e o incômodo quanto às experiências individualizadas ao extremo, valorizando a importância da vivência coletiva e do sentimento de liberdade.

A obra narra a história de Cipriano Algor, um artesão dono de uma olaria, que vive com sua filha (esta no início da gestação) e seu genro, no campo, distante da cidade. Algor vê-se desempregado quando o Centro, uma gigantesca construção de cinquenta andares dentro da cidade, resolve não comprar mais seus produtos (louças de barro), uma vez que a clientela tinha preferência pelo plástico. Seu genro, um dos vigias do Centro, tem a oportunidade de morar com a família no local e, apesar das resistências principalmente de Algor, eles decidem conhecer o novo lar. A personagem principal assusta-se com o Centro, que assemelha-se internamente a uma cidade-shopping, pois apresenta todos os recursos de necessidades de uma estrutura urbana (moradias, supermercados, lojas, shoppings, cinemas, lavanderias, restaurantes, entre muitos outros), além de novidades tecnológicas (salas de viagens virtuais, de reprodução artificial climática variada, e outras opções fantásticas e incríveis).

Perturbado, Algor ainda descobre, em um subterrâneo escondido e de entrada proibida, uma caverna com restos mortais humanos, acorrentados, tal como nas descrições de Platão em *A república* (livro VII, sobre o mito da Caverna). A partir deste episódio, o oleiro decide voltar ao campo, e sua filha e seu genro, compreendendo também a alienação e o encarceramento desvelado das pessoas no Centro, resolvem acompanhar Algor.

O romance denuncia os efeitos de uma relação de trabalho capitalista – na qual apenas se visa mais lucro e mais consumo, em detrimento da valorização do ser humano –, uma vez

que, desempregado, Cipriano Algor sente-se perdido, desamparado, inseguro, decepcionado, impotente, inútil.

Acrescenta-se ainda a presença da ironia na obra: há no Centro cartazes de propagandas com dizeres que, ao mesmo tempo em que demonstram (ironicamente) a manipulação e a persuasão, isto é, o apelo comercial, incentivam diretamente o consumo. Portanto, nota-se que a própria estrutura do Centro direciona a submissão dos consumidores nas esferas econômica e simbólica, trabalhando com um apelo também emocional, unindo a necessidade do produto ao *status* que este traz e, dessa forma, supervalorizando o material e seu consumo: “Saramago não ignora que a existência humana esteja condicionada pelas coisas, contudo, em *A caverna*, sugere que a perda dos parâmetros pode levar o ser humano a se (con)fundir com essas coisas, atribuindo mais valor a elas do que à sua própria espécie” (FERREIRA, 2004, p. 194).

Como as outras obras posteriores do autor, *A caverna* também possui elementos considerados da pós-modernidade, como o uso da alegoria, da ironia, a tendência universalizante (pois não há referências espaciais e temporais precisas) e o desenvolvimento individual complexo das personagens, cada uma delas confusa, indecisa e angustiada ante as mudanças nos valores e na estruturação sociocultural do mundo.

De acordo com Saramago, os três romances (*Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna*) compõem uma trilogia alegórica que, sem haver sequências na narrativa, todavia denotam uma crítica pessimista referente às configurações do mundo contemporâneo, isto é, “na base do mesmo caráter alegórico, pessimista e desencantado de romances sobre um mundo abandonado pela razão” (SARAMAGO, in LOPES, 2010, p. 158).

Outro aspecto comum a estas três obras, exemplares da ‘fase pedra’ de Saramago, seriam as reflexões humanistas que elas suscitam, como por exemplo, sobre as relações entre os indivíduos, sobre o reconhecimento e a valorização do outrem, sobre o comodismo à estrutura social, e sobre a importância da ação do ser humano, entre outros subtemas. Para Ferreira (2004), tem-se nestes três romances de fato um interesse pela verdade, demarcado nas escolhas das personagens e em suas ações perante a alienação do mundo atual:

Nos romances citados, de modo diferenciado em cada um deles, projeta-se uma ética da busca da verdade, que se apóia sobre o potencial de resistência das personagens ao poder instituído e que, assim, constrói uma coragem da verdade sem confissão nem justificação, em suma, uma verdade que é apenas a justificação em si (FERREIRA, 2004, p. 179).

A busca pelo outrem continua a aparecer nos romances de Saramago, como em *O homem duplicado*, de 2002, obra em que, assim como nos escritos anteriores, tem-se reflexões sobre a crise de identidade do indivíduo contemporâneo, representado em uma personagem simples, ordinária, que tem seu cotidiano comum alterado, movido pela procura de algo que resulta, afinal, no (re)conhecimento de si mesmo.

O romance narra a história de Tertuliano Máximo Afonso, professor de história, homem solitário e depressivo que, ao assistir a um filme pouco conhecido, observa nele um ator muito semelhante a ele mesmo. Inicia uma investigação sobre o ator, assiste a outros filmes nos quais ele atua, e o percebe como seu idêntico. Tertuliano consegue o telefone do ator Daniel Santa-Clara, que depois descobre ser apenas o nome artístico de António Claro, e estabelece um contato ao telefone, dizendo ser-lhe seu duplicado, e dando início a uma trajetória de movimento, ação, interesse, reflexão e angústia em sua vida, antes marcada pela indiferença e pelo desânimo.

Tertuliano e António Claro, afinal, encontram-se e, confirmada a exatidão das semelhanças, pois são iguais, e excluía a possibilidade de serem irmãos gêmeos, aumenta-se a tensão, que se transforma em ódio, uma vez que ambos não conseguem aceitar um a existência do outro.

Ao final da obra, António Claro falece ao sofrer um acidente no carro de Tertuliano, pois estava fingindo ser ele, e Tertuliano, portanto, é tido como morto; logo, mesmo estando vivo, não pode retornar à sua pacata existência como professor de história. Resta-lhe apenas assumir a vida de António Claro e, sendo totalmente sincero com Helena, a esposa deste, esta o aceita, entendendo a situação. Nas últimas linhas do romance, Tertuliano Afonso, vivendo como António Claro, recebe uma ligação de um desconhecido, afirmando este último ser um duplo, isto é, alguém aparentemente igual a ele.

O fim do romance remete à ideia de ciclicidade, pois termina como iniciara, isto é, a cena parece a mesma de quando Tertuliano faz a primeira ligação a António Claro. Há uma impressão confusa, como se voltasse àquele momento que provocou toda a trajetória de mudanças e de tragédias na vida da personagem, como se toda a tensão, que parecia ter terminado, fosse acontecer novamente. Esse retorno ao início parece significar que a questão da crise de identidade da personagem ainda irá persistir, pois a problematização central ainda vigora: o romance remete alegoricamente ao sistema que configura o mundo contemporâneo, caracterizado pela mecanicidade e artificialidade, pela falta de humanidade.

O homem duplicado, portanto, apresenta, assim como outros romances do autor, recursos considerados, por teóricos como Hutcheon, por exemplo, como sendo pós-modernos,

como a postura alegórica, a falta de indicações espaço-temporais precisas, a linguagem no ‘estilo saramaguiano’ (LOPES, 2010), a ironia, a intertextualidade, a metalinguagem e a metaficção. A alegoria do duplo na obra revela os efeitos de massificação e objetificação dos indivíduos os quais sobrevivem em um sistema desumano e reducionista: a personagem protagonista, por exemplo, reduz sua vida ao trabalho, não possuindo outras atividades, vivendo uma vida estéril e massante, indiferente, vazia, apesar de todos os recursos tecnológicos e facilidades da estrutura sócio-econômica atual. Conforme Ferreira (2007), o romance “acerca-se do tema do duplo como alegoria do problema com o qual a espécie humana se debate, qual seja, a necessidade de encontrar alternativas para a desumanização” (FERREIRA, 2007, p. 2).

Desse modo, *O homem duplicado* traz uma reflexão crítica acerca das perspectivas do mundo contemporâneo e sobre como este lida com os indivíduos: tal como em *A caverna*, tem-se a valorização do material, do técnico, em detrimento do humano, da profundidade das vivências firmadas na interação dos seres. Portanto, a alegoria do duplo também denuncia a necessidade de se retomar os valores humanos na sociedade, a sobriedade dos sentidos:

O homem duplicado, como todos os romances de Saramago, focaliza personagens que nos lembram que o ser humano, por ser também animal, precisa satisfazer suas necessidades materiais, mas sua trajetória é orientada pela busca e expressão de necessidade muito além da mera sobrevivência (FERREIRA, 2007, p. 4).

Acrescenta-se ainda que a obra de Saramago aponta a importância da interação entre as pessoas, uma vez que Tertuliano só se reconhece como indivíduo específico e único, singular, quando se defronta com o seu duplo: ele precisou do outro para ter um referencial de si mesmo. Nota-se que o ódio e o medo de Tertuliano e de António Claro, ao se perceberem duplicados, se fortalecem na medida em que temem não serem reconhecidos em suas particularidades e diferenças: ambos agem como se a existência do outro ameaçasse a sua própria. O ‘aprendizado’ que o romance possibilita, logo, seria a importância de se perceber os caracteres singulares internos a cada ser, isto é, a necessidade de se educar o olhar pra se enxergar o outro (e a si mesmo) como um ser individual, único, e humano.

Em 2004, José Saramago lança outro romance, intitulado *Ensaio sobre a lucidez* que, para Lopes (2010), seria o romance que termina um ciclo de alegorias de obras do autor voltadas especificamente às questões dos efeitos negativos da alienação social do homem contemporâneo, iniciada, segundo ele, com *Ensaio sobre a cegueira*. O biógrafo acredita que

este romance de 2004 apresente uma tonicidade mais otimista e esperançosa que as obras anteriores, calcadas em um tom pessimista-irônico.

De fato, *Ensaio sobre a lucidez* possui uma narrativa mais otimista que *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, pois nesta, as pessoas, após ter findado o surto de cegueira, parecem não ter desenvolvido sensibilidade e altruísmo quanto à existência do outro – pois, ao final da obra, a personagem protagonista afirma que todos ainda estão cegos, mesmo fisicamente enxergando. Em *Ensaio sobre a lucidez*, pelo contrário, há movimentação e atitudes interessadas da população, a qual busca uma melhoria para o sistema sócio-político e econômico por meio da escolha no voto eleitoral.

O romance inicia com a ocorrência de eleições no país (que, mais uma vez, não é nomeado, nem marcado temporalmente), que resulta em mais de 70% de votos brancos na capital. Anulada esta primeira eleição, ocorre uma segunda, após mais uma semana de propagandas político-partidárias diversas. O resultado se repete, de modo fortalecido: 83% de votos brancos. Após interrogatórios e investigações sem resultados, o governo retira-se da capital, deixando a cidade isolada, e controlada externamente pelo exército.

Mantêm-se espões na cidade, e o governo anuncia que o voto branco representa uma espécie de cegueira, a mesma que acometera o país há quatro anos. Tem-se, portanto, uma referência ao romance *Ensaio sobre a cegueira*, e muitas personagens do livro anterior são retomadas, como o ‘primeiro cego’, do grupo mantido pela ‘mulher do médico’, que escreve uma carta anônima para as autoridades, sugerindo que a única mulher que não cegara na época da epidemia poderia estar relacionada a esta nova cegueira do voto branco.

O governo contrata um comissário e dois agentes da polícia para investigar a ‘mulher do médico’ e provar que ela se trata de uma líder conspiradora do novo mal branco. Após conhecer os integrantes do antigo grupo e, principalmente, a ‘mulher do médico’, o comissário de polícia conclui que a mulher não pode ser responsável pela ação da população. O governo, necessitado em culpar alguém, contrata outro agente, que assassina o comissário de polícia e a mulher do médico. Ao final da obra, o governo anuncia ainda que o mal branco do voto foi contido, pois fora encontrada e eliminada uma líder manipuladora que era contra a democracia e a ordem no país, e que este já poderia se restabelecer normalmente.

Por um lado, a obra parece otimista por demonstrar a tomada de atitude da população, ao votar em branco, ao assumir suas escolhas em passeatas e manifestações, ao buscar manter a ordem na cidade mesmo que essa não tenha mais policiamento e controle federal; ou ainda, por demonstrar indivíduos se tornando humanos mais conscientes, ao se importarem com o outrem (como o comissário de polícia e algumas das personagens retomadas da obra anterior)

ou se manifestarem contra o absurdo do poder autoritário (como os ministros da justiça e da cultura, e o presidente da câmara municipal, que solicitaram suas demissões).

Por outro lado, tem-se a força das autoridades políticas, manipuladoras e ludibriantes, que apenas se preocupam com a perpetuação de seu poder e com a imposição de uma auto-imagem sua democrática e essencial para a solução dos problemas sociais. Essa força hipócrita e indiferente ao outrem como ser humano consegue sair vitoriosa ao final da obra, subjugando e mesmo aniquilando pessoas que poderiam ameaçar o fim do sistema já estabelecido e fortalecido pela autoridade corrupta do governo. Portanto, nota-se ainda uma nuance pessimista e desesperançosa no direcionamento final da narrativa, pois todas as tomadas de atitude da população e de algumas personagens não foram suficientes para desestabilizar o poder do sistema corrupto, corrupto não apenas em sua estruturação, como também em sua manutenção por indivíduos hipócritas, egoístas e indiferentes, que detém esse poder.

Ensaio sobre a lucidez, desse modo, também apresenta uma tendência de literatura pós-modernista, uma vez que trabalha com o alegórico, em uma linguagem mais próxima da oralidade, novamente, além de não estabelecer espaço e tempo específicos, denotando uma interpretação de cunho universal. Além disso, tem-se a presença do discurso intertextual, irônico e polifônico, pois se percebe as várias vozes sociais e institucionais na narrativa.

Em 2005, o escritor publica mais duas obras: uma peça teatral, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, e um romance, *As intermitências da morte*. Utilizando ainda o recurso alegórico, sem novamente denotar categorias espaço-temporais precisas, neste romance, Saramago traz reflexões sobre a vida e a morte do ser humano, sobre a ideia de ciclicidade da vida; acrescenta-se ainda o trabalho diferencial da linguagem na narrativa, já próprio do estilo do autor, bem como a presença da metalinguagem e da metaficção, perceptíveis no jogo lúdico do narrador.

As intermitências da morte narra a história de um país em que, nas primeiras horas do início de um ano, não ocorrem mortes, apesar do fato de haver acidentes e pessoas em estado de saúde terminal. Percebe-se que no local não há de fato mais mortes, e narra-se o modo como os habitantes lidam com tal fato. Após quase oito meses, tem-se o anúncio de que a morte, personagem da obra, retornaria as suas atividades, enviando um aviso pelos correios às pessoas que fossem morrer, oito dias antes de seu falecimento. Contudo, há uma carta (aviso) que retorna à morte, como se fosse devolvida. A personagem morte decide investigar o caso, e resolve entregar a carta em mãos. Para isso, torna-se humana, uma mulher, e faz contato com a pessoa que deveria receber a carta de aviso. Esta se trata de um violoncelista, com quem a

personagem morte acaba relacionando-se. A obra termina quando a morte e o violoncelista deitam-se, consumindo o sentimento entre eles e, ao final, a morte queima a carta que deveria entregar ao violoncelista, e o narrador afirma que, no dia seguinte, não houve mortes.

Percebe-se, ao final da obra, uma imagem criada, através do discurso do narrador, da ideia de ciclo na narrativa: o romance tem seu início e seu fim com a oração: “No dia seguinte ninguém morreu”. Este final, que retorna ao primeiro capítulo da obra, vinculado à temática de vida *versus* morte, parece remeter ao ciclo da vida humana, à questão do término e do recomeço, de continuidade e, ao mesmo tempo, de retorno. A obra sugere uma reflexão, e não determina uma solução específica e única para o que propõe pensar: o viver e o morrer, o ciclo da vida.

Além disso, a narrativa observada por este viés acaba questionando o próprio compor uma obra, a circularidade no ato de narrar, a própria questão da escritura do romance, que necessita indubitavelmente da linguagem e do indivíduo em sociedade para se construir, e volta, e retorna para, com a linguagem, reconstruir sentidos para o mundo, retomar e recriar visões e perspectivas diversificadas; enfim, para dar continuidade ao ciclo da comunicação humana, sem deixar de “fazer o leitor viver uma ilusão” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 20). Em outras palavras, conferindo à ficção este papel circular e recíproco de completar o indivíduo, preencher “esse espaço entre a vida real e os desejos e as fantasias, que exigem que seja mais rica e mais diversa” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 21), dando respaldo, ao mesmo tempo em que ‘atiça’ a imaginação humana.

Além disso, Saramago, em *As intermitências da morte*, trabalha com o fantástico, ao trazer um enredo no qual em um certo país não há mais mortes, uma vez que ocorre o que nomeiam de a ‘greve da morte’. Após a exposição, pelo narrador, dos diferentes efeitos desta ‘greve’ – deste fato que perdura por sete meses naquele país, e também depois das personagens buscarem alternativas para resolver, de diversos modos, o impasse dos doentes que estavam a espera da morte – tem-se as ações da personagem ‘morte’, que volta a atuar, que escolhe modos não-tradicionais para a execução do seu trabalho (e.g. o envio das cartas). Esta, transfigurada em personagem, passa por um processo de humanização, sendo descrita como um ser com aspectos comuns à vida dos seres humanos, como estar subordinada à autoridade de um ‘patrão’, por exemplo, ou desenvolvendo sentimentos como compaixão, amor, sensibilidade, entre outros.

Assim, este romance provoca no leitor um pensar sobre os problemas da realidade cotidiana, da dificuldade humana de tomar decisões, na sociedade capitalista atual, bem como, ironicamente, joga com um tema polêmico do imaginário do indivíduo: a imortalidade. Com

esta temática, Saramago articula sua trama a partir do seu trabalho com o narrador, que mostra outras perspectivas da ideia de mortalidade / imortalidade, fazendo um romance plurilíngue, na medida em que o narrador não cria idealizações estanques das personagens e das situações; ao contrário, ele permite uma vazão dos sentimentos destas, abrindo o discurso para outros pontos de vista. Ele permite, dessa maneira, que surja uma variedade de vozes sociais as quais buscam alternativas para as situações, como as instituições da estrutura familiar, dos hospitais, dos lares de idosos, empresas de seguro de vida, as igrejas, entre outras.

A publicação seguinte do autor português trata-se de uma narrativa de memórias, *As pequenas memórias* (2006), que relata as vivências e lembranças do autor desde sua infância até os catorze anos. Em 2008, após enfrentar problemas graves de saúde, lança *A viagem do elefante*, romance que conta a história do transporte de um elefante indiano, chamado Salomão, de Lisboa até Viena, passando pela Espanha e pela Itália.

A base da narrativa desta obra é histórica, uma vez que, no século XVI, houve de fato um elefante que fora ofertado como presente do rei D. João III de Portugal para o arquiduque Maximiliano da Áustria. Portanto, tem-se a volta da estrutura dos romances anteriores à década de 90, em que havia informações específicas das categorias espaciais e temporais e, além disso, as personagens são nomeadas. Entretanto, há inovações sobretudo linguísticas, uma vez que o autor trabalha com alguns arcaísmos da língua, em uma recuperação de expressões de tempos mais remotos.

Outras estruturas formais persistem, como a linguagem próxima da oralidade, bem como o trabalho com intertextualidade e referências a seus próprios outros textos; há também a presença de ironia, porém se tem a predominância de um humor, como afirma o escritor, em entrevista concedida a João Céu e Silva: “meus livros são geralmente irônicos e este, onde também não falta a ironia, apresenta-se com uma faceta não de todo inesperada, mas essa presença tão forte do humor nunca tinha acontecido [...] o livro saiu com essa espontaneidade e fluidez” (SARAMAGO, *apud* SILVA, 2009, p. 381).

No caminho da viagem do elefante indiano, têm-se fatos que sugerem reflexões de cunho religioso, como “milagres artificialmente fabricados”, além de “pequenas complicações diplomáticas” (LOPES, 2010, p. 170) e, no fim da obra, o animal é entregue ao seu destino, na Áustria, onde é morto para que suas patas sirvam de porta-objetos, como guarda-chuvas e bengalas no palácio real.

Nas entrevistas a João Céu e Silva, Saramago comenta dois aspectos da obra: primeiro, que seria o seu primeiro livro a não trazer uma ‘história de amor’ – pois pensou que, na história do elefante, que não é antropomorfizado, não haveria como tratar desse caractere

tão constante na humanidade – e, segundo, que nesta obra ele conseguira tratar uma ideia antiga sua, sobre a questão do narrador. Pois Saramago sempre assumiu que não acreditava na separação de autor e narrador: para ele, ambos se resumem em um único ser, uma vez que há a necessidade da invenção do autor para que a obra (com um narrador, e sua história) exista. Nas palavras do escritor:

Eu andei aí uma quantidade de anos a dizer que o narrador não existe ou se querem que exista é uma personagem a mais numa história que não é sua. E neste livro eu assumi plenamente sem qualquer truque, sem qualquer disfarce, o papel e a função do narrador. E daí que eu tivesse passado a designar-me nas conversas como o autor-narrador. [...] Pôs-se de parte esse empecilho chamado narrador e foi-se directamente ao autor que é o responsável por tudo aquilo (SARAMAGO, *apud* SILVA, 2009, p. 382).

Vale ressaltar, ainda, que há um tom alegórico na obra, denotando uma reflexão generalizada do autor, uma “crítica do estado do mundo”, todavia, sem as nuances alarmantes e de extrema tensão como em outros romances, por exemplo, *Ensaio sobre a cegueira*. De fato, apresenta-se um questionamento sobre a humanidade ante valores sociais e de cunho religioso, mas se direcionando o foco no trabalho linguístico, “que relativiza o conteúdo, o social representado e o discurso ideológico” (LOPES, 2010, p. 171).

Em 2009, Saramago lança seu último livro, o romance *Caim*. Novamente utilizando como base os textos da *Bíblia Sagrada*, desta vez envereda-se em reinterpretações e criações de cenas do Antigo Testamento. A obra, ao ser lançada, não provocou tanta revolta e rebuliço como na ocasião da publicação de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, porém, traz questionamentos e mesmo enfrentamentos quanto à ação divina descrita nos textos sagrados.

O romance narra, inicialmente, a história de Adão e Eva, habitantes do paraíso, até suas expulsões e sobrevivência na terra, com episódios tradicionais, e outros criados, a fim de denotar uma lógica racional dos fatos e, logo, com maior ênfase em explicações do narrador.

Em seguida, tem-se as atribulações acerca da existência dos irmãos Caim e Abel, até se demonstrar a morte deste, assassinado pelo outro. O castigo da personagem Caim seria ser obrigado a caminhar errante, transitando de modo inexplicável de um cenário a outro, fundindo em seu presente acontecimentos passados ou futuros. Neste ínterim, percebe-se o uso do realismo fantástico na narrativa, que não explica as passagens de Caim pelo tempo-espaço.

Desse modo, a obra apresenta a trajetória de vivência de Caim, evidenciando, por meio do narrador e do enfrentamento de Caim ante à personagem Deus, as mazelas e injustiças cometidas pelos indivíduos seguidores dos desígnios divinos, bem como pelo próprio Deus.

Caim passa, logo, pelas terras de Nod, onde se envolve intimamente com a rainha Lilith, engravidando-a; percorre ainda certos cenários conhecidos das Escrituras, como o momento em que Abraão sacrificaria seu filho Isaac em nome de sua fé; quando se constrói a torre de Babel; quando há a destruição de Sodoma e Gomorra; no episódio da construção do bezerro de ouro; na situação de provocação de Jó; e na construção da arca de Noé, por exemplo.

Percebe-se, deste modo, a presença de um discurso fortemente irônico, paródico e polifônico, em que se tem a dessacralização do conhecimento histórico tradicional canonizado, demonstrando por outro lado uma perspectiva mais humanizada dos fatos. A linguagem, inclusive, do romance, mantendo-se sempre o estilo de oralidade dos escritos anteriores, aparece contudo mais ácida e direta, se comparada à linguagem de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, salientando assim a insistência do autor ao viés humanizador da narrativa:

Não se trata, contudo, de sensacionalismo do autor *best-seller*, mas sim de uma prosa em progresso em que o sentido humanizador já latente em *O evangelho segundo Jesus Cristo* ganha em radicalidade jocosa em Caim. É a maturação do campo axiológico [...], próprios da sátira e da comicidade (MADEIRA, 2010, p. 71).

Além disso, nota-se mais uma vez o questionamento à autoridade, bem como à falta de lucidez na percepção literal dos fatos: a obra permite repensar a história, observar questões metafóricas ou representativas simbolicamente que, se fossem entendidas literalmente, seriam absurdas, como explica Cunha (2010): “é exatamente esse absurdo que toca Saramago. E ele decorre [...] da incompreensão simbólica. Os símbolos [...] não são meros sinais, de legibilidade imediata mediante uma tabela. São complexos, e podem mesmo levar às mais incríveis [...] interpretações” (CUNHA, 2010, p. 13).

Portanto, *Caim* traduz um aspecto filosófico e alegórico de crítica ao poder opressor, “retomando o confronto entre racionalidade e irracionalidade que já chamara várias vezes a atenção de José Saramago” (LOPES, 2010, p. 172). Mais que isso, provoca uma reflexão atinente à própria possibilidade de escolha do ser humano, que seria responsável pelo modo de interpretar a história e os conhecimentos da tradição, sendo também, por isso, responsável

por suas atitudes e decisões. Logo, tem-se o eixo humanista e mesmo materialista do autor presente na composição de seu último trabalho.

Ao se observar a trajetória de produção romanesca de José Saramago, percebe-se que o autor trilhou um caminho lógico e condizente com o seu conhecimento de mundo, com sua perspectiva particular do mundo e do ser humano, bem como delineou a sua própria atitude como profissional preocupado sobretudo com os reflexos da estrutura social no pensamento e nas atitudes dos indivíduos, nos diversos contextos sócio-históricos, não deixando de lado, todavia, sua sensibilidade e criatividade estética, bem como seu lirismo e ludismo linguístico.

Assim, passando por um período chamado posteriormente de “formativo”, em que se definiu como escritor em suas linhas filosófico-reflexivas básicas, passou pela “fase estátua”, executando um trabalho árduo de reconhecimento do homem em seus caracteres externos, e ainda em como estes influenciam sua constituição. Por fim, atingiu uma outra fase, a “fase pedra”, buscando alcançar o mais recôndito do ser humano, seus ímpetos e aspectos mais profundos e particularizadores do que se denomina a humanidade. Mesmo após o seu falecimento, em 18 de junho de 2010, a obra de Saramago certamente continuará sendo lida e estudada, expandindo reflexões e ideias, atingindo os leitores e, talvez, possibilitando mudanças nestes.

A fim de se verificar este percurso nos romances de José Saramago, apresentar-se-á no capítulo seguinte um estudo analítico-interpretativo de três obras representativas destas três ‘etapas’ do trabalho do autor português, a saber, *Manual de pintura e caligrafia*, *Memorial do convento* e *As intermitências da morte*, buscando-se salientar o modo como José Saramago constrói as narrativas de forma inovadora, ao mesmo tempo em que deixa transparecer influências, valores e perspectivas de seu olhar como escritor e como ser humano.

CAPÍTULO 4

ESTUDO ANALÍTICO DOS ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO

“as palavras só nasceram para poderem jogar umas com as outras, [...] não sabem mesmo fazer outra coisa, e [...] ao contrário do que se diz, não existem palavras vazias”
(José Saramago)

Após apresentar um panorama geral do gênero romanesco e, em seguida, um estudo descritivo das configurações do romance português, e ainda, discorrer brevemente sobre os romances específicos de José Saramago, objetiva-se neste capítulo pensar e analisar a trajetória do escritor português contemporâneo, delineada em sua produção romanesca. Para isso, serão apresentadas leituras analítico-interpretativas de três romances, a saber, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), *Memorial do convento* (1982) e *As intermitências da morte* (2005), que respectivamente corresponderiam ao período formativo, à “fase estátua” e à “fase pedra” do romancista, buscando-se perceber neles aspectos relevantes de cada momento/fase do artista; além disso, será verificado o trabalho com a forma romance, refletindo-se sobre as configurações e possibilidades do gênero e seu vínculo intrínseco com a realidade cotidiana do ser humano, isto é, procurando se compreender o movimento geral do gênero romanesco durante os anos, ilustrado por meio da análise dos romances selecionados.

Desse modo, em *Manual de pintura e caligrafia* serão observados elementos da narrativa que demonstrem as influências que a obra sofreu no seu período composicional, bem como caracteres nela presentes que posteriormente marcam como recorrentes da escrita saramaguiana, como a reflexão sobre o ser humano e sua relação com o meio social, e ainda o jogo linguístico, utilizando elementos como ironia, ambiguidade, intertextualidade e metalinguagem, por exemplo.

Em *Memorial do convento*, serão analisados o trabalho com a metaficção historiográfica e a influência do realismo maravilhoso na composição da obra, bem como a percepção do narrador a respeito de outras vozes do discurso, ressaltando-se a polissemia e outros elementos intrínsecos da obra, muitos deles caracterizantes do estilo do autor português contemporâneo.

No estudo de *As intermitências da morte* serão discutidos outros recursos literários como o uso da alegoria, da ironia, a presença da polifonia, e ainda aspectos considerados por alguns teóricos como pós-modernos, como o questionamento das fórmulas consagradas da narrativa, a intertextualidade e a pluralidade de vozes do discurso, sendo que alguns destes recursos já estavam presentes ou latentes na literatura posterior de Saramago.

4.1. *Manual de Pintura e Caligrafia*: experimentação no universo romanesco

Dentre todos os romances de José Saramago, *Manual de pintura e caligrafia* é o único que apresenta, de fato, o narrador em primeira pessoa. Publicado trinta anos depois de sua primeira incursão no gênero, trata-se de um texto, por um lado, bastante diferente de seus trabalhos posteriores e, por outro lado, que preconiza vários aspectos que marcam especificamente a sua escrita; e, além disso, aproxima-se de alguns caracteres das suas crônicas anteriores, como o hibridismo, a fragmentação, e o uso da ironia e da intertextualidade, entre outros.

Um forte traço diferencial da obra de Saramago firma-se na aproximação desta com os preceitos do *nouveau roman* francês, fundado pelo ideário inovador de autores como Alain Robbe-Grillet, Natalie Sarraute e Michel Butor, que surgiu nos anos 50 do século XX. Este ideário, com aplicabilidade a muitos gêneros literários (como romance, teatro e poesia), tinha como ponto principal o questionamento dos caracteres tradicionais e básicos de uma obra literária, e também do significado e da importância da literatura em geral; por isso, essa contrariedade à forma padrão ficou conhecida como anti-literatura.

Especificamente sobre o romance, estudiosos como Butor, por exemplo, afirmam que o “realismo” de um romance – no sentido de proximidade dos caracteres deste gênero com a realidade cotidiana do indivíduo – seria apenas mais uma característica do gênero, e não o único e mais relevante aspecto, contrariando, assim, os preceitos de um neorrealismo, por exemplo. Para Butor, a composição de um romance é um trabalho complexo, que permite a experimentação de um sistema amplo de relações e que, ao mesmo tempo, apresenta uma autonomia em determinado momento, como se a obra exigisse uma evolução por si mesma. Assim, a forma romance defendida pelos críticos e literários ligados ao *nouveau roman* está sobretudo representada em “formas experimentais”, exemplificados por obras como *Ulysses* (1922), de James Joyce, ou mesmo, para citar obras portuguesas, por romances como *Húmus* (1917), de Raul Brandão, *Rumor branco* (1962), de Almeida Faria, e *Finisterra* (1978), de Carlos de Oliveira.

Esta perspectiva inovadora, que anos mais tarde contribuiu para classificar o romance a ela vinculada como “experimental”, marcou o romance português dos anos 60 e 70. Ressalta-se que Garcez (1979) considerou essa fase na literatura portuguesa como metamorfa e de expectativa, um momento de renovação e de receios. O *nouveau roman*, portanto, acaba por influenciar a produção artística de José Saramago, o qual traz em *Manual de pintura e caligrafia* traços comuns a este viés questionador e diferente dos padrões da época. Vale

salientar, por conseguinte, algumas das características do romance experimental, ou do anti-romance, conforme Ceia:

A distinção assegura-se pela dissimulação do fio da história narrada, pelos constantes recuos e avanços na acção, pela inclusão de episódios estranhos a essa acção, pelas caracterizações sumárias das personagens, sem análises psicológicas, pelo trabalho vocabular, [...] pela subversão da estrutura tradicional do romance [...], inclusão de hors-texte, desconstrução da página em branco, etc. Estas características podem ajudar hoje a classificar, sem imposições históricas ou sem limitações de escola, como anti-romance qualquer obra de ficção que comece por negar a sua própria natalidade” (CEIA, s/d).

Já no início de *Manual de pintura e caligrafia*, há a “subversão da estrutura tradicional do romance”, uma vez que não se tem uma introdução, um princípio, mas o desenrolar do conflito da narrativa: a personagem narrador protagonista revela sua tensão, sua angústia por estar pintando o segundo quadro de S., e por sentir que não conseguirá terminá-lo, diz: “Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei” (SARAMAGO, 1992, p. 5). Tem-se a desautomatização do discurso narrativo tradicional, e a narrativa é introduzida ao leitor de modo fragmentado e abrupto, sem explicações e apresentações. Há ainda neste início a descontinuidade da narrativa, pois o narrador não segue relatando os fatos, mas se perde em reflexões sobre a arte, a vida e a representação, mesclando em seu discurso ora esclarecimentos sobre sua situação atual, ora sobre seus conceitos e sentimentos relativos à pintura e à sua profissão, citando outros artistas e trabalhando com a linguagem.

De fato, o romance todo apresenta essa “dissimulação do fio da história narrada”, característica do romance experimental, elencada por Ceia: primeiramente, por se tratar de um romance que aparenta em muitos momentos ser um diário; em segundo lugar, porque não traz uma sequência lógica e cadenciada de ações, mas se têm avanços e *flashbacks*, retornos a lembranças passadas, por vezes fundindo-se memórias a invenções e possibilidades de situações. Em terceiro lugar, têm-se alterações no padrão do tom do relato: sendo em primeira pessoa, o narrador descreve (a um possível leitor, ou a si mesmo) fatos e sentimentos, por exemplo: “Aproximávamo-nos da cidade. [...] A cento e dez quilómetros de Sintra, parei enfim o carro” (SARAMAGO, 1992, p. 268); apresenta, porém, no antepenúltimo capítulo, uma formatação textual diferente, como se estivesse direcionando seu relato à personagem M., em um tom mais lírico: ““Meu amor”, disseste, e eu o disse, abrindo-te a minha porta toda, e entraste. Abrias muito os olhos ao caminhares para mim, para me veres melhor ou mais de mim, e pousaste o teu saco no chão” (SARAMAGO, 1992, p. 269).

Nota-se uma inconstância no texto, tanto no discurso narrativo, que não se mantém padronizado em todos os capítulos, como no próprio encadeamento lógico da história que, apesar de seguir uma evolução linear em seu aspecto geral, está entreposta por diversas interrupções, lembranças, explicações terminológicas, intertextualidades e citações, caracterizando assim um anti-romance, ou um típico romance experimental, que não se firma na estrutura tradicional de uma narrativa.

Outros elementos do romance de Saramago que remetem à influência do *nouveau roman* francês seriam a identificação de algumas personagens, e do próprio narrador, a pouca caracterização das personagens e o jogo linguístico. A nomeação de algumas personagens, e a identificação por siglas de personagens como o próprio narrador protagonista (H.), a irmã de António (M.) e do senhor que encomendou um quadro (S.) já denotam uma quebra com as ‘normas’ de uma narrativa, mostrando um desvirtuamento do padrão, misturando nomes com siglas. Interessa ressaltar que as personagens que parecem ser mais importantes para H. (para o narrador) no que se refere à sua mudança existencial são apresentadas pelas siglas: eis mais uma inversão, pois uma expectativa comum e tradicional seria a nomeação das personagens mais importantes; no entanto, o destaque se faz pela inovação inesperada, tendo-se dessa forma um trabalho experimental com uma categoria básica do texto narrativo (a personagem).

As personagens da obra (exceto o narrador), além disso, não são desenvolvidas, isto é, não apresentam densidade psicológica: o narrador não se aproxima suficientemente das personagens, apenas as considera em relação à sua vida, à sua crise existencial, mas não há uma preocupação, comum em narrativas da tradição, de explicar e ampliar a profundidade das personagens, ou demonstrá-las em diversas situações e ações. Por exemplo, a diarista Adelaide é apenas citada, relegada à sua função social/profissional; personagens como Olga, Adelina e amigos de H. só aparecem como elementos figurativos, que provocam reflexões na personagem protagonista sobre a vivência humana e social; mesmo seu amigo António, que falara de H. para M., não é trabalhado profundamente na obra: apenas serve de acessório para que se criasse um liame entre H. e M.. Outro amigo de H., a personagem Chico, também só se apresenta eventualmente como portador de notícias para H., sem que haja uma exploração da densidade psicológica da personagem.

Até mesmo S., o comprador do retrato que indiretamente provoca a crise em H., também só é citado quando o narrador protagonista reflete sobre sua profissão, sobre a humanidade, a sociedade e seus sentimentos e angústias. A personagem M., na qual H. se detém um pouco mais em seus escritos, seria a que mais se aproxima de uma personagem tradicional, pois o narrador detém mais o olhar sobre ela. Porém, de fato, não há profundidade

psicológica individual suficiente, sendo M. também apenas um acessório que complementa e fortalece a transformação de H., podendo ainda ser percebida como uma personagem alegórica do ser socialmente ativo e engajado em questões político-sociais.

De acordo com Costa (1997), ao se comparar a personagem M. com outras personagens femininas dos romances de Saramago posteriores, verifica-se que estas são mais desenvolvidas, e M. apenas preenche uma função específica: “Assim, a função de M. parece ser a de induzir H. à História. Neste caso, M. adquiriria um caris antes alegórico que romanesco” (COSTA, 1997, p. 315). Isso explica, portanto, porque a personagem só aparece praticamente no final da obra, nas últimas quarenta páginas, nos últimos sete capítulos e, depois de M. surgir, o relato de H. parece ser muito mais resumido, as cenas por ele ressaltadas em sua escrita apresentam mais dinamicidade, mais movimento, e os fatos parecem ocorrer de maneira mais rápida; esta escrita mais dinâmica de H. demonstra, até o final da obra, que a mudança da personagem fora efetiva e definitiva.

O jogo linguístico, com o uso da metalinguagem, da ironia, do intertexto, da ambiguidade, também caracteriza *Manual de pintura e caligrafia* como um espaço experimental do método de escrita da forma romanesca, apresentando-se desse modo a obra como um exemplo de ‘romance experimental’, ao mesmo tempo em que demonstra um aspecto de transição e de tentativa de trabalho estético-composicional do próprio autor José Saramago com a formatação do gênero.

Este modo de configuração questionadora, de anti-literatura, reflete de fato uma crise que a própria forma romance estava vivenciando, pois o século XX, para o gênero romanesco, fora um momento bastante perturbador e incerto. Discutia-se a “morte do autor”, a “morte da padronização”, e até o fim do gênero, híbrido e indefinível. Essa tensão espelhou-se também na formatação de *Manual de pintura e caligrafia*: a crise da personagem, e talvez até a crise do escritor, dissemina-se na própria estrutura da obra, e o narrador não se decide sobre ela: “A minha arte, enfim, não serve para nada; e esta caligrafia, para que serve ela?” (SARAMAGO, 1992, p. 79).

O próprio título traduz essa falta de nitidez e exatidão do livro: diz ser um “manual”, como se fosse um guia, ou um livro de instruções, de ensinamentos, que seriam sobre pintura e caligrafia. Sabe-se, porém, que a obra vai além disso: segundo o narrador, seus escritos teriam o objetivo de servir de exercício autobiográfico e também como um guia para viajantes, mas, pelo modo de serem construídos, apresentam capítulos com impressões e sugestões de lugares, como uma narrativa de viagens: “Quanto a estas tentativas de autobiografia em forma de narrativa de viagem e de capítulo, estou que haveriam de ser

diferentes também” (SARAMAGO, 1992, p. 154). Há ainda outros trechos com estilo de diário, e ainda um trabalho amplo com estruturas próprias do gênero romanesco (personagens, narrador, espaço, tempo, conflito, clímax, por exemplo). Nesta polivalência de formas, o narrador, incerto, não aceita a classificação de seu trabalho como romance: “É certo, por alguma coisa que tenha lido, que usam os heróis de romance desabafar suas mágoas [...]. Sou eu, aliás, o grato, como já expliquei nestas páginas, de que direi, no a-propósito da boa ocasião, não serem elas romance” (SARAMAGO, 1992, p. 171-172).

A obra, portanto, concebe-se de modo misto, trazendo aspectos de diário, autobiografia, manual, guia, narrativa de viagens e romance, sobressaindo-se este último uma vez que engloba todos os outros, e que possibilita a reflexão, bastante presente em *Manual de pintura e caligrafia*, do ser humano contemporâneo, suas angústias, crises e sentimentos quanto ao seu momento presente, quanto à sua realidade cotidiana. O romance, por conseguinte, funde a crise da personagem à crise do indivíduo social, bem como às próprias dificuldades do autor, também denotando a tensão do momento histórico da sociedade portuguesa e ainda do próprio gênero romanesco.

4.1.1. Crises da forma e da personagem

Vale ressaltar que a crise existencial da personagem protagonista presentifica-se em todo o romance: desde o primeiro capítulo, H. está angustiado, criando o segundo quadro de S. (com base no primeiro quadro) e, nele, tentando desvendar a verdade de S. e, ao mesmo tempo, questionando-se sobre sua profissão. Afirma que, por um lado, arrepende-se por ter aceito o serviço de pintar S. e, se não fosse por isso, jamais teria começado o segundo retrato, “não teria comprado estas folhas de papel, [...]. Não seria este homem triplo que pela terceira vez vai tentar dizer o que antes duas vezes não pôde” (SARAMAGO, 1992, p. 13). Esse impulso reflexivo, que desestrutura o modo como lidava com sua profissão anteriormente, leva-o a começar a escrever: “Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever” (SARAMAGO, 1992, p. 5).

De forma bastante introspectiva, H. pontua sua opinião sobre ser um retratista: o pintor “só reproduz do modelo uma semelhança que a este satisfaz, mas ao pintor não” (SARAMAGO, 1992, p. 9). Ou seja: o pintor de retratos apenas funde a imagem próxima do modelo a um padrão básico, ‘melhorando’ o modelo, escondendo aspectos que possivelmente poderiam ser vistos como negativos, deixando de denunciar a verdade do cliente. Esse lado

hipócrita de sua profissão começa a incomodar a personagem, que sente que, na verdade, o que faz “não é pintura”, pois “o retrato justo não foi nunca o retrato feito” (SARAMAGO, 1992, p. 7).

Sentindo-se humilhado e angustiado, “detestei S. por me fazer sentir tão infeliz, tão irremediavelmente inútil, tão pintor sem pintura” (SARAMAGO, 1992, p. 49), utiliza-se da escrita como um meio de fuga, de expiação de suas culpas, um modo de buscar um entendimento para o que estava ocorrendo consigo e, ao mesmo tempo, como um instrumento para encontrar uma saída ao seu dilema: ao ter se questionado sobre S., desencadeou todo o seu conflito interno, e procura as respostas às suas tensões (e sobre a verdade de S.) também em seus escritos: “bastou o primeiro olhar, e eu disse: “Quem é este homem?” Esta é precisamente a pergunta que nenhum pintor deve fazer a si mesmo, e eu fi-la. [...] vou procurar decifrar um enigma com um código que não conheço” (SARAMAGO, 1992, p. 14).

Conforme Costa (1997), é a percepção de ser um artista medíocre que move a personagem a pintar o segundo quadro de S., escondido deste e, por intermédio da palavra escrita, H. desenvolve o seu conflito de consciência sobre a mediocridade de seu trabalho, percebendo ser incapaz de libertar-se das normas de sua profissão. A escrita do “manual”, desse modo, serve como registro e lembrança à personagem de seu fracasso como pintor, pois não consegue terminar o segundo quadro de S., entregando o primeiro quadro ao cliente de acordo com os padrões acadêmicos, sendo por isso conivente, mais uma vez, às normas: “outro registro, o da escrita, que passa a ser o espelho da sua crise por um acto de vontade seu e [...] uma espécie de certificado, de *reminder*, ao evocar de forma constante sua desistência frente aos dois retratos de S., o acadêmico e o artístico, da sua mediocridade como pintor” (COSTA, 1997, p. 283).

A escrita, dessa maneira, passa a ser uma aliada da personagem para lidar com as situações que vai enfrentando em sua crise, situações estas que vão aos poucos revelando as mudanças da personagem, a sua trajetória de transformação, de reconhecimento e de escolhas. Através de seu ‘manual-diário’, percebe-se uma luta interna de H., que se sente preso, escravo de seu modelo, reproduzidor mecânico do padrão de retratista que estava outrora acostumado a manter. Por isso, entristece-se ao não conseguir terminar o segundo quadro de S.. Todavia, tempos depois, ao desenvolver o retrato de outros clientes, dos senhores da Lapa, H. se conscientiza e sente que algo estava mudando, pois o quadro estava diferente dos seus trabalhos anteriores conhecidos:

comecei eu a sentir que os meus retratados da Lapa andavam inquietos. [...] Estava a gostar. Tive o pressentimento de que a causa da tensão atmosférica estaria precisamente ali. [...] O quadro produzia uma impressão de desconforto [...]. Enfim, este quadro não se parece nada com aqueles que conhecemos de si (SARAMAGO, 1992, p. 203, 204, 205).

Neste quadro, H. faz algo diferente, criticado pelos clientes, percebido por Adelina com estranheza e também por M., e o pintor alegra-se com isso, por ter sido um processo quase que inconsciente, que não percebera enquanto acontecia: “aproximara-se [Adelina] do retrato dos senhores de Lapa. Percebi que estava intrigada. [...] Ergueu [M.] os olhos para mim, muito devagar: “Se entendi bem, este quadro é diferente daqueles que pintava.” “Muito diferente.” “Porquê?”” (SARAMAGO, 1992, p. 216, 247).

Todo o processo de mudança de H. será relatado em seu ‘manual’, como se a escrita contribuísse para a coordenação de sua transformação, que se reflete, inicialmente, em seu novo quadro (dos senhores da Lapa). Esse vínculo da escrita com os conflitos de H. sobre si mesmo e sua profissão aproxima-se de uma “terapia”, explica Costa (1997).

De acordo com Costa, a personagem protagonista sofre de “acídia”, uma doença que pode não ser percebida diretamente por H., mas que se firma em sua vontade, na vontade do indivíduo. O estudioso esclarece que a acídia seria uma agitação do homem escondida em uma tranquilidade aparente; onde se tem serenidade superficial, que escamoteia a tristeza: “tudo em H. indica o seu ‘mal’, não o *spleen* de Baudelaire [...], não o *mal-du-siècle* dos românticos, [...] mas um mal mais persistente e mais antigo, mais corrosivo: a acídia, representada pelo ‘demone meridiano’” (COSTA, 1997, p. 289).

Desse modo, H. busca na realidade uma autossuperação, pois está em crise e necessita encontrar-se, resgatar a si mesmo, e o faz por meio da escrita, onde cria a possibilidade de auto-crítica, sendo assim um ambiente quase terapêutico:

através da prática escritural H. termina por sentir-se, já, em condições de se rebelar contra sua identidade de pintor medíocre, [...] através da ‘terapia da arte’ que inventa no plano do seu ‘manual’ [...] lhe permite [...] deixar fluir a sua vivência subjectiva do que sabe ser ‘artístico’ e cuja dimensão considera estar-lhe vedada como produtor de arte; [...] a liberação *escrita* deste fluxo integra-o como pintor a si mesmo (COSTA, 1997, p. 298-299).

À medida que muda, H. vai colhendo em seus escritos novas impressões do mundo e de si mesmo, desenvolvendo um auto-exame profundo, de si e também dos seres humanos em geral. Por exemplo, tem-se a passagem reflexiva de H. sobre seus sentimentos ao ser informado do fim do relacionamento com Adelina (por uma carta por ela escrita). Ele sente

gratidão e alívio por ela tê-lo feito, pensando em seguida sobre o egoísmo, o orgulho e a covardia do homem: “porque essa gratidão é outra vez alívio, prova dos nove das continuadas atitudes egoístas do homem [...]. Assim, o homem pode ficar romanticamente melancólico ou dramaticamente revoltado [...], declarar-se vítima da incompreensão feminina” (SARAMAGO, 1992, p. 152).

As assertivas que faz, nestes momentos reflexivos, são em sua maioria auto-críticas ou críticas ao indivíduo social contemporâneo, que mantém os valores sociais sem perceber, passivos a ‘máscaras’ da sociedade hipócrita e autoritária; ou ainda, criticando ou apenas observando aspectos da própria constituição do ser humano, isto é, caracteres positivos e/ou negativos, possivelmente comuns a todos os humanos. Além disso, notam-se também as suas ideias sobre as convenções sociais e a formação das heranças culturais da humanidade que, apontando valores com ironia e uso de intertextualidade, denota hipóteses no que se refere à relação do indivíduo com o conhecimento:

Digo coisas que todos dizem, mas este feltro pisado e repisado que é a cultura, que é a ideologia, que é também isso a que chamamos civilização, compõe-se de mil e um pequenos estilhaços, que são heranças, vozes, superstições que foram e assim permaneceram, convicções que esse nome se dão e tanto lhes basta [...] a dúvida se me levanta de saber se somos nós que possuímos o sabível do mundo ou se somos, pelo contrário, coisa intérprete desse sabível/sabido que paira sobre a terra como outra camada atmosférica e que sobrevive à morte das civilizações (SARAMAGO, 1992, p. 107, 108).

Assim, nota-se em *Manual de pintura e caligrafia* um rol de percepções de cunho filosófico-intimista, que se desenrola na continuidade da narrativa, demonstrando também a profundidade do pensamento de H. e sua transformação, pensamento este que diversas vezes procura, ao buscar a sua auto-compreensão, apresentar o outro lado das questões, ampliando o panorama de seu olhar.

Ao fim do livro, percebe-se que H. mudara: sua perspectiva de mundo não se caracteriza mais como um artista ‘comum’ (referindo-se à imagem do lugar-comum tradicional de um artista), isto é, alienado, ‘desligado’ dos fatos; e, ainda, também não se aproxima mais dos aspectos que marcavam a sua profissão de retratista: ele não quer mais ‘mascarar’ a verdade em troca de seu sustento, não quer mais padronizar a imagem dos outros e das coisas, não quer mais disfarçar os defeitos, igualar em um modelo ‘normal’, básico e belo o que seus olhos veem: ““E agora, o que vai fazer? Volta à sua antiga pintura?” Respondi de um só golpe, com uma brutalidade deslocada, mas que não pude evitar: “Não.”” (SARAMAGO, 1992, p. 247).

A própria personagem sente-se mudada, e fica ansiosa, expectativa, interessada e motivada a saber como sua vida se constituirá neste novo começo. Verifica-se esse entusiasmo, por exemplo, quando H., sem emprego, pensa sobre sua transformação, que esta começara no momento em que decidira fazer o segundo retrato de S. Compara sua tensão presente quanto ao seu futuro incerto e novo, diferente, com o momento de um soldado ou de uma criança: “Sinto-me como o soldado excitado que se impacienta com a demora do ataque do inimigo e avança, ou como a criança fremente de energia acumulada que esgotou um jogo e logo anseia por outro” (SARAMAGO, 1992, p. 226).

Nessa nova fase de sua vida, H. vê-se mais próximo da escrita, de seu manual-diário, e a função desta parece projetar-se unicamente ao seu auto-conhecimento, ao trabalho com o seu interior: “Custa-me acabar. [...] Esta escrita poderia continuar até ao fim da minha vida, com a mesma utilidade ou sem-razão que teve até agora. [...] No entanto, [...] cresce dentro de mim uma tensão que já tentei exprimir por palavras, e é ela que não me deixa parar” (SARAMAGO, 1992, p. 223). Ele escreve como se a preocupação com um outrem, com um cliente, com um leitor de seus escritos ou com as normas da escrita já não o incomodassem mais. Realmente, a personagem protagonista sente-se mais livre, e usa a palavra em prol de seu desenvolvimento pessoal, observando, por exemplo, os resultados a que chegou:

foi para me aproximar de mim próprio que continuei a escrever, quando o primeiro motivo [descobrir a verdade de S.] já perdera a importância. Que soma faço, que total, que prova real poderei tirar? [...] Esse projecto de autobiografia por caminhos que quisessem ser diferentes, juntando em partes iguais artifício e verdade, que foi que dele saiu? [...] Responderia que me aproximei. Responderia que ajustei o corpo e a sua sombra, que apertei o parafuso solto. [...] vejo a minha mão mover-se sob a luz [...] e sei que nunca senti este pouco tão meu. Movo a mão e sei que é a minha vontade que a move [...]. Este bem-estar [...] não é físico, ou é físico só depois, não é um ponto de partida, é o ponto a que cheguei. Releio estas páginas desde o princípio [...] em cada momento sou igual, em cada momento me vou sentindo outro (SARAMAGO, 1992, p. 221, 222).

Essa liberdade que H. sente faz com que ele, ao escrever sobre seus momentos com a personagem M., por vezes altere o tom da narrativa, permitindo-se explorar com tranquilidade outras vozes do discurso, outras alternativas da linguagem. É como se H. sentisse que há muitas possibilidades da escrita e, concatenando isso à sua vida interior, quisesse evidenciar a complexidade da nova fase de sua vivência, ao mesmo tempo em que demonstra a amplitude e o caráter infinito da linguagem escrita.

No que se refere aos seus pensamentos e ações, H. demonstra em seus escritos, a partir da percepção de sua mudança, o seu desejo de aceitar, de assumir e de evidenciar sua postura, seus valores, bem como a face mais ‘realista’ do ser humano. H. começa a se importar, e a demonstrar esse interesse, como na cena em que explica o seu novo quadro que irá fazer, o seu autorretrato, que estará vinculado, de alguma forma, à sua escrita:

Prolongamento deste manuscrito escrito ele próprio à mão, o retrato há-de copiar alguma coisa. Como o manuscrito, e ao contrário do que é costume fazer-se, não disfarçará as costuras, as soldagens, os remendos, a obra doutra mão. Pelo contrário: acentuará tudo. Desejará, no entanto, dizer mais, como cópia, do que esteja dito naquilo que copiar. [...] Este meu quadro, em suma (tal como fez, com boas razões, o manuscrito), não recusará a cópia, torná-la-á explícita. [...] Agora para revelar, não para esconder (SARAMAGO, 1992, p. 276).

Portanto, nota-se que sua crise existencial o leva ao auto-conhecimento e à reafirmação de seus valores, de suas escolhas, além do acréscimo de ideais e posturas. Além disso, esta trajetória ainda proporcionou o encontro com M., com quem desenvolve um relacionamento profundo e sincero, não sendo superficial e vazio como os outros relacionamentos que teve.

4.1.2. A liberdade na escrita: metalinguagem e plurilinguismo

Outro aspecto marcante na obra de Saramago refere-se ao trabalho com a linguagem: *Manual de pintura e caligrafia* é repleto de uso do recurso metalinguístico, estrutura bastante comum nas obras posteriores do autor, e que também caracteriza a obra em nuances pós-modernistas. O narrador frequentemente reflete sobre a sua escrita, sobre a sua pintura e também sobre a linguagem em geral, a palavra e a arte em geral, denotando suas limitações e imposições, bem como sua elasticidade, sua amplitude e complexidade, por vezes pensando sobre o porquê do trabalho do escritor, do vínculo da escrita com o indivíduo: “Daria provavelmente toda a minha arte de pintor [...] para conhecer as profundas razões que levam as pessoas a escrever. O mesmo se diria de pintar, mas torno a dizer que escrever me parece arte doutra maior subtileza, talvez mais reveladora de quem é o que escreve” (SARAMAGO, 1992, p. 129).

Desde o início da narrativa, o narrador demonstra ter consciência de seu *status* de controlador da história apresentada: “Se este escrito não fosse na primeira pessoa, eu teria achado mais perfeita forma de me enganar [...] Falaria de premonições outra vez, se quisesse. Mas sendo eu aquele que escreve e ao mesmo tempo sente, decido que não quero”

(SARAMAGO, 1992, p. 114, 171), e essa característica textual marca muitas obras de Saramago posteriores; e o narrador, por meio da metalinguagem, traz suas reflexões sobre os limites da palavra, bem como as possibilidades desta, ao ser comparada com a pintura, por exemplo, ou ainda, ao se pensar na relação desta com a realidade, com os fatos acontecidos:

Não tem a pintura dessas ambiguidades (menos ambíguo seria dizer: “estas ambiguidades”), mas outras tem que me levaram a escrever, e impossibilidades também: falta, para que fique definitivamente provada a justiça deste mundo, que as ambigüidades da escrita, e suas por sua vez impossibilidades, me venham a fazer pintar. Ou alguma coisa intermédia. [...] não descrevo, recorro e reconstruo. [...] O tempo decorrido entre esses gestos é tomado, pois, como um instante só e não como uma sucessão justaposta de horas, cheias ou não tanto assim, fluidas ou densas, vagarosas ou, pelo contrário, relampejantes. Por isso este relato há-de parecer conter de menos e conter de mais. E não se saberá nunca o que realmente conteve o tempo aqui comprimido (SARAMAGO, 1992, p. 170, 242).

Além disso, apresenta outras perspectivas e possibilidades da língua, criando um jogo entre palavras, imagens e significados: “pensei como teria sido interessante mostrar o quadro [...] à secretária Olga sem lhe dizer a quem tinha pretendido representar eu nele (ah, esta ambiguidade da escrita)” (SARAMAGO, 1992, p. 69). Neste exemplo, há a confusão proposital do narrador quanto à imagem representada no quadro que, conforme a linguagem por ele explicitada, poderia tanto ser o próprio H. ou o senhor S. De modo lúdico e com humor, por vezes com ironia, o narrador, frequentemente, faz inclusões de explicações de termos ou de expressões que usa, brincando com a ambiguidade e com os sinônimos da língua:

resolvi pintar o santo. Atenção. Que foi que eu escrevi? Pintar o santo. Sei exactamente o que vou fazer, mas sabê-lo-ia quem lesse estas três palavras? Pintar o santo, que é? [...] Faça eu o que fizer, terei sempre razão, terei sempre cumprido a minha palavra, as três que dei, mas ninguém saberá nunca se eu terei feito o que realmente anunciara: pintar o santo. [...] Gente que casa filha pode não ser velha [...] (Brinquemos ao caçador: gente que casa, filha, pode não ser velha; gente que casa, filha pode não ser velha; gente que casa, filha poder não ser, velha; etc) [...] ninguém se sente tão saudável como quando ao pé de um doente, ninguém tão forte como quando diante de um enfezado [...] (Como quando. Quando como. Já comi.) (SARAMAGO, 1992, p. 141, 159, 179-180).

A ludicidade também está presente no jogo intertextual que se ressalta da obra: há constantes referências, por exemplo, de pintores renomados e suas obras (por exemplo, Giotto, Rembrandt, Cézanne, Da Vinci, Van Gogh, Picasso, Manet, Espíndola, entre muitos

outros), e o narrador, ao escrever seu ‘manual’ e também diário, descreve por vezes as cenas de quadros para, em momentos posteriores, fundir tais cenas com situações do seu cotidiano, inserindo e mesclando imagens de pintura com cenas da realidade, ou do seu passado, como no excerto abaixo, com tons inclusive surrealistas:

Estes são os devaneios do pintor ermado [...] Fazer voltar tudo atrás, não para repetir tudo, mas para escolher e algumas vezes parar. Levar pela arreata o cavalo de S. Jorge que Vitale da Bologna pintou, levá-lo, de Lisboa ido ou de Bolonha vindo, por Espanha e França, [...] a Paris, [...] e dizer a Picasso: “Homem, eis o teu modelo.” Nesse tempo, em Lisboa, uma criança, sem saber de Guernica, e de Espanha quase nada, [...] segurava nas mãos uns húmidos pedaços de papel, transmitia sem saber o apelo político de uma Frente Popular Portuguesa (SARAMAGO, 1992, p. 161).

Observa-se, a partir da percepção lúdica e surreal das imagens da vida da personagem fundidas a cenas de quadros famosos, e ainda a situações por H. criadas, uma tentativa de demonstração inusitada, como se a personagem estivesse experimentando as outras possibilidades de perceber a realidade, ao mesmo tempo em que recria, reinventa e amplia o seu olhar e sua concepção de mundo.

Tem-se ainda a referência a escritores famosos e/ou consagrados pela crítica (como Daniel Defoe, Marguerite Yourcenar, Jean-Jacques Rousseau e Karl Marx). O narrador reproduz trechos de obras a fim de apreender um modo de escrita, denotando por conseguinte o recurso intertextual, e refletindo sobre a relação ficção e realidade: “A ficção tem coisas boas: prova que as decisões do espírito e da vontade transcendem as circunstâncias. [...] toda a verdade é ficção [...] Tudo, provavelmente, são ficções” (SARAMAGO, 1992, p. 96, 97). Isso evidencia uma experimentação, uma tentativa de descobrir os ‘segredos’ da escrita literária, e também descobrir o outro lado da produção, os elementos que constituem e as etapas que resultam em uma obra; além disso, fica evidente um questionamento que a obra faz ao ‘realismo’ de uma narrativa, revelando e reconhecendo seu *status* ficcional:

Agora o fiz para adestrar a mão, como se estivesse a copiar um quadro. Transcrevendo, copiando, aprendo a contar uma vida, de mais na primeira pessoa, e tento compreender, desta maneira, a arte de romper o véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são. Tendo porém copiado, ousou afirmar que tudo quanto ficou escrito é mentira. [...] Não creio que alguém pudesse entender-se neste cruzar de fios, desenredá-los, distinguir os verdadeiros dos falsos e (trabalho ainda mais subtil) definir e marcar o grau de falsidade na verdade e de verdade na falsidade (SARAMAGO, 1992, p. 94).

A intertextualidade presente no romance também caracteriza a obra em um aspecto pós-moderno, pois se trata de traços concebidos como inovadores e diferentes do que havia no conjunto de possibilidades da criação artística da época. Desse modo, o romance de Saramago apresenta-se com nuances além de seu tempo, possíveis certamente devido à liberdade que a personagem estava sentindo no que diz respeito à linguagem escrita.

Ressalta-se ainda que o plurilinguismo caracteriza *Manual de pintura e caligrafia*. Isso porque a obra é repleta de significados, de busca pelo conhecimento amplo, de percepção do outro lado, do outro aspecto dos fatos e das pessoas, enfim, tem-se a exploração de novos sentidos além do senso comum. Por exemplo, quando H. descreve os lugares que visitou em Europa, sempre procura identificar aspectos do local e do povo em sua apresentação cotidiana, isto é, ele (H.) descreve os lugares, seus pontos turísticos e atrações culturais famosas, porém, quer mais, busca os sentidos mais próximos da realidade cotidiana de quem vive nos lugares: “penetrei no interior da cidade [Veneza]. Fugi deliberadamente aos espaços abertos e deixei-me perder, sem mapa nem roteiro, pelas ruas mais tortuosas e abandonadas (as calli), até dar por mim no coração obscuro de uma cidade que enfim se revelava” (SARAMAGO, 1992, p. 122).

Assim, ele foge do lugar-comum – que seria a apreciação apenas do que o turismo oferece sobre uma cidade – e direciona seu olhar para o outro lado das estruturas, para outros significados do lugar, fomentando interpretações diversas do local, imaginando possibilidades daquela realidade, buscando perceber a humanidade ‘viva’ e cotidiana, real. Ao descrever Florença, sente-se frustrado pois, não sendo um turista comum, que se contentaria em conhecer apenas os pontos turísticos do lugar, não conseguira apreender os sentidos mais profundos e particulares do local, uma vez que este é misterioso e, de certo modo, inacessível: “Ao sair de Florença, o viajante vai frustrado, se não é o turista comum: por mais que tivesse visto e ouvido, sabe que lhe escapou o nó apertado e íntimo da cidade, aquele lugar onde pulsará um sangue comum e cujo conhecimento a tornaria também” (SARAMAGO, 1992, p. 164).

De fato, o próprio interesse em saber quem é de fato o senhor S. já denota essa vontade de apreender a outra faceta do indivíduo. E quando sente de fato sua mudança, decidindo não mais pintar retratos profissionalmente, direciona-se a um porto, e começa a observar expressões e rostos anônimos, pintando-os em seu dia-a-dia: pessoas trabalhando, transeuntes, tentando assim representá-los em seus aspectos mais comuns e sinceros, sem ficar retocando-os ou os disfarçando, como se estivesse delineando os ‘bastidores’ de um espetáculo:

Estou pouco em casa durante o dia. Saio com o bloco do desenho e encho as páginas de esboços e também de apontamentos escritos. [...] Reparo que as pessoas me olham com curiosidade e por aí julgo entender que já se vem tornando raro o aparecimento do desenhador por estes lados. Os rostos, os gestos, as mãos dos homens interessam pouco. [...] Eu fui pintor de retratos de grandes-burgueses [...] deste modo de viver me ficou, ou não cheguei a perder, a fascinação obstinada do rosto humano, da pele e da sua fragilidade, da leve ou profunda ruga, do brilho do suor sobre a têmpora, ou, na mesma têmpora, o subterrâneo rio azul duma veia. Não é só a beleza, tão rara, mas a fealdade também, que é o mais comum de nós, porque nós, humanos, não somos belos, não o somos em geral, mas aceitamos a fealdade com uma dignidade particular que talvez venha do interior, do espírito (SARAMAGO, 1992, p. 218-219).

Todo esse movimento e percepção da complexidade do mundo visto por outros vieses diferentes do padrão comum fazem com que H. reflita sobre a humanidade, sobre o ser humano e suas relações com o outrem, fortalecendo um aspecto filosófico que a obra imprime. Portanto, H. passa do sentido comum e reconhecido (pintar retratos de pessoas influentes e/ou com uma posição social reconhecida) para um sentido marginalizado, desvalorizado, esquecido (pintar o povo, o outrem, os desconhecidos) e sem fazer disso sua fonte de renda, mas com isso contribuindo para o fortalecimento de seus valores e de sua mudança pessoal.

A polissemia também é percebida no jogo que H. constrói ao querer pintar o segundo quadro de S., ou ao misturar imagens e quadros (imagens diferentes): quando, por exemplo, pinta o retrato de um santo que está representado em uma estátua em sua morada: “Em casa, pinto o santo. Reproduzo (tenho o bilhete-postal) a arquitectura da prisão e o chão de ladrilhos da pintura de Vitale da Bologna, e vou pôr naquele chão e na sombra daquelas grades o Santo António da minha casa” (SARAMAGO, 1992, p. 160).

Ao pintar o retrato do Santo, ele já cria um simulacro de um simulacro: pinta a partir de um modelo já formado artisticamente. Se, para Platão, a realidade (mundo sensível) já é uma cópia do mundo inteligível, a arte (no caso, a escultura, a estátua de madeira) seria o simulacro, a cópia da cópia (no caso, a primeira seria o próprio modelo). Fazer um retrato a partir de uma estátua e não de um modelo-origem possível, já seria a cópia de um simulacro, um simulacro duas vezes mais afastado da realidade, e três vezes mais afastado da verdade (que se encontra no mundo inteligível, para Platão).

Além disso, H. mistura um ‘simulacro’ (a estátua) com outro ‘simulacro’ (partes de cenas do quadro de Vitale da Bologna) para criar um terceiro, que seria, em um viés platônico, uma ousadia, uma afronta. Nota-se, portanto, um desdobramento de sentidos, uma

ampliação de significados, tornando essa produção polissêmica, plural, uma vez que, por intermédio da recriação de H., tem-se um novo cenário e uma nova perspectiva do mesmo objeto, a saber, a imagem do santo.

Ressalta-se ainda que, nessa invenção de H., tem-se a união do retrato que fez ao cenário de outro quadro de um pintor europeu famoso; há de fato um jogo de recriação e reinterpretação de cunho intertextual, que sugere ou possibilita novas leituras dos quadros, e mesmo do próprio alcance complexo da arte em geral. Em alguns momentos, H. mistura cenas de seu cotidiano a imagens de quadros famosos que já descrevera, dando movimento, aplicabilidade, às cenas de quadros, recriando significados, em um jogo polissêmico, com nuances surrealistas. Tem-se, por exemplo, a cena em que H. inicialmente pensa sobre si e a secretária Olga, e sobre o quadro de Lautréamont e, momentos depois, enlaça a imagem a outra imaginada, de sua casa, desejando que Olga fosse embora:

A secretária Olga [...] acabou de vestir-se, e nesse instante o quadro que formávamos tornou-se incongruente, como o é o *Concerto Campestre* (Giorgione) ou o seu reflexo oitocentista *Déjeuner sur l'herbe* (Manet) [...]. A incongruência do quadro (o meu quadro) e dos quadros (Giorgione, Manet, Delvaux) era, no meu espírito, a mesma que reuniu o guarda-chuva e a máquina de costura sobre a mesa de dissecação (Lautréamont). [...] Ouvia a secretária Olga na casa de banho, [...] e desejei que saísse, descesse a profunda espiral da minha escada, arrastada pelo peso da máquina de costura, que ia trabalhando rapidamente e cosendo os degraus, enquanto o guarda-chuva fechado, duro, furava os olhos de personagens pintados em quadros pendurados da parede da escada noutra espiral, enquanto eu, ainda deitado e nu, esperava, na mesa de dissecação, o inevitável (SARAMAGO, 1992, p. 65, 66).

Há esse viés dialógico inclusive no trabalho com a linguagem: o narrador insere por vezes explicações de termos ou estruturas oracionais por ele utilizadas, evidenciando com humor também o outro lado da própria linguagem, do discurso: as arbitrariedades, as ambiguidades, a ironia das normas da língua:

Deixei de olhar a mesa e fitei-a (verbo que significa quase o mesmo, mas que rodeia a aborrecida repetição, dano maior para o estilo, segundo dizem) [...]. Ouvi tudo isto [...] tomando o longo discurso, quase confissão, como manifestação da crença na bondade universal que às vezes nos vem (a crença, não a bondade) [...]. Descobri que a minha sensação (darei melhor impressão?) não era somente maliciosa, mas uma expressão de malícia real (maldade, má índole) [...]. [...] uma aldeia onde não sei bem se nasceu ou foi lá criada (de criar, não de servir) [...]. Precisamente (preciso, exacto; preciso, necessário) o contrário [...]. António é dois anos mais velho. Não se formou (falo de M.), trabalha com um advogado (SARAMAGO, 1992, p. 33, 64, 114, 138, 200, 249).

A dialogicidade do discurso também é percebida nos momentos aparentemente contraditórios dos relatos de H., que confessa por vezes sentir-se livre com o trabalho linguístico-verbal, e por outras vezes afirma sentir dificuldades com a escrita, pensando sobre a arbitrariedade da língua, da palavra e, ao mesmo tempo, discutindo os motivos para se continuar a escrever:

Brinco com as palavras como se usasse as cores e as misturasse ainda na paleta. [...] todo o caminho andado nestas páginas, que não imaginei poder vir a escrever tão facilmente. [...] não a ignorava [a dificuldade da escrita], sabia-a do mesmo modo ameaçadora, mas era como se a novidade do instrumento [...] bastasse, por si só, para me aproximar do objectivo. [...] Não tem sido fácil articular estas frases. A mim mesmo não domino certas habilidades de escrita [...] por que será que se diz tão pouco e não se diz tão muito? [...] foi para me aproximar de mim próprio que continuei a escrever, quando o primeiro motivo já perdera a importância (SARAMAGO, 1992, p. 54, 59, 77, 109, 209, 221).

Nota-se, deste modo, que o relato de H. evidencia a dinamicidade da palavra, e a dificuldade do trabalho com o tempo presente, inacabado, bem como o aspecto complexo e diversificado que possui a forma romanesca. Enfim, vale ressaltar que a dialogicidade também está presente no momento em que H. enxerga de fato o outro, reflete sobre este, e encontra a si mesmo, fortalecendo a sua transformação íntima: “Quando regresso a casa, olho com atenção os esboços [...] olho-os e desenho-os, mas pressinto que não estão indefesos. Cada um deles está consigo próprio e em si próprio, e ao mesmo tempo com todos os outros e em todos os outros” (SARAMAGO, 1992, p. 220).

Observa-se ainda um subtema bastante presente em *Manual de pintura e caligrafia*: a questão da viagem. De fato, são várias as viagens presentes na obra: a referência às viagens que a personagem H. fizera no passado, com suas impressões e sentimentos no que diz respeito a vários lugares da Europa; viagens criadas, inventadas por H.; as viagens curtas/deslocamentos que H. faz durante a narrativa, e suas impressões delas (como, por exemplo, quando passeia à noite de carro pela cidade, ou quando vai à prisão de Caxias); as viagens que H. faz em sua memória, lembrando-se de fatos e cenas de seu passado, de sua infância e adolescência, produzindo efeitos e reflexões sobre sua vida e sobre as reações e sentimentos dos seres humanos; a viagem empreendida pelo narrador para a interioridade humana, nos trechos em que H. reflete sobre o indivíduo (em geral, ou seus amigos, mulheres, etc), sobre o tempo, a idade, a velhice, a solidão, os relacionamentos humanos, a amizade, e o amor.

As viagens de H. referidas nos capítulos chamados de “exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem” ou “em forma de capítulo de livro”, acabam por enlaçar as viagens físicas, materiais de H. aos espaços físicos e reais, a uma viagem interior, pessoal e interna de H. Para Costa (1997), o entendimento do espaço exterior por H. contribui para que a personagem consiga compreender o seu espaço interior. Assim, a partir da interação de H. com o espaço externo (no caso, europeu), tanto das viagens como de seu cotidiano presente, a personagem protagonista pôde superar em certo momento a sua consciência acidiosa e buscar uma nova consciência. Por intermédio da interação com o meio externo, portanto, H. pôde fortalecer mudanças em seu meio interno, conclui Costa.

Os sonhos que H. relata também remetem a viagens do inconsciente humano, denotando se nesse processo tons surrealistas e intimistas na obra. Por fim, tem-se a viagem da linguagem, no jogo lúdico e por vezes irônico que o narrador insinua enquanto desenvolve o seu relato, tecendo explicações de termos, jogando com a ambiguidade das palavras e de estruturas da língua, estendendo e ampliando conceitos em seus graus mais profundos e complexos, demonstrando assim limites e arbitrariedades que a língua e a linguagem impõem aos indivíduos.

4.1.3. Tonalidades diversas, imagens autobiográficas e o contexto social

Vale salientar ainda que a narrativa é bastante intimista, reflexiva, filosófica, com nuances existencialistas, surrealistas e líricas. Observa-se o tom humanista de José Saramago, presente nos romances posteriores, quando lida com a descrição das personagens, das situações cotidianas e dos pensamentos e atitudes de H. Por exemplo, no capítulo em que seu amigo Carmo conta como fora seu relacionamento com sua amiga Sandra, e como tudo terminou. H. pensa sobre os seres humanos, suas interrelações, e o vínculo do indivíduo com suas ações e seus discursos: “as pessoas são o que fazem [...] Mas há circunstâncias em que as pessoas são também o que dizem ou o que disseram. Não por o serem já antes, mas porque, ao dizer, se comprometem [...] perante si próprios e perante os outros. Dizer é também fazer” (SARAMAGO, 1992, p. 185).

A nuance existencialista presentifica-se nas reflexões de H. sobre vida, morte, indivíduo, idade, tempo, solidão, e também nas reflexões sobre o outro, os clientes, os amigos, entre outros temas. Como exemplo, pode-se citar o capítulo em que o narrador, bastante reflexivo sobre o ser humano, comenta sobre seu livro de viagens, o qual só teria sentido se fosse acompanhado dos outros capítulos, mais pessoais e reflexivos. Pensando sobre a dicotomia morte-vida, H. relata uma história, e explica porque se desvincula das

peessoas mortas, sem contudo as esquecer: “Esquecê-los, creio, seria o primeiro sinal de morte minha. Além disso, após esta viagem de escrever tantas páginas, fez-se-me convicção que devemos levantar do chão os nossos mortos, afastar dos seus rostos [...] a terra solta, e recomeçar a aprender a fraternidade por aí” (SARAMAGO, 1992, p. 200).

Após discutir sobre a importância de não se esquecer dos mortos, H. volta-se aos ‘vivos’, abordando questões existenciais, como a profundidade, a individualidade e as particularidades de um ser, e ainda sobre a complexidade das relações humanas em sociedade, da vivência e da amizade: “Vivos, cada um lá com a sua vida, e, quando nisso se pensa, damos por que afinal sabemos tão pouco, em parte porque eles se fecham, em parte porque estamos fechados nós, em parte por medo, em parte por orgulho” (SARAMAGO, 1992, p. 201).

A tonalidade surrealista é percebida quando H. comenta as obras de arte (quadros, instalações) e sobrepõem-nas em interpretações de cenas de seu cotidiano ou de invenções de situações, ou de sonhos, por vezes beirando à ficção científica. Tem-se aí, inclusive, elementos de um ideário futurista. O capítulo em que escreve, e assume estar sonolento (inclusive confessando no capítulo seguinte que se tratava de uma estratégia discursiva), H. discorre sobre o tempo, a idade, a história pessoal dos seres, e começa a apresentar um fluxo de ideias, com repetição e marcas confusas, fundindo sonhos com imagens do seu passado e de seu presente, em um tom surrealista:

Enquanto estamos dormindo, escrevi eu, vela nas salas e nas praças o mundo silencioso das estátuas e das pinturas. [refere-se H. ao capítulo anterior, que descrevera Florença] [...] Parte de mim dorme, a outra escreve, mas só a que dorme poderia ler o que está escrito nas folhas de papel [...]. Serão as paisagens vidas para pintar? [...] No sonho, sim, e só dentro dele, como só nele se deixam ler as prodigiosas folhas, quem sabe se o sexto e verdadeiro evangelho, quem sabe se os escritos perdidos de Platão ou tudo quanto falta na *Ilíada*, quem sabe o que teriam escrito os que antes do seu tempo justo morreram? Esta paisagem, porém, está fora e dentro do sonho, é ela própria sonho e sonhador, sonho e coisa sonhada, pintura de duas faces que recusa a espessura da tábua (SARAMAGO, 1992, p. 174-175).

E há passagens líricas, repletas de sentimento e poesia, ou seja, de profundidade emocional, estética e filosófica. A própria escolha por uma personagem artista já denota este lirismo e essa profundidade reflexiva, que contrasta com o contexto sócio-político do momento em que a personagem vive: fim de 1973 e início de 1974 – época de ditadura, revoluções e pressões populares. A personagem, até grande parte da obra, não se apresenta comprometido ou interessado com os fatos políticos, sendo quase que alienado, vivenciando

em uma atmosfera própria e quase que nefelibata, fortalecendo a ideia do artista desligado e lírico.

Nota-se também claros tons e imagens autobiográficas do autor no romance narrado em primeira pessoa: lembranças de um passado humilde; sentimento de crise pessoal da meia-idade; crise artística: H. está entre a pintura e a escrita, assim como José Saramago estava buscando uma forma artística para se expressar (dentre as possibilidades de texto escrito, como poesia, crônica, teatro, conto e romance, por exemplo); H. reflete sobre a vida e a morte, sobre o tempo, a verdade e a ficção, a realidade, a criação e invenção, bem como sobre a sociedade, a humanidade, as relações humanas, os sentimentos inconstantes e contraditórios dos indivíduos, a solidão, etc, e sobre as ações das pessoas. Todos estes aspectos e/ou pensamentos e reflexões estão sempre presentes e retomados na produção literária de José Saramago.

Acrescenta-se ainda que há inclusive passagens em *Manual de pintura e caligrafia* que podem ser interpretadas dubiamente, como se fossem reflexos da situação do próprio escritor: “Diziam os críticos (no tempo em que de mim falaram, breve e há muitos anos) que estou atrasado pelo menos meio século, o que, em rigor, significa que me encontro naquele estado larvar que vai da concepção ao nascimento” (SARAMAGO, 1992, p. 6). Nesta parte, em que H. discursa sobre ser um pintor simples, o narrador poderia também estar referindo-se, implicitamente, à fase em que críticos (observando o romance *Terra do pecado*) apontavam o escritor português Saramago como ‘realista’, vinculado a uma fase anterior ao neorrealismo daqueles anos (anos 50).

Além disso, é importante ressaltar as reflexões que H. tem em sua crise, sobretudo sobre o tempo, a idade, a velhice, a solidão, a amizade e o amor. Por intermédio de sua escrita, nota-se também que, por exemplo, a sua ideia de amor/amizade vai mudando: no início, coloca esta questão como algo apenas fortalecido pelo interesse e pela necessidade: “Se nos puséssemos à procura de razões para esta relação [amizade do grupo], estou que não as encontraríamos: não obstante, continuamos amigos, por efeito de uma inércia que se alimenta, apenas, do temor da pequena solidão que por egoísmo não desejamos suportar” (SARAMAGO, 1992, p. 82-83).

Depois, com o passar do tempo e dos fatos, H. apresenta outras perspectivas: parece haver, para ele, outros aspectos que envolvem as relações de amor ou de amizade, carinho, paixão, respeito, honestidade, paciência, profundidade, discrição, vontade, afinidade, entre outros sentimentos. Por exemplo, tem-se o capítulo em que H., ao saber do encarceramento de António, lembra-se da noite da festa que dera, e do momento em que António, ao encontrar

escondido o segundo quadro de S., já pintado de preto, ironizara H. Ao se lembrar disso, percebe-se que H. sente uma proximidade de António, por ambos esconderem um lado obscuro e secreto de si mesmos, e enxerga-o como um ser humano, com defeitos, angústias e medos, como todos os indivíduos, refletindo assim também sobre a condição humana em sociedade, e sobre si mesmo:

O António, que nós se calhar não estimávamos como devíamos, agora era falado ali, com amizade, respeito com certeza [...]. Na verdade, todos nós [...] nos comprazemos [...] num jogo de grandes exteriorizações de sentimento ou de sentimentalidade [...]. O António passou por cima de toda essa complexidade elaborada e calou-se. Olho para trás, revejo-o, [...] e sempre encontro alguém que ouvia mais do que falava. [...] que pensamentos tinha, que inquietações sentia, que encontros rememorava ou sabia ir ter, e onde, e como? [...] Todos temos o que aos outros deixamos saber ou queremos que saibam, todos escondemos a esses mesmos alguma coisa, e esta é a regra da nossa conduta, tacitamente aceite, não polémica, porque comum e geral (SARAMAGO, 1992, p. 232, 233, 236).

A solidão também é um sentimento forte da personagem, e este sentimento, bastante discutido pela personagem em seu relato, parece, contudo, não ser mais uma preocupação tão marcante no fim do relato. Tem-se, por exemplo, alguns dos momentos em que H. reflete sobre o tempo, a vida e morte e, nesse ínterim, cita a imagem do deserto (referindo-se ao filme *Lawrence da Arábia*), comentando sobre o silêncio do deserto, e sobre a impossibilidade de se traduzir a realidade em arte, por ela ser dinâmica. Quatro capítulos depois, compara uma cena do mesmo filme a uma passagem do texto bíblico, sendo crítico e irônico e, por fim, refletindo profundamente sobre a solidão:

Aqui estou pois deserto e no deserto. [...] Seremos nós o deserto, ou deixamos desertos? Abandonados, deixados, desistidos, ou despovoadores nós e fabricantes do ermo? [...] E porque o deserto pode ter habitantes e ser deserto, não bastam habitantes para que o deserto deixe de o ser. Com todos os meus amigos festivos aqui nesta casa, ou lá fora pensando-os eu amigos meus, nenhum deserto meu (ou eu deserto) se povoou. [...] todo meu esforço consistiu, afinal, em recuperar o deserto, para (tentar) compreender depois aquilo que ficasse, aquilo que ficou, aquilo que ficar. A solidão, decerto, mas talvez não a esterilidade (SARAMAGO, 1992, p. 156-157).

Essas reflexões de H. sobre o deserto, que apontam para um pensamento profundo sobre a humanidade, sobre a solidão dos seres, apresentam ainda outras duas facetas: primeiro, uma ludicidade na mistura das cenas intertextuais – filme, texto bíblico e texto do dicionário –, em um jogo imagístico e linguístico, denotando aspectos inovadores e inusitados

da forma romanesca; e segundo, traz outras características do romance, a saber: o hibridismo, a fragmentação e a digressão, delineando ainda mais a liberdade do escritor H.. Além disso, retoma ainda elementos das crônicas escritas anteriormente por José Saramago, uma vez que, conforme Costa (1997), algumas das crônicas saramaguianas possuíam um caráter “aberto”, em uma escrita híbrida, fragmentada, irônica e muitas vezes intertextual.

Ao sentir-se mudado, renovado, e ao conhecer M., e agir mais espontaneamente, H. desenvolve outros interesses, outras preocupações, não se atendo mais à solidão dos indivíduos, mas fortalecendo a sua mudança e a sua vontade de fazer algo diferente, revelador, mais realista (como criar seu autorretrato de modo a não seguir os padrões de retratista que outrora mantinha).

A sociedade também aparece como tema-chave nas obras de José Saramago, e em *Manual de pintura e caligrafia* isso não deixa de ser destacado. Além de tecer reflexões sobre as relações humanas, sobre as normas sociais que regem as ações dos indivíduos, H. também reflete sobre o contexto sócio-político da época em que vive (segundo a narrativa, a história parece ocorrer entre fim de 1973 e início de 1974). Inicialmente, a personagem H. parece estar distante dos acontecimentos de sua época, relatando intensivamente seus sentimentos e impressões de seu dia-a-dia profissional, isto é, está centrado em seu mundo particular: sua crise, seus problemas pessoais, em uma postura politicamente alienada. Até se lembra de uma cena do passado, que fora questionado pelas autoridades, mas parece não ter marcado tanto H. a ponto de politizá-lo. Com o desenvolvimento de sua crise, a personagem aprofunda-se em seu ser e reflete também sobre o outro, percebendo a importância da ação, e se observando como parte de um todo social.

Ao saber que seu amigo António fora preso, aproxima-se dos fatos que ocorrem em seu país, das mudanças que estavam prestes a acontecer, e também das injustiças que a população estava sofrendo. H. vai a prisão tentar ver António, e acaba fazendo contato com M., irmã deste, que é uma mulher politicamente ativa, envolvida na luta por justiça e pelo fim do regime ditatorial. Neste íterim, a obra traz críticas fortes contra a ditadura, denunciando o abuso das autoridades e o descaso, o desrespeito da polícia para com os cidadãos: “Perguntei se a família tinha sido avisada, respondeu que o assunto não me dizia respeito. [...] A mim responderam-me que não tinham quaisquer informações a dar-me. Nem obrigação disso.” “Todos nós sabemos que não têm obrigações. Fazem o que lhes apetece” (SARAMAGO, 1992, p. 237, 244).

Ao tomar contato com a ação e o pensamento sócio-político, H. aproxima-se de M., e encontra nesta relação o amor. Ao final da obra, tem-se a queda do regime, referência à

Revolução dos Cravos em Portugal, de 25 de abril de 1974, apresentando assim mudanças, esperanças e inovações. Portanto, têm-se as transformações externas, com o fim da ditadura e, ao mesmo tempo, a mudança interna de H., que se interessa pelo momento histórico-social e político que vivencia, e desenvolve o seu quadro, em um modo diferente e inovado de pintar, vivenciando um relacionamento mais sincero e profundo com M. (se comparado aos outros relacionamentos que tivera com outras mulheres). Ao fim da narrativa, H. diz a M. que um dia lhe entregaria seus escritos para a apreciação dela, evidenciando seus sentimentos de liberdade, interesse pessoal e confiança, em si e no outrem (no caso, M.).

Nota-se, assim, o desenvolvimento da personagem protagonista, passando de uma fase mais elitista, mais particular e pessoal, para um olhar voltado à sociedade, às mudanças sócio-políticas no mundo. Do mesmo modo, verifica-se, na análise de *Memorial do convento*, uma aproximação maior de Saramago à perspectiva social, representando o coletivo esquecido pela história oficial. Portanto, observa-se claramente que, apesar de manter alguns aspectos em toda a sua produção romanesca, como o questionamento da linguagem, há diferentes focos e caracteres nas obras publicadas após 1980 e, logo, marcando outra fase do escritor no gênero romanesco.

4.2. *Memorial do Convento*: representação do marginalizado na História e metaficção historiográfica

Publicado em 1982, e sendo considerado o romance de Saramago que definitivamente marcou o autor, nos meios nacionais e internacionais, *Memorial do convento* chama a atenção não apenas pela questão linguística, caracterizada pela oralidade e dinamicidade (como no romance anterior, *Levantado do chão*, 1980), ou ainda pela temática de cunho histórico-social e crítico, mas sobretudo pelo modo como desenvolveu e entrelaçou esses caracteres. Trabalhando com um contexto histórico específico, o reinado de D. João V em Portugal no século XVIII, Saramago utilizou personagens e dados da história oficial – pesquisada por ele em bibliotecas, museus e no próprio Convento de Mafra, que visitou várias vezes –, e criou sua narrativa, recontando e reconstruindo a História, apresentando detalhes do cotidiano da época que não são considerados pelos historiadores, mostrando, enfim, com ironia e criticidade, o ‘outro lado’ dos fatos.

Dessa forma, é interessante analisar a maneira como esse trabalho literário se constrói na obra, observando-se os elementos desta que acabam por caracterizar *Memorial do convento* como um romance polifônico. Para isso, três focos principais nortearão a análise

interpretativa: a questão da influência do romance hispano-americano; a presença da metaficção historiográfica e o lirismo existente na obra.

4.2.1. A influência do romance hispano-americano

Tendo em vista que a literatura latino-americana apresentou, no século XX, principalmente a partir da década de 40, um modo diferente e inovador de composição estética, o qual contribuiu para manter o gênero romanesco em um momento de crise, ressaltam-se alguns dos elementos desta produção literária que certamente exerceram influências sobre a formatação do romance de Saramago.

Em primeiro lugar, observa-se, na obra, o trabalho com o coletivo, assim como fizeram autores argentinos segundo Jozef (1971), somando a esse destaque do povo a crítica social explicitada pelo narrador, como também fizeram escritores como Alejo Carpentier e Manuel Rojas. *Memorial do convento*, ao rever um fato histórico, o reinado de D. João V, põe em evidência aqueles que o relato histórico não considera, como os trabalhadores simples, o povo português comum nas pequenas cidades e também em Lisboa, enfocando o seu cotidiano, bem como seus pensamentos, crenças, medos e atitudes, revelando ainda suas insatisfações, angústias, sua alienação e seus sentimentos de opressão.

A perspectiva ampla, geral, contudo crítica, demarcada principalmente pelo olhar irônico do narrador, na obra, expõe o país em seus pequenos detalhes por muitas vezes escamoteados e disfarçados, fortalecendo, assim, uma crítica à própria estruturação política, econômica e social, ao mesmo tempo em que parece buscar uma identidade cultural específica e genuína de Portugal:

é justamente da Lisboa ‘animal’ histórico, símbolo da história colectiva de um povo e de uma nação construída a partir de pedaços de histórias pessoais [...] que José Saramago nos fala. [...]. Saramago [...] procura encontrar na história nacional revisitada [...] as respostas que lhe permitem definir, compreender e traçar uma identidade portuguesa (OLIVEIRA, 1999, p. 357, 376).

Isso porque a literatura portuguesa, assim como ocorrera com a literatura hispano-americana, foi vista pelo olhar europeu (e provavelmente até global) como uma literatura marginalizada. Portanto, o confronto ao formato tradicional, isto é, o destaque ao coletivo e a outra ‘história’, à não-oficial, e logo marginalizada, reconstruindo-se os significados já existentes, seria uma maneira de aceitar a presença e a influência da tradição, todavia

detectando e detalhando as particularidades próprias a partir de um foco distanciado, descentralizado, diferenciando-se do padrão europeu.

Estabelece-se, assim, um diálogo entre os caracteres próprios portugueses, por exemplo, e os valores da cultura ocidental e, com a abertura polissêmica do texto, no uso de instrumentos como a paródia e a intertextualidade, amplia-se o conteúdo outrora já estabelecido, sem ser entretanto radical, como explica Oliveira Filho (1993):

Assim como os romances latino-americanos, os de Saramago não pretendem nenhuma originalidade segregada e radical; assimilam as influências, principalmente no campo das técnicas literárias, como forma necessária de depuração estética. [...] Texto que se volta sobre texto, escritura sobre escritura, a tarefa desvela um intento crítico que proporciona um novo olhar sobre o conhecido e uma revisão do estabelecido (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 89).

Desse modo, além de direcionar o olhar para o coletivo popular, comum, em sua realidade ordinária e problemática, por causa de questões sobretudo sociais, o romance *Memorial do convento* atenta muitas vezes para detalhes e aspectos da vivência da realeza, da nobreza e do clero da época, observando ironicamente os exageros, as convenções, os preconceitos, a alienação e outros caracteres da experiência humana coletiva; logo, acaba por demonstrar uma reflexão mais profunda, de que os seres humanos em muito se igualam, independente de classes sociais: “ao contrário do que geralmente acredita o vulgo ignaro, os reis são tal e qual os homens comuns, crescem, amadurecem, variam-se-lhes os gostos com a idade, quando por comprazimento público se não ocultam de propósito, outros por necessidade política se vão às vezes fingindo” (SARAMAGO, 1998, p. 268).

Além do trabalho com o generalizado, há outras diferenças que o romance latino-americano apresentou, questionando o realismo tradicional, e trazendo um novo realismo, plurissignificativo, com uma postura inusitada do narrador. Chiampi (1980), estudiosa do romance hispano-americano, elenca algumas destas diferenças formais:

Entre as soluções formais mais frequentes, podem-se citar: a desintegração da lógica linear de consecução e de consequência do relato, através de cortes na cronologia fabular, da multiplicação e simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica dos personagens e atenuação da qualificação diferencial do herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, através das focalizações, da auto-referencialidade e do questionamento da instância produtora da ficção (CHIAMPI, 1980, p. 21).

Em *Memorial do convento*, também há personagens polissêmicos, figura do herói dissolvida e mais amena, trabalho com focalizações diversas, denotando dinamicidade e flexibilidade do narrador, e reflexões sobre a produção de texto como ficção. Personagens como Blimunda, Baltasar e Bartolomeu são complexas, que provocam muitas vezes os próprios questionamentos na narrativa quanto à realidade humana, ou ainda à vida e à morte, por exemplo. Ao contrário de romances tradicionais, não há uma caracterização fixa e unilateral de um herói romanesco, mas uma dispersão da ideia de herói clássico, tendo-se as personagens protagonistas, Blimunda e Baltasar, atenuadas em seus *status* de protagonistas, uma vez que o coletivo, as histórias particulares de personagens do povo e da própria construção do convento em si ficam evidentes na participação do conflito da narrativa.

O narrador no romance distancia-se do narrador tradicional, pois, ao contar a história, o faz de modo inusitado, sendo muitas vezes ousado, ou por vezes tecendo comentários sobre os fatos e as pessoas, outras vezes criando focalizações distintas, possibilitando, assim, a presença de diversas vozes do discurso, ampliando os significados da situação, além de ampliar a reflexão crítica sobre os fatos. Tem-se, por exemplo, o comentário sobre o povo, que tanto crê na religiosidade, mas que não olha para o céu (no caso, quando a passarola sobrevoa locais): “Este povo, que tanto espera do céu, olha pouco para o alto onde se diz que o céu é” (SARAMAGO, 1998, p. 193).

Ressalta-se ainda que o narrador, por meio de seus comentários, promove na narrativa reflexões sobre o próprio caráter ficcional do texto, como também ocorre em obras representativas da literatura hispano-americana: “e estas explicações não devem parecer mal, [...] dão-se estas minúcias porque atrás de crença e ciência dela sempre vêm tempos incréus e ciências outras, sabe-se lá quem nos virá a ler” (SARAMAGO, 1998, p. 129).

Outra forte influência observada em *Memorial do convento* é a presença do realismo mágico e do real maravilhoso, sendo o primeiro definido como um olhar diferenciado do narrador, que percebe algo misterioso que integra a realidade, em uma perspectiva realista. Torna-se interessante notar a diferença entre as duas expressões. Salienta-se que, de acordo com Chiampi (1980), houve várias tentativas de definição do fenômeno ‘realismo mágico’ presente na literatura da América Hispânica na primeira metade do século XX. De fato, a expressão ‘realismo mágico’ tornou-se uma saída para muitos teóricos que buscaram uma nomenclatura para situar as inovações que a literatura hispano-americana trouxera em suas obras a partir da década de 40 no século XX. O uso dessa expressão, assim, foi indiscriminado e confuso: de fato, o romance na América Hispânica nesta época rompia com o discurso realista tradicional e, logo, fazia contraste com os modelos de romance existentes nos anos 20

e 30, que eram marcados pelo realismo regionalista ou indigenista, os quais firmavam técnicas narrativas que se tornaram desgastadas, monótonas e mecânicas.

Chiampi (1980), analisando vários estudiosos ao longo deste período, explica que somente em 1967 o intelectual Luis Leal chega a uma conceitualização, ao unir à sua as ideias de outros críticos, e afirmando que o escritor que trabalha com o realismo mágico deva encarar a realidade para desvendar nela os seus mistérios; também acentua que o realismo mágico seria uma ação perante o mundo e, assim como Uslar Pietri, Leal fica “entre a caracterização do realismo mágico como produto do modo de percepção do autor e como produto da captação do ‘ser misterioso’ das coisas” (CHIAMPI, 1980, p. 26).

A contribuição de Leal para as especulações conceituais sobre o realismo mágico foi a percepção do viés ‘realista’ do realismo mágico, evidenciando assim a diferença dele em comparação à literatura fantástica e ao realismo tradicional.

Além disso, com o intuito de evitar confusão de termos, ressalta-se que Chiampi estuda as origens e a aplicabilidade da expressão ‘real maravilhoso americano’, com base nas assertivas de Carpentier, explicando que o conceito dessa expressão pressupõe tanto a percepção subjetiva do sujeito quanto os fatos ou elementos constituintes da realidade da América; dessa forma, há o destaque da “diferença” estereotipada do modelo europeu, negando-se este, e acabando por afirmar aquela.

Vale ainda expor as diferenças conceituais entre as expressões “realismo mágico” e “real maravilhoso americano”. O realismo mágico, tal como foi discutido, estaria embasado na postura do narrador, o olhar deste que busca a magia, o mistério que envolve a realidade. O real maravilhoso americano, por sua vez, seria a representação de caracteres distintos, de culturas diferentes, que formam uma nova realidade, a qual fundamenta a identidade da América. Esta representação é feita a partir da percepção ontológica pelo sujeito, que altera, amplia, modifica o real pelo seu olhar, percebendo e revelando a nova realidade.

Assim, em *Memorial do convento*, nota-se o realismo mágico na capacidade incomum de ‘ver’ da personagem Blimunda, que pode “olhar por dentro das pessoas [...] o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra” (SARAMAGO, 1998, p. 75-76). Essa percepção mágica e misteriosa da realidade, por parte do narrador, também é evidenciada na explicação da personagem Bartolomeu sobre como faria a sua máquina voar, usando um âmbar que, segundo ele, atrai o éter que firma as estrelas no céu: “tirou do alforge um frasco de vidro que tinha presa ao fundo, dentro, uma pastilha de âmbar amarelo, Este âmbar, também chamado electro, atrai o éter” (SARAMAGO, 1998, p. 122).

A personagem Bartolomeu também explica que este éter, que precisa colher com o frasco com âmbar, é o que “atrai os seres e os corpos, e até as coisas inanimadas, se os libertam do peso da terra, para o sol” (SARAMAGO, 1998, p. 90). Ao viajar para Holanda, buscando aprender o modo como “fazer descer o éter do espaço”, descobre que este éter é formado por “vontades humanas”. Solicitando a Blimunda que recolha essas “vontades” com o seu dom e com as esferas, o padre esclarece que a vontade dos homens “é uma nuvem fechada” (SARAMAGO, 1998, p. 122).

Todas essas colocações sobre como funcionaria a máquina de voar parecem apontar um olhar distinto do narrador para aspectos fantásticos e inusitados da realidade, isto é, tem-se a presença do realismo mágico na obra.

Acrescenta-se ainda que, no caso do real maravilhoso, este se enquadra no romance como um todo, visto que o próprio trabalho de se recontar a história oficial, usando elementos como o realismo mágico, bem como o discurso irônico e por vezes paródico, demonstram uma representação da realidade entrelaçada a uma percepção diferenciada desta, tendo-se logo ampliações e modificações desta mesma realidade, enfocando-se um novo viés dela. Assim, como no real maravilhoso americano, tem-se em *Memorial do convento* uma reflexão (no caso, crítica) sobre a identidade portuguesa, os caracteres específicos e por vezes destoantes do mundo europeu e, conforme Oliveira (1999), há na obra uma certa esperança de mudança e melhoria por meio das ‘vontades humanas’: “o escritor busca afinal uma justificação para essa História, a definição da identidade portuguesa que se foi construindo a partir dela e [...] a exaltação da virtude e da vontade como meios de melhorar o mundo e os homens que o habitam” (OLIVEIRA, 1999, p. 358).

Essa ideia de um certo fortalecimento e de delimitação da identidade portuguesa por meio do olhar diferenciado e crítico de Saramago também está presente em outras obras dessa fase ‘estátua’ do autor português, como em *Levantado do chão* (1980), *A jangada de pedra* (1986) e *História do cerco de Lisboa* (1989), por exemplo. Utilizando de certo enredos distintos, neste romances e em *Memorial do convento* Saramago representa a condição do indivíduo social, especificamente destacando o cotidiano de homens e mulheres comuns, portugueses (ou ainda ibéricos), focalizando a ação e o pensamento destes na constituição da própria História de Portugal.

De acordo com Oliveira Filho (1993), essa desmistificação da “ideologia nacionalista” ocorreu devido ao próprio momento histórico da publicação de *Memorial do convento*: a época pós-Revolução dos Cravos. Os anos posteriores ao 25 de abril de 1974 foram tempos de

mudanças, e de reconhecimento do país como nação (por vezes esquecida pelo continente europeu), e isso contribuiu para transformações também no romance português.

Portanto, *Memorial do convento* não é um romance histórico, patriótico ou saudosista; ao contrário, conforme Oliveira Filho (1993), ele se direciona para um problema do seu contexto de publicação, uma questão do momento histórico e também do gênero, da estrutura do modelo romanesco, fazendo crítica ao passado para se pensar o futuro.

4.2.2. Outros olhares da história: metaficção historiográfica e trabalho com a linguagem

Essa questão da classificação do romance de José Saramago ser considerado histórico se desfaz quando se observa de fato a presença da metaficção historiográfica na obra. Esta evidencia, em toda a sua estruturação, um embate entre o discurso histórico e o discurso literário, acentuando ambos como construções de linguagem, sendo, portanto, passíveis de interpretação, dependendo de seu contexto de produção e recepção.

Verifica-se esse trabalho com os discursos histórico e ficcional na inserção, na narrativa, de fatos históricos da realidade do passado de Portugal: têm-se personagens históricos, como a família real do rei D. João V, do século XVIII, ou ainda o padre Bartolomeu de Gusmão, ou o músico Domenico Scarlatti; e ainda feitos registrados no relato oficial, como a construção do convento de Mafra e os projetos do padre para a criação de uma máquina voadora.

Apesar de relatar acontecimentos da história oficial do país, o narrador do romance atenta para detalhes que circundam a 'história', os quais não são considerados pelos historiadores, como o trabalho exaustivo e quase escravo que os portugueses tiveram de executar na construção do convento, denunciando injustiças e abuso de poder autoritário, além de descaso, indiferença e hipocrisia por parte do rei e dos guardas.

Portanto, o romance de Saramago demonstra, com ironia, que a verdade do discurso histórico é questionável, uma vez que se estabelece no estrato textual, linguístico, sendo por isso maleável. Para Hutcheon (1991), quando a literatura retoma fatos da história, observando-os não apenas como dados perdidos, ela desautomatiza a percepção do passado, expondo-os no presente, possibilitando a eles um caráter inconclusivo.

Sobre a relação entre ficção e história na obra, assim, nota-se o questionamento que esta traz, pois, ao se ter o autor português escolhendo o que iria contar, com base na seleção oficial, e unindo isso à sua capacidade criativa e imaginativa, construindo-se, logo, a história do que poderia ter sido, tem-se a revelação de que o discurso oficial trata-se apenas de mais uma visão, uma versão dos acontecimentos. Vale acrescentar ainda que, conforme Arnaut

(1996), há no trabalho de Saramago com a história uma banalização dos fatos do cotidiano das figuras históricas, como, por exemplo, na cena em que se mostra el-rei passando mal, e depois, em outro momento, doente:

os ares não andam bons no paço, como ainda agora se averiguou ao dar a el-rei um flato rijo, de que pediu confissão e logo lha deram [...], mas terão sido imaginações suas, [...] afinal era só a tripa empedernida. [...] o uqe sua majestade tem é os humores avariados, de que costumam resultar embaraços da tripa, flatulências, entupimento da bília, tudo achaques segundos da atrabile, [...] vá lá que não sofre das partes pudendas, apesar dos excessos amatórios e alguns riscos de gálico (SARAMAGO, 1998, p. 47, 111).

Essa banalização, com exageros e ironia, inclusive com escolhas lexicais da linguagem popular e com imagens escatológicas, faz com que se retire a imagem séria e taciturna do discurso histórico, utilizando elementos prosaicos, entrelaçando-os à criatividade do autor, bem como à sua “capacidade interpretativa para preencher os vazios históricos” (ARNAUT, 1996, p. 39).

Além disso, essa reconstituição da história oficial provoca mudanças até nas técnicas composicionais do romance tradicional, pois, neste último, havia um certo ‘pacto’ de crença firmado na verossimilhança do texto, que trazia inclusive um sentido mais linear e estruturado para a obra. Por causa do reconhecimento em *Memorial do convento* do seu *status* ficcional, há uma quebra com o *status* do verossímil, e revela-se uma reivindicação da ficção, delineando-se a desestabilização do processo de construção da forma romance: “pelo desnudamento do processo de des-construção, [...] [tem-se a] suspensão voluntária da crença na veracidade e fiabilidade de uma narrativa que constantemente reivindica a condição de artefacto” (ARNAUT, 1999, p. 328).

Ao ficcionalizar a História, portanto, mostrando outra versão desta, de modo dialético, Saramago cria uma perspectiva mais humana da mesma história, pois focaliza a realidade das relações entre os indivíduos, não se preocupando em firmar significados abstratos, como faz o discurso histórico, ou ensinamentos, nos quais não haveria lugar para pessoas comuns, apenas para os detentores do poder. Ao contrário, ele faz outra história, denuncia os limites do viés oficial, e representa outra faceta dos acontecimentos, com ênfase no povo, na massa popular anônima que também contribui (e muito) para a memória do país.

Para Oliveira Filho (1993), a construção do convento na narrativa serve, de fato, para a reconstrução da História, dinamizando-a, fortalecendo o seu aspecto dialético. Acrescenta-se que, no olhar de Real (1995), a narrativa traduz uma “libertação” dos indivíduos anônimos

que fizeram parte da história, ao mesmo tempo em que expõe a ideia de igualar os seres humanos não apenas na morte, como também na História.

Vale ressaltar que as personagens históricas do romance são revestidas de caráter mais humano que no relato histórico oficial, visto que se observa serem mais complexas, profundas, por vezes contraditórias, enfim, sendo expostos seus sentimentos, medos, vontades, negações e angústias por intermédio do narrador.

Há na obra, por exemplo, as personagens D. João V e D. Maria Ana em seus cotidianos, com destaque dos sentimentos de orgulho e presunção do rei, que muitas vezes são descritos com ironia, como na passagem em que a personagem montava uma miniatura da basílica de São Pedro de Roma, e o narrador comenta: “Em rei seria defeito a modéstia” (SARAMAGO, 1998, p. 12); ou ainda no momento em que o arquiteto de Maфра explica a impossibilidade temporal de se construir também uma igreja na corte como a basílica de São Pedro, ideia esta do rei, que se sente vencido, porém com orgulho: “Podiam ficar a falar o resto do dia, mas D. João V, que em geral não admite resistências ao seu arbítrio, caiu em melancolia” (SARAMAGO, 1998, p. 272).

Esses detalhes da vivência das personagens não são divulgados no discurso histórico oficial. Não se conta que a rainha D. Maria Ana pudesse estar insatisfeita com o seu relacionamento com o rei, fato que aparece no romance, pois muitas vezes o narrador se refere aos sonhos da rainha com o seu cunhado, o infante D. Francisco. Há, todavia, uma quebra de expectativa da personagem, quando D. João V está de fato doente, e seu irmão D. Francisco insiste em cortejar a rainha, apenas interessado na coroa portuguesa; D. Maria Ana, a partir desse período, desilude-se e aparenta estar inclusive cansada de exercer o seu papel social. Tem-se, logo, uma denúncia dos sentimentos humanos da rainha, bem como sua reflexão sobre sua condição social e os limites desta:

Farta estou eu de ser rainha e não posso ser outra coisa, [...] vou rezando para que se salve o meu marido, não vá ser pior outro que venha, Acha então vossa majestade que eu seria pior marido que meu irmão, Maus, são todos os homens, a diferença só está na maneira de o serem, [...] agora o infante só lhe aparece para dizer que quer ser rei, bom proveito lhe fizesse, para isto nem vale a pena sonhar, [...] morreu o sonho de D. Maria Ana (SARAMAGO, 1998, p. 112).

Outras personagens ‘revisitadas’ pela narrativa de Saramago são, por exemplo, Bartolomeu Lourenço de Gusmão e Domenico Scarlatti. Ressalta-se que ambas personagens são identificadas dubiamente, isto é, Bartolomeu de Gusmão e Bartolomeu Lourenço referem-

se à mesma pessoa; e Domenico Scarlatti e senhor Escarlata trata-se do mesmo músico da corte real. Arnaut (1996) chama a atenção para o seguinte detalhe: por serem personagens com forte impacto histórico e ficcional, com “modalidades mistas de existência” (ARNAUT, 1996, p. 57), torna-se difícil a identificação exata dos limites de cada caracterização. Contudo, nota-se que, no romance, nas cenas em que Bartolomeu de Gusmão e Domenico Scarlatti são citados desta forma, há uma proximidade a eventos da história oficial, como, no caso de Bartolomeu, nos diálogos na corte, sendo citado em seus vínculos com as academias ou com a construção da passarola, ou quando se comentam as suas viagens. Por outro lado, nas relações com o povo, sobretudo com Blimunda e Baltasar, o padre é chamado de Bartolomeu Lourenço.

No caso de Domenico Scarlatti, ocorre o mesmo procedimento: ao ser citado como músico da corte, professor da filha do rei, nas conversas formais com Bartolomeu, é tratado como tal; mas, no relacionamento com Baltasar e Blimunda, ou quando é citado por eles, tem-se a nomenclatura de senhor Escarlata. Para Arnaut, seria como se o narrador estivesse deixando implícita a ideia de que essa personagem que ele descreve configura-se de modo distinto da imagem histórica: “como se dessa forma nos alertasse o narrador para o facto de, apesar da recognoscibilidade de que se reveste ser este um Bartolomeu Lourenço algo diferente do Bartolomeu de Gusmão que nos chegou por via da História oficial” (ARNAUT, 1996, p. 53).

Essa diferença das personagens históricas e ficcionais decorre sobretudo devido à sua densidade psicológica, ao seu desenvolvimento complexo, isto é, à humanização destas no romance. A personagem Bartolomeu é descrita como simples, padre estudioso e que buscava o conhecimento e o progresso do ser humano, ao desejar (e após anos conseguir) criar um invento para que o homem pudesse voar. Trata-se de um padre diferente, interessado em engenharia e geometria, além de filosofia, literatura clássica e estudos teológicos, como o próprio narrador aponta, com humor:

sendo moço de quinze anos, prometia, e muito fez do que prometeu, dizer de cor todo Virgílio, Horácio, Ovídio, Quinto Cúrcio, Suetónio, Mecenas e Séneca, para diante e para trás, [...] e explicar a parte de Aristóteles, ainda que extensa, [...] e responder a todas as dúvidas da Sagrada Escritura, tanto do Testamento Velho como do Novo, repetindo de cor, quer a fio corrido quer salteado, [...] para trás e para diante (SARAMAGO, 1998, p. 59).

As ideias do padre, entretanto, vão se intensificando à medida em que a passarola vai se concretizando e, com isso, o seu medo da Santa Inquisição aumenta também. Suas ideias

parecem por vezes ousadas, como quando afirma sua teoria de ser Deus maneta, ou seja, questionadoras, e muitas vezes vinculadas ao seu objetivo, seu sonho de executar um voo na máquina que inventara, por vezes lamentando a falta de conhecimento dos homens de seu tempo: “Um dia terão lástima de nós as gentes do futuro por sabermos tão pouco e tão mal [...] o saber de Deus é como um rio de água que vai correndo para o mar, é Deus a fonte, os homens o oceano, não valia a pena ter criado tanto universo se não fosse para ser assim” (SARAMAGO, 1998, p. 119-120).

O narrador do romance acompanha o desenvolvimento da tensão de Bartolomeu, relatando seus pensamentos por vezes confusos, retratando-o em sua amplitude ao salientar, por exemplo, as várias facetas do padre, ou seja, o padre, ou o ‘acadêmico’, ou o inventor ou o homem que é a junção de todos estes aspectos: “se esse outro homem conjunto, mordido de sustos e dúvidas, que é pregador na igreja, erudito na academia, cortesão no paço, visionário e irmão de gente mecânica e plebeia” (SARAMAGO, 1998, p. 170).

De fato, com a finalização da passarola, o padre se sente perturbado, confuso, inquieto, assustado, ansioso, negando-se a benzer seus amigos quando lhe é solicitada a benção: “Não posso, não sei em nome de que Deus a deitaria, abençoem-se antes um ao outro” (SARAMAGO, 1998, p. 181). Até que, fugindo dos oficiais da Santa Inquisição, pede aos amigos para que o ajudassem a fugir com a máquina, em direção “aonde não possa chegar o braço do Santo Ofício, se existe esse lugar” (SARAMAGO, 1998, p. 193). Após o voo e o pouso próximo ao Monte Junto, o padre fica desorientado, age como louco, tenta queimar sua máquina, e foge pela escuridão da noite.

Uma possível explicação para esse crescente medo da personagem, seguido de atitudes contraditórias e insanas, seria a questão do seu dilema interior, visto que possuía conhecimento religioso e científico ao mesmo tempo, e que não conseguia dentro de si estabelecer uma harmonia, provocando um choque em sua psique, aliando medo com sensação de culpa e também de vitória, de conquista. Sua tentativa de destruir a máquina após o voo revela essa sua angústia, como se o êxito da passarola fizesse questionar o próprio papel do ser humano em relação às suas crenças, como se o indivíduo fosse capaz de protagonizar a sua própria vida, como destaca Arnaut: “um outro elemento surge a disputar o lugar do divino: o homem e a crença nas suas potencialidades para desempenhar o papel de protagonista no seu trânsito pela vida” (ARNAUT, 1996, p. 49).

Desse modo, a personagem apresenta em si as dificuldades e os questionamentos dos homens da época, que atingiam até mesmo as pessoas voltadas à religiosidade, servindo assim

para fortalecer a crítica que a obra delineia sobre a disseminação sem reflexão de conhecimento e valores.

Outra personagem que tem vínculos com relatos históricos é a personagem Blimunda, descrita no romance com poderes que poderiam caracterizá-la como uma ‘bruxa’ conforme os valores sociais do século XVIII. Segundo Arnaut (1996), há alguns textos históricos, como a obra *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros* (1983), ou ainda *Noites de insónia* (1874), nos quais se descreve uma mulher, chamada em um dos textos como ‘Pedegache’, esposa de um “negociante francês, natural de Baiona” que tinha o “dom de ver o interior do corpo humano bem como as entranhas da terra” (ARNAUT, 1996, p.63), além de afirmar o sexo de um bebê no ventre de uma mulher grávida, enxergar e apontar locais com águas subterrâneas, definir cores de camadas da terra abaixo do chão e identificar também doenças internas das pessoas. Ela ainda só poderia fazê-lo em jejum, perdendo este seu poder momentaneamente nas “mudanças de quarto de lua”.

Em *Memorial do convento*, a personagem Blimunda é caracterizada com estes mesmos exatos poderes, sendo apenas alterados o seu nome e a sua história familiar e social. Na cena em que Baltasar, curioso, retira o pão que Blimunda deixa toda noite ao lado de sua cama a fim de não levantar em jejum, ela lhe revela o seu segredo, que consegue “olhar por dentro das pessoas”. Questionada se não teria medo do Tribunal do Santo Ofício, ela esclarece: “meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais [...] eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mãos, só vejo” (SARAMAGO, 1998, p. 75).

Além desses aspectos, todavia, a personagem é plenamente desenvolvida, uma vez que o narrador acompanha a sua trajetória do dia em que, despedindo-se de sua mãe Sebastiana Maria de Jesus com o olhar, conhece Baltasar, deita-se com ele e passa a ser a sua companheira, trabalham juntos na confecção da passarola e, juntos, nela voam, vivenciam momentos de união e convivência familiar, até que Baltasar desaparece e Blimunda vai a sua procura, passando por perigos, percorrendo todo o país, e encontrando-o após nove anos, para colher sua vontade, que “não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda” (SARAMAGO, 1998, p. 347).

Desse modo, a personagem Blimunda no romance se reveste de uma atmosfera de força, fidelidade, constância, paciência, tranquilidade, determinação e coragem, pois necessita desses caracteres para se manter em uma sociedade patriarcal, autoritária e hipócrita, observando-se assim o seu caráter humano e complexo na obra. Com isso, têm-se mais uma vez os contrastes entre o discurso convencional e o outro, o criado na obra, denotando

questionamentos que possibilitem a percepção complexa do ser humano, bem como a ideia de que o discurso histórico é apenas uma versão, uma perspectiva dos fatos ocorridos, tendo-se, portanto, com o trabalho de Saramago um preenchimento dos ‘vazios’ históricos, englobando a amplitude da vida de um ser humano.

Por fim, faz-se interessante observar também a configuração da personagem Baltasar, que, apesar de não possuir um correspondente direto com a realidade histórica de Portugal, pode-se dizer que ele representaria o homem comum do povo português no século XVIII, ou uma compilação de todas as figuras anônimas da época: “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 [...]. As vidas, [...] na impossibilidade de falar de todas, ‘por tantas serem’, são transferidas para um representante individual” (ARNAUT, 1996, p. 71).

Baltasar Mateus Sete-Sóis é um ex-soldado do exército português, tendo sido “mandado embora do exército por já não ter serventia nele” (SARAMAGO, 1998, p. 34). Maneta da mão esquerda por conta da guerra, ele é pessoa simples, do povo, como o narrador denota, quando Bartolomeu Lourenço explica o funcionamento da máquina de voar: “A Baltasar convencia-o o desenho, não precisava de explicações, pela razão simples de que não vendo nós a ave por dentro, não sabemos o que a faz voar, e no entanto ela voa, porquê, por ter a ave forma de ave, não há nada mais simples” (SARAMAGO, 1998, p. 65).

Vale observar que o narrador parece simpático a Baltasar, descrevendo-o sem o uso enfático da ironia, como se tem com a personagem D. João V, e segue a sua história, em detrimento da história do indivíduo que é considerado pela versão oficial a personagem principal, isto é, o rei de Portugal. Ressalta-se, no entanto, que a personagem não é afirmada em um formato de herói tradicional, mas de modo mais ameno, mesmo sendo um dos protagonistas da narrativa. De fato, o narrador, acompanhando a trajetória de Baltasar, apresenta-o como ser bastante simples, evidenciando o seu caráter popular, humano, ou seja, diferente da tradição de heróis romanescos, com feitos nobres ou sentimentos elevados, ou ainda pensamentos complexos e grandiosos, poéticos:

A luz cinzenta do quarto amanheceu de azul para aqueles lados, assim pensaria Baltasar se tivesse aprendido a pensar coisas destas, mas melhor que pensar finezas que poderiam servir nas antecâmaras da corte ou nos parlatórios das freiras, foi sentir o calor do seu próprio sangue quando Blimunda se virou para ele (SARAMAGO, 1998, p. 74-75).

Ele tem pensamentos confusos, por vezes não sabendo o que está pensando, mas o narrador esclarece que o seu nível de pensamento e sentimento é profundo: mesmo com um

olhar comum, sem ‘poderes’, tem uma densidade psicológica, pois é capaz de entender, por exemplo, que o poder de Blimunda não é um prêmio, mas um fardo, um trabalho:

compreendia que o poder de Blimunda tinha mais de condenação que de prêmio, porque o interior destes animais não era realmente um gosto para a vista, [...] viu na guerra o que está vendo aqui, que para averiguar o que dentro há é sempre preciso um cutelo [...]. São pensamentos confusos, que isto diriam se pudessem ser postos em ordem [...] nem vale a pena perguntar, Em que estás a pensar, Sete-Sóis, porque ele responderia, julgando dizer a verdade, Em nada, contudo já pensou tudo isto, e mais ainda [...] e é loucura ou tentação do diabo perguntar-lhe, Por que comes tu pão, [...] porque ver como tu vês é a maior das tristezas, ou sentido que ainda não podemos suportar (SARAMAGO, 1998, p. 76-77).

Dessa forma, verifica-se na personagem essa representação do homem trabalhador comum, nos anos do século XVIII em Portugal, reconhecido pela sociedade apenas como mais um indivíduo, mais uma força braçal, para trabalhos ordinários ou ainda para servir à guerra, sendo desprezado e descartado quando se debilita durante as batalhas. As denúncias contra a estrutura social portuguesa estendem-se por toda a obra, principalmente a partir do relato da vida cotidiana do povo português, representada pelas dificuldades que enfrenta, sobretudo Baltasar.

Destaca-se que a metaficção historiográfica no romance também pode ser observada, assim, na denúncia e crítica social que a obra traz, no que diz respeito ao ‘outro lado’ da realidade, outro viés dos fatos que ocorreram na época, evidenciando, desse modo, detalhes que não são citados na história oficial, e que complementam a estruturação do romance, o qual engloba uma perspectiva mais humana e complexa da vivência deste momento histórico específico. Esse novo olhar para o já visto também é encontrado, de modo distinto e mais pontual, em *Manual de pintura e caligrafia*, nas cenas em que o narrador descreve seu interesse em conhecer outros aspectos das cidades que visitava, desejando saber o cotidiano destas, geralmente ocultado dos visitantes. Porém, em *Memorial do convento* essa perspectiva amplia-se, desenvolve-se, ocorrendo esse aspecto não apenas em uma ou outra passagem, mas em toda a composição da obra.

A fim de ilustrar essa percepção diferenciada colocada em evidência na obra, pode-se citar, por exemplo, o direcionamento do olhar do narrador para a maneira como foi conduzida a construção do convento de Maфра: afirma-se que, na história oficial, El-rei D. João V o construíra, mas ressalva o narrador que, de fato, quem o construíra foram os trabalhadores portugueses, a maioria pobre, sem condições de saúde ou de segurança mínima nas instalações do local de trabalho, obrigados a serviços pesados por conta de uma promessa,

somada a um posterior capricho, do rei português. Quando a filha do rei pergunta à mãe sobre o convento, que estava sendo erguido em cumprimento de uma promessa pelo seu nascimento, mas que seria um local que ela nem iria conhecer porque iria morar na Espanha, ou seja, pergunta por que seria necessário construí-lo, a rainha declara: “a real vontade de teu pai e senhor nosso quis que se levantasse o convento, a mesma real vontade quer que vás para Espanha e o convento não vejas, só a vontade de el-rei prevalece, o resto é nada” (SARAMAGO, 1998, p. 304).

Ironicamente, o narrador relata o momento em que o rei vai a Mafra colocar algumas pedras benzidas na fundação das estruturas do convento, parecendo, então, ter realmente ajudado muito a construir o local, deixando apenas uma parte, um ‘resto’ para os outros: “desceu el-rei [...], parece uma despedida do mundo, seria uma descida aos infernos se não estivesse tão bem defendido por bênçãos, [...] sejam as mãos de vossa majestade as últimas a tocar-lhe [a pedra], pronto, [...] o resto do convento nós o construiremos” (SARAMAGO, 1998, p. 132).

Apresentam-se ainda várias injustiças que o povo sofre em prol das vontades e decisões do rei; por exemplo, pessoas comuns de Mafra foram obrigadas a vender suas terras para a realização da construção, sem serem consultadas sobre as suas vontades, os seus planos para o espaço que conquistaram, como ocorreu com João Francisco, pai de Baltasar: “Vendi a terra que tínhamos na Vela, não que a vendesse mal, treze mil e quinhentos réis, mas vai fazer-nos falta, Então por que a vendeu, Foi el-rei quem a quis, a minha e outras” (SARAMAGO, 1998, p. 101). O narrador denuncia também que tais terras foram vendidas para o rei, porém estas não foram pagas, demonstrando a falta de respeito com o povo, bem como a desorganização e os altos gastos para a construção. Baltasar observa, ao alto da Vela, as terras que foram destinadas à obra: “Haviam sido terras de cultivo, agora estão abandonadas. [...] Tudo isso pertence ao mesmo dono, a el-rei, que se ainda não pagou, pagará, que lá de boas contas é ele, faça-se-lhe essa justiça. João Francisco Sete-Sóis está à espera de sua parte” (SARAMAGO, 1998, p. 106).

O enfoque no que fora marginalizado fica exposto principalmente no destaque do cotidiano dos trabalhadores, e de suas histórias pessoais, dos seus motivos de ali estarem, nos seus interesses, desejos e gostos. A focalização diversificada do narrador possibilita a pluralização do discurso, tendo-se um olhar humanizado para os eventos que circundaram a construção do convento. Após saber da morte de Bartolomeu, Baltasar, que conseguira um emprego na construção, começa a beber às vezes com os colegas do trabalho, e ouve-lhes suas histórias, por exemplo, sobre Francisco Marques, de Cheleiros, com esposa e filhos; sobre

José Pequeno, órfão, corcunda, de Torres Vedras; sobre Joaquim da Rocha, de Pombal, com esposa e sem filhos, pois todos morreram; sobre Manuel Milho, de Santarém, homem reflexivo, que gosta de narrar, e que sente falta do rio de sua terra, pois nele pode o homem ver o quanto envelhecera, uma vez que “a água é o espelho que passa e está parado, e nós que estamos parados é que vamos passando” (SARAMAGO, 1998, p. 225); sobre João Anes, do Porto, tanoeiro; sobre Julião Mau-Tempo, do Alentejo, que trabalha em Mafra “por causa das grandes fomes de que padece a minha província, nem sei como resta gente viva, se não fosse termo-nos acostumado a comer de ervas e bolota” (SARAMAGO, 1998, p. 226). Tem-se, nesta cena, inclusive, uma intertextualidade com a obra *Levantado do chão*, demonstrando implicitamente as questões sociais e humanas que unem ambas as obras, ampliando a percepção crítica do romance, bem como expondo a ludicidade presente no discurso do narrador.

No que diz respeito ao cotidiano dos trabalhadores na construção, faz-se interessante ressaltar a atenção que o narrador direciona ao relato da obtenção e transporte de uma enorme pedra, para a sua fixação no convento, que, segundo o próprio narrador, nem seria uma necessidade que a pedra fosse tão grande para se construir uma varanda, que necessitasse de um enorme carro e seiscentos homens para carregá-la; parece que esse uso de uma pedra gigantesca fora apenas para orgulho e presunção dos arquitetos e do próprio rei: “seiscentos homens que eram seiscentos medos de ser, [...] quando mais não for que o medo de que lhe não chegue essa força para reter o monstro [...], e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, [...] apenas não teríamos o orgulho de poder dizer [...] É só uma pedra” (SARAMAGO, 1998, p. 248).

Ironicamente, o narrador ainda observa que o transporte da pedra gigante parece ser pior do que qualquer castigo que o próprio ‘diabo’ poderia ter imaginado para os homens no inferno: “Em cima desse valado está o diabo assistindo, pasmando da sua própria inocência e misericórdia por nunca ter imaginado suplício assim para coroação dos castigos do seu inferno” (SARAMAGO, 1998, p. 250).

Um dos dias da viagem da pedra feita pelos trabalhadores tratava-se de um domingo, e houve uma missa, em que o frade subira orgulhoso em cima da pedra “tão airoso como se estivesse de púlpito”, e proclamou o seu sermão. Neste, comparou os trabalhadores aos cruzados, afirmando-lhes que estariam salvos por este trabalho, bem como aqueles que morreram em Mafra na construção, e que seus esforços por carregar a grande pedra deveriam ser vistos como penitência e oferta por seus pecados. O narrador demonstra esse discurso com ironia, a fim de ressaltar as mortes anônimas em todos os pequenos e grandes eventos que

envolveram a construção do convento, e explica, ainda, irônico, que houve após a missa algumas confissões, e mais tarde uma briga entre os trabalhadores, chamados “cruzados”, que não morreram, pois se o tivessem, “iam logo diretos ao paraíso” (SARAMAGO, 1998, p. 255).

Além disso, vale salientar os abusos de poder autoritário presentes em *Memorial do convento*, que refletem o descaso, a indiferença e a hipocrisia das autoridades ante o povo. Por exemplo, ao decidir o rei que o convento deveria aumentar a sua capacidade de oitenta frades para trezentos, por um capricho seu de ser eternizado na memória portuguesa, há uma verdadeira ‘caça’ ao povo português: “Ordeno que [...] reúnam e enviem para Mafra quantos operários se encontrarem [...] retirando-os, ainda que por violência, dos seus mesteres, e que sob nenhum pretexto os deixem ficar [...] porque nada está acima da vontade real, salvo a vontade divina, e a esta ninguém poderá invocar” (SARAMAGO, 1998, p. 282).

Moradores de Mafra e cidades próximas são obrigados a trabalhar na construção, sendo muitos enganados, levados amarrados em correntes, a pé, andando por quilômetros, às vezes dias, perdendo eles muitas vezes até a direção de suas moradas, de onde vieram, e tendo de caminhar no sol forte ou na chuva, alguns morrendo pelo caminho. São tratados como prisioneiros, como se tivessem cometido algum crime, ou fossem foragidos, condenados: “os homens, que nunca viram o rei, os homens que o rei nunca viu, [...] mesmo não o querendo vêem, entre soldados [...], soltos se são de ânimo pacífico ou já se resignaram, atados [...] se rebeldes [...] com o evidente benefício de dar Portugal a conhecer aos portugueses” (SARAMAGO, 1998, p. 285).

Da mesma forma, a metaficção historiográfica se faz evidente no romance quando há a observação do outro lado da realidade dos próprios agentes do rei, como os soldados que participaram da guerra, “em que se haveria de decidir quem viria a sentar-se no trono de Espanha, se um Carlos austríaco ou um Filipe francês, português nenhum” (SARAMAGO, 1998, p. 35), ou seja, como deixa explícito o narrador, de maneira irônica, uma guerra que nem era portuguesa de fato. Os soldados, objetificados, como o próprio personagem Baltasar, descartado quando não tinha mais ‘serventia’, andam pelas ruas como pedintes, mendigos e maltrapilhos, muitas vezes cometendo furtos ou estupros. Assim, tem-se a caracterização dos soldados também como indivíduos com dificuldades semelhantes as do povo português, enaltecendo-se, portanto, uma crítica à estrutura militar e ao reino, ao mesmo tempo em que demonstra certos defeitos e vícios da humanidade nestas personagens, como ação instintiva e falta de percepção do outro como ser humano:

A tropa andava descalça e rota, roubava os lavradores, recusava-se a ir à batalha, e tanto desertava para o inimigo como debandava para as suas terras, [...] assaltando para comer, violando mulheres desgarradas, cobrando, enfim, a dívida de quem nada lhes devia e sofria desespero igual. [...] Não há pior vida que a do soldado. [...] que entre portugueses traidores houve muitas vezes, ainda que nem tudo seja o que parece, por exemplo, aqueles soldados [...] não desertaram, antes foram para onde lhes dariam de comer, [...] em verdade mal se distinguem os guardas dos guardados, rotos uns, rasgados outros (SARAMAGO, 1998, p. 35, 38, 80, 121).

De fato, o narrador critica as próprias estratégias militares portuguesas, ressaltando a falta de organização e o despreparo dos chefes militares, descrevendo com ironia e deboche as decisões, os receios e o desencontro de informações das tropas portuguesas: “conta João Elvas [...] o formoso passo bélico de se ter armado a marinha de Lisboa, de Belém a Xabregas, [...] porque correra a nova de que vinha uma armada francesa [...] e afinal a armada invasora transformou-se em uma frota de bacalhau” (SARAMAGO, 1998, p. 57).

Além de revelar os problemas do cotidiano dos trabalhadores e soldados portugueses, *Memorial do convento* tece questionamentos sobre a estrutura das cidades, da capital portuguesa, enfatizando desigualdades sociais, exageros: “há quem morra por muito ter comido durante a vida toda [...] Mas não falta, [...] falecendo mais facilmente, quem morra por ter comido pouco durante toda a vida, [...] mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro” (SARAMAGO, 1998, p. 27). Apresenta-se o dia a dia das ruas, sujas e com pedintes, facilitando a propagação de doenças, enfim, expondo a decadência das cidades, bem como o descaso e a manipulação popular, esta última sendo feita, por exemplo, por meio de procissões ou ainda, na permissão da existência de bordeis, como na cena em que mostra que, alguns trabalhadores, cansados da construção, aliviam seus instintos e angústias em bordeis próximo ao convento: “rondam por estas ruas sempre lamacentas das águas despejadas, vão a certos becos onde as casas são também de tábuas, talvez construídas pela providência da vedoria, [...] Vieram para aqui rapagões de hoje, passados três ou quatro anos, estão podres dos pés à cabeça” (SARAMAGO, 1998, p. 265).

Desse modo, tem-se a revelação da outra perspectiva dos acontecimentos, do que não foi selecionado pelos historiadores, denotando um discurso dialógico no romance, ao focalizar as outras vozes, o outrem da realidade, o marginalizado, o excluído, fomentando também críticas sociais.

Acrescenta-se ainda a denúncia feita pelo narrador no que diz respeito à violência urbana, gerando sentimentos de desconfiança e medo na população. Soma-se ao fato da desestruturação social o desequilíbrio emocional de indivíduos, retratados, por exemplo, nos

diálogos entre Baltasar, João Elvas e desconhecidos, no momento em que dormiam debaixo de um telheiro. Conversam sobre crimes que ocorriam na cidade, alguns muito brutais, cruéis, de intolerância, principalmente contra mulheres. Discutem motivos, possibilidades de autoria (pois há crimes em que o assassino não fora identificado), e chegam a refletir se, na guerra, havia tanta violência quanto nas cidades: “Isto é terra de muito crime, morre-se mais que na guerra, é o que diz quem lá andou, [...] há gente capaz de tudo, até do que está por fazer. [...] Na guerra há mais caridade” (SARAMAGO, 1998, p. 44, 46).

A ironia, como já foi exposto, serve no romance como elemento essencial para a construção da metaficção historiográfica, pois, a partir do discurso irônico, tem-se a percepção do outro lado da história, do que não foi contado, do que poderia ter sido, além de se abrir um espaço para questionamentos e criticidade quanto ao discurso reconhecido e oficializado. Vale notar que o discurso do narrador imbui-se de ironia, como, por exemplo, nas cenas em que descreve a ignorância, a ingenuidade e manipulação do povo em eventos de cunho religioso, como na descrição da procissão de inauguração da construção do convento: em um dia muito frio, mais de três mil pessoas se reuniram em Mafra, e ajoelhou-se o povo na passagem do patriarca com três pequenas pedras benzidas, do rei e outros da hierarquia social; o narrador parece ironizar a cena de forma a provocar uma reflexão, um despertar do olhar, como se houvesse na cena um tom de ridicularização, ou de exagero:

tudo por causa de uma simples pedra, juntou-se aqui um poder de mundo, [...] muito povo, tanto povo, nunca a vila de Mafra vira tal ajuntamento, [...] deu a procissão uma volta inteira para mostrar-se ao povo que ajoelhava à passagem, e, tendo constantemente motivos para ajoelhar-se, ora a cruz, ora o patriarca, ora el-rei, ora os frades, ora os cônegos, já nem se levantava, bem poderemos escrever que estava muito povo de joelhos (SARAMAGO, 1998, p. 131, 132).

Tem-se outro exemplo nas mortes ocorridas na multidão de pessoas que foram buscar por milagres na igreja Nossa Senhora de Jesus, por ocasião da morte do frei Miguel da Anunciação (no qual seu corpo não se decompôs rapidamente, como previsto): “acorreu o povo de toda a cidade a observar o prodígio e a aproveitar dele, [...] e era tanta a afluência de mundo que nos degraus do adro se davam punhadas e punhaladas para entrar, de que alguns perderam a vida, que depois nem por milagre lhes seria restituída” (SARAMAGO, 1998, p. 20).

O recontar da história oficial, portanto, perpassa também a instituição religiosa, fortemente criticada em *Memorial do convento*; assim, há o destaque para as outras ‘verdades’

da história da igreja, revelando-se a falsa postura celibatária de alguns padres e frades, os quais se deitam com freiras, ou ainda violam mulheres, como quase ocorreu com a própria personagem Blimunda, enganada pela postura gentil, humilde, serena e simpática de um frade; ou também a cena em que se enfoca o costume de flertes entre fiéis dentro da igreja, ou a delação por parte do narrador sobre as mulheres que, geralmente presas em suas moradas, sentem-se livres na época da quaresma para saírem com outros homens. Essas cenas ilustram a hipocrisia e a supervalorização das aparências na sociedade, além dos sentimentos instintivos e considerados negativos do ser humano, como a luxúria, o egoísmo, a inveja, a cobiça, a maldade e a violência.

No que diz respeito à manutenção das aparências, no âmbito religioso, o narrador ainda demonstra o seu ponto de vista sobre as procissões: a autoflagelação, por exemplo, é vista não como um ato expiatório, purgativo, mas como um ato prazeroso, com caráter sadomasoquista, inclusive correlacionando-se uma passagem da procissão com um momento de pós-coito para alguns penitentes; isto é, como se o narrador estivesse expondo os outros motivos (ocultos) da flagelação na caminhada das procissões: “vão na procissão menos por causa da salvação da alma do que por passados ou prometidos gostos do corpo” (SARAMAGO, 1998, p. 29).

O narrador conta também que os noviços que se encaminhavam para Mafra, a fim de serem recolhidos no novo convento, foram obrigados a caminhar por dias a pé, descalços, e passando por privações inclusive alimentares, e mesmo quando poderiam fazer parte do caminho em coches do rei, isso lhes foi negado pelo provincial, pois eles deveriam ir a pé “para exemplo e edificação dos povos”. Com pés sangrando, “costas em carne viva”, o narrador afirma sobre os noviços: “Não há vida pior que a do noviço, [...] enquanto praticava tantos religiosos actos, sentindo o estômago às guinadas, da muita fominha, só pão e água” (SARAMAGO, 1998, p. 314, 315). O romance, desse modo, explicita a hipocrisia, a crueldade e o exagero dos valores ‘sociais’ religiosos.

O exagero ainda é evidente na organização das procissões, nos rituais, com tantos enfeites e objetos gigantes, e sons diversos, que, em certo momento, Baltasar sente-se como se estivesse na guerra: “ouve as trombetas ao longe e arrepiava-se como se estivesse no campo da batalha” (SARAMAGO, 1998, p. 145). Há em *Memorial do convento*, portanto, uma forte crítica ao exagero da instituição religiosa, porque esta serve de manipulação popular, uma vez que o povo fica ludibriado, encantado pelas estruturas externas e, por alguns instantes, esquece-se dos problemas reais que a sociedade enfrenta; e, somada a isso, tem-se a questão

do discurso hipócrita e nobre da religiosidade, que muitas vezes esconde um sentido real e contrário ao que se mostra.

Outra estrutura religiosa em que se observa a exposição do ‘outro lado’ da realidade seria a ação punitiva do Tribunal do Santo Ofício: o narrador salienta outras perspectivas da condenação pela Santa Inquisição, denunciando injustiças, maldades, perseguições, preconceitos e o temor que a estrutura provoca nos indivíduos. Vale ressaltar que o narrador evidencia que estes caracteres não pertenceriam apenas aos organizadores religiosos da Santa Inquisição, mas também ao próprio povo, que, seguindo a ideia geral dos autos-de-fé, vociferavam contra os condenados, humilhavam-nos com palavras chulas, servindo os autos-de-fé também como veículo de manipulação popular:

hoje é dia de alegria geral, porventura a palavra será imprópria, porque o gosto vem de mais fundo, talvez da alma, olhar esta cidade saindo de suas casas [...] para ver justificar a judeus e cristãos-novos, a hereges e feiticeiros, [...] está o Rossio cheio de povo, duas vezes em festa por ser domingo e haver auto-de-fé, nunca se chegará a saber de que mais gostam os moradores, se disto, se das touradas, [...] Grita o povinho furiosos impropérios aos condenados, guincham as mulheres debruçadas dos peitoris, alanzoam os frades, [...] diante das fogueiras armou-se um baile, dançam os homens e as mulheres, [...] e quando já for noite serão as cinzas espalhadas, nem o Juízo Final as saberá juntar, e as pessoas voltarão às suas casas, refeitas na fé, levando agarrada à sola dos sapatos alguma fuligem, pegajosa poeira de carnes negras (SARAMAGO, 1998, p. 48, 50, 52).

Além de ser uma denúncia da maldade e da perseguição às pessoas comuns, esta crítica da ação popular recai na questão das convenções sociais da época. Assim, o romance de Saramago também demonstra essa arbitrariedade social nos meios da nobreza e da realeza, revelando ironicamente as outras ‘verdades’ da realidade. Por exemplo, refere-se o narrador às cerimônias da realeza, cheias de inutilidade e de exagero formal, o que torna as relações artificiais e mecânicas, como os pequenos rituais pelos quais passam a rainha e o rei quando vão se deitar juntos, em uma cama importada, dispendiosa, com tantos adornos e detalhes, e insetos, percevejos, suores, cheiros e pruridos na pele do casal, além de toques de sineta e camaristas, damas e outros. Isso evidencia a outra faceta da vivência do reino: têm-se uma aparência externa organizada contraposta à indiferença, ao descaso, à sujeira, ao descuido, à proliferação das doenças.

O exagero como instrumento para a reinterpretação da história oficial ocorre em vários momentos da obra, como na descrição dos enfeites e organizações das procissões ou de eventos formais, tais como o encontro do cardeal D. Nuno da Cunha com o rei, ou ainda o

batismo da princesa Maria Bárbara. Nestas ocasiões, apresenta o narrador a inutilidade desta estruturação exagerada, como se colocasse em dúvida a real necessidade de tanto requinte. Além disso, no batismo de Maria Bárbara, explica o narrador que se trata apenas de um bebê, mas já responde por ‘dona’, ou seja, já está vinculada obrigatoriamente ao seu papel social. Certamente, estas passagens apontam para reflexões que o romance traz sobre esse exagero da nobreza, de seus gastos com elementos inúteis, em detrimento da falta de cuidados básicos para a sobrevivência da população em geral, que passa necessidades alimentícias, de moradia, de saúde, entre outros.

As convenções sociais e a preocupação com a manutenção da imagem contribuem inclusive para a convivência em uma atmosfera hipócrita na corte. De fato, não há vínculos sentimentais sinceros nas ações da corte: quando D. João V e seus filhos estão juntos montando a miniatura da basílica de S. Pedro, os nobres ficam adulando-os, como o narrador ironicamente descreve: “os fidalgos compondo a expressão para que ela exprima, ao mesmo tempo, o respeito devido a príncipe, [...] a devoção pelo santo lugar que em cópia ali se mostra, tudo isso numa cara só, e tudo isso concordando, não é para admirar que pareçam estar sofrendo duma dor oculta e talvez imprópria” (SARAMAGO, 1998, p. 269). Além disso, no batismo da princesa Maria Bárbara, o narrador ressalta a presença de pessoas muito bem vestidas, bonitas, todo o local bem arrumado, mas também há pessoas desprovidas de beleza, isto é, tem-se o outro lado, o que se esconde, o que se disfarça ou se omite: “e a corte ajoujada de galas, que mal se distinguem debaixo de tanto adereço de franças e bandarras. [...] e todas as damas do paço, as formosas e as não tanto” (SARAMAGO, 1998, p. 70-71).

A hipocrisia das convenções sociais aparece também no discurso irônico do narrador ao mostrar que D. João V não se importa com o outrem, apenas consigo mesmo, como acentua ao final da inauguração da construção, para os mestres da obra: “Agora despachem-se com isto, há mas de seis anos que fiz o voto, não estou para andar com os franciscanos à perna todo o tempo, então o nosso convento, por causa do dinheiro não sejam os atrasos, gasta-se o que for preciso. [...] Põe na conta” (SARAMAGO, 1998, p. 133). Outra passagem que demonstra o ‘outro lado’ da situação, isto é, no caso, a hipocrisia do fato, tem-se no discurso do narrador ao relatar os motivos do rei para doações à igreja: “Medita D. João V [...] e sempre conclui que a alma há-de ser a primeira consideração, [...] Vá pois ao frade e à freira o necessário, [...] porque o frade me põe em primeiro lugar nas suas orações, porque a freira me aconchega a dobra do lençol e outras partes” (SARAMAGO, 1998, p. 219).

No que diz respeito à imagem do rei e da rainha, o narrador ainda ressalva as necessidades instintivas escamoteadas de ambos, uma vez que a rainha tem sonhos

romanceados com seu cunhado, e o rei visita as freiras do convento, e por vezes as engravida, tendo fama de ‘galanteador’. A humanização das personagens históricas, desse modo, é firmada a partir destas denúncias, nas quais há essa percepção distante da ideia de herói histórico, de rei Magnânimo, como ficou conhecido D. João V. A própria rainha passa por momentos que a revelam como humana, quando se demonstra, por exemplo, que seu motivo de tristeza seria porque ela saberia que é traída: “mas aonde ela não se atreve a ir sabemos nós, é ao convento de Odivelas, todos adivinham porquê, é uma triste enganada rainha que só de rezar não se desengana” (SARAMAGO, 1998, p. 109).

Os inúmeros rituais e elementos pertencentes às convenções sociais, portanto, além de resultarem em hipocrisia, também geram um clima artificial, uma sensação de obrigação a agir conforme tais convenções ditam; e isso prejudica a estruturação familiar, pois, como no episódio do funeral do filho do rei, tem-se uma comparação deste com o funeral do segundo filho de Inês, cunhada de Baltasar. O próprio narrador explica que a morte de um “anjinho” em Maфра não era importante, pois isso sucede a outras famílias também, mas, o funeral de D. Pedro, esse fora “outra pompa”, com toda uma organização, seguindo-se diversos ‘protocolos’, mas sem o acompanhamento do rei e da rainha, visto que não se permitia isso nas regras. Pelo contrário, o menino de Inês fora enterrado com um “acompanhamento completo”, com a presença de pais, avós, tios, outros parentes: “quando o infante D. Pedro chegar ao céu e souber destas diferenças, vai ter um grande desgosto” (SARAMAGO, 1998, p. 104). A ironia do narrador refere-se ao fato de que, no enterro do príncipe, houve estruturação, aparência real, nobre, enfeitada, porém distância. Já o enterro do filho de Inês foi simples, anônimo, porém com as pessoas que se importavam com o bebê.

Por fim, nota-se em *Memorial do convento* a observação do ‘outro lado’ do ser humano, isto é, uma reflexão sobre o que seria inerente ao indivíduo, bem como à sua capacidade de mudança. Verifica-se por meio da obra a ideia de que os seres humanos possuem necessidades semelhantes, e sentimentos, defeitos e qualidades comuns, indiferente da classe social. Salienta-se a percepção de vários lados do ser, como sentimentos de orgulho, egoísmo, ignorância, oportunismo, ao mesmo tempo em que se tem amizade, amor e sensibilidade.

Como exemplo, apresenta-se uma passagem em que, ao pegar uma barca para Lisboa, Baltasar está com fome, e uma mulher simples oferece-lhe um pouco de alimento; trata-se de uma pessoa comum, mas sensível: “A mulher tinha idade para ser sua mãe, o homem para ser seu pai, não se tratava ali de nenhum namoro sobre as águas do Tejo [...] Apenas alguma fraternidade, dó de quem vem da guerra aleijado para sempre” (SARAMAGO, 1998, p. 38).

Ou ainda, quando o narrador afirma que havia pessoas que se compadeciam da dor dos condenados na fogueira da Inquisição: “suspiro, lágrima [...] rosto compadecido, que ainda assim não faltam estes no meio do povo apesar de tanto ódio, tanto insulto e escárnio” (SARAMAGO, 1998, p. 52).

Ressalta-se um novo olhar, um outro viés, para sentidos outrora já pré-estabelecidos no discurso comum; por exemplo, na cena em que o padre Bartolomeu conhece os pais de Baltasar, afirma tê-lo casado com Blimunda em Lisboa, o que seria de fato uma mentira, porém, algo refletido pelo narrador, que afeta a percepção do indivíduo, pois Bartolomeu, mentira, contudo, sente-se feliz, sem culpas por tê-lo feito, como se sentisse liberdade para decidir e agir: “saiu a procurar os Sete-Sóis, contente por assim ter mentido à face de Deus e saber que Deus não se importava, um homem tem que saber, por si próprio, quando as mentiras já nascem absolvidas” (SARAMAGO, 1998, p. 117).

Essa liberdade que Bartolomeu sente se desenvolve na narrativa, pois a personagem, na medida em que vai realizando o seu sonho de construir a passarola e nela voar, aumentando com isso sua tensão e medo quanto à Santa Inquisição, vai perpassando por momentos de questionamento no que diz respeito aos seus valores sociais, pessoais e sobretudo religiosos. O padre busca o êxito no vôo, porque acredita na ação humana, e que a necessidade possibilita a invenção: “assim como o homem, bicho da terra, se faz marinheiro por necessidade, por necessidade se fará voador” (SARAMAGO, 1998, p. 61). Seus questionamentos o fazem filosofar sobre outras possibilidades de percepção divina, pois, inspirado pela observação da natureza, afirmou sobre uma gaivota ser igual a ele, ao homem, pois tiveram a mesma origem (ambos foram criados por Deus): “Bendita sejas, ave, e em seu coração achou-se feito da mesma carne e do mesmo sangue, arrepiou-se como se estivesse sentindo que lhe nasciam penas nas costas, [...] e então disse em voz alta, Deus é uno” (SARAMAGO, 1998, p.158).

Essa forte reflexão apresentada em *Memorial do convento* por intermédio da personagem Bartolomeu aponta para uma reinterpretação do discurso religioso, para um olhar contrário ao já estabelecido, provocando um embate dos discursos, enaltecendo a maleabilidade do conhecimento e do que é firmado como verdade. Dias depois, na quinta de S. Sebastião da Pedreira, o padre continua a pensar sobre estas questões, da unicidade e da trindade divina, e divaga em suas reflexões sobre o sacramento da eucaristia, sobre Deus estar ou não dentro do homem, se o indivíduo teria o poder de escolher estar com Deus ou não, e se Deus estivesse no homem, o homem não seria o próprio Deus, “sim, sim, se em mim está Deus, eu sou Deus, sou-o de modo não trino ou quádruplo, mas uno, uno com Deus”

(SARAMAGO, 1998, p. 168). Pensa-se, desse modo, que tais colocações são destacadas no romance de forma a desestabilizar o discurso tido como acabado, determinado e fixo, além de apresentar o lado humano do padre, com dúvidas e angústias, vontades e medos.

A estruturação do narrador no romance, como tem sido observado, é essencial para a configuração da metaficção historiográfica no texto, uma vez que ele não se delimita como um narrador comum, tradicional: ele deixa explícito o caráter ficcional da obra, ao reconhecer o seu *status*, o seu papel na narrativa. Tem-se, por exemplo, o excerto em que ele assume a existência física do livro e do leitor, condenando este último se não acreditasse no peso e no trabalho que se teve para carregar a enorme pedra de Pêro Pinheiro a Mafra, apelando para a compaixão do leitor: “se achar que não tem o caso supremas dificuldades é porque não levou esta pedra de Pêro Pinheiro a Mafra e apenas assistiu sentado, ou se limita a olhar de longe, do lugar e do tempo desta página” (SARAMAGO, 1998, p. 249).

Outro exemplo seria a reflexão sobre o nome da viúva de Francisco Marques, que não seria importante, podendo significar que o nome escrito não conseguiria englobar toda a complexidade do indivíduo que o representa: “outro de quem não se chegou a falar, Damião. [...] a viúva, não sabemos que nome tem, nem adiantaria nada à história ir lá perguntar-lhe, se alguma coisa adiantou escrever Damião, só por escrever” (SARAMAGO, 1998, p. 251-252).

O narrador é ousado, utilizando recursos inusitados, diferentes e inesperados, e os expondo para fornecer os detalhes que quer destacar. Isso ocorre, por exemplo, quando o narrador quer explicar um acontecimento a fundo e denunciar a hipocrisia implícita, e ‘imagina’ que Blimunda está no local para enxergar o que está escondido: “mas conhecendo nós as artes de Blimunda, imaginemos que ela aqui está” (SARAMAGO, 1998, p. 83); ou ainda quando imagina existir um fidalgo próximo a João Elvas pra explicar os requintes e elementos da comitiva que passava, na ocasião dos casamentos dos filhos do rei: “João Elvas [...] não sabe quem está dentro nem quem vai fora, mas a nós não nos custa nada imaginar que ao lado dele se foi sentar um fidalgo caridoso e amigo de bem-fazer, que os há, e como esse fidalgo é daqueles que tudo sabem de corte e de cargos, ouçamo-lo com atenção” (SARAMAGO, 1998, p. 292-293).

Outra inovação do narrador, ao se considerar romances anteriores de Saramago, pode ser observada nas passagens em que este apresenta uma possível carta que Baltasar poderia ter escrito para o rei D. João V, com suas solicitações, dúvidas e informações, de modo focalizado na estrutura linguística da personagem, bem como há a possível resposta do rei, apresentando-se, portanto, mais uma abertura do discurso para a representação do outro, além de trazer também a criticidade implícita em relação à estrutura social.

Sua ousadia também aparece em seus comentários e intromissões, colocando-se no lugar das personagens, ou simplesmente fazendo um jogo linguístico, como na passagem em que imita o discurso de um guia de museu: “diremos que o peso da pedra da varanda da casa a que se chamará de Benedictione é de trinta e um mil e vinte e um quilos, [...] senhoras e senhores visitantes, e agora passemos à sala seguinte, que ainda temos muito que andar” (SARAMAGO, 1998, p. 236). Ou ainda, o narrador se aproxima do leitor ao comentar detalhes que não havia exposto antes, jogando com o seu papel de narrador, como se estivesse no mesmo patamar do leitor: “Ainda não chegou o Gabriel, imagine-se, há tantos anos que conhecemos o moço e só agora lhe ouvimos o nome” (SARAMAGO, 1998, p. 266). São aspectos ousados porque, em romances anteriores do autor, não havia utilização destas estruturas.

A focalização múltipla também sugere uma tentativa de representar as outras vozes, os outros discursos que circundam a realidade, e o narrador traz focalizações diferentes em vários momentos da narrativa, por vezes mesclando o seu discurso com o de outrem, utilizando o discurso indireto livre, como na cena em que, descrevendo os condenados pelo Tribunal da Santa Inquisição, permite à personagem Sebastiana Maria de Jesus apresentar-se, em primeira pessoa, e explicar a sua situação, os seus sentimentos, mesmo estando amordaçada: “aquele é Domingos Afonso Lagareiro, natural e morador que foi em Portel, [...] e aquele é o padre António Teixeira de Sousa, da ilha de S. Jorge, [...] e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações [...] não ouvi que se falasse da minha filha” (SARAMAGO, 1998, p. 50-51).

O narrador, por meio do discurso indireto livre, traz a focalização da rainha, enfatizando os seus pensamentos e sentimentos, evidenciando seus aspectos humanos; de Baltasar, quando este se imagina no lugar de outro soldado: “mas imagina-se na pele dos soldados que esperavam a batalha, sabe como bate então o coração, que irá ser de mim, se daqui a pouco ainda estarei vivo” (SARAMAGO, 1998, p. 57), mesclando seus sentidos na composição da narrativa. O narrador focaliza até os pensamentos de uma pessoa condenada na fogueira: “Domingo é dia do Senhor, verdade trivial, porque dele são todos os dias, e a nós nos vêm gastando os dias se em nome do mesmo Senhor não nos gastaram mais depressa as labaredas, por duplicada violência, que é a de me queimarem quando [...] recusei” (SARAMAGO, 1998, p. 52). Portanto, essa focalização diversificada denota diferenças linguísticas e culturais, contribuindo para que se tenha contato com outras vozes, caracterizando assim o discurso polifônico.

Além disso, há vários momentos em que o narrador trabalha com jogo de linguagem, com humor, como na passagem das várias irmandades, elencadas, na procissão, que deixa implícito inclusive a crítica social e a reflexão sobre a existência do marginalizado na história oficial: “a de Santa Catarina, a do Menino Perdido, uns perdidos outros esquecidos, nem achados nem lembrados, que nem a Lembrança lhes vale, [...] enfim a dos Remédios, que os remédios vêm sempre depois e às vezes tarde de mais” (SARAMAGO, 1998, p. 148-149).

Têm-se ditos populares ou termos linguísticos comentados com ludismo, ironia ou ambiguidade: “quem parte e reparte, mesmo não sendo Baltasar o da partição, para alguma coisa aproveitaria a arte” (SARAMAGO, 1998, p. 67), ou no trocadilho remetendo à formação da palavra ‘embora’ (em+boa+hora): “mandam-nos embora, em hora boa ou hora má” (SARAMAGO, 1998, p. 287); além de figuras de linguagem, a fim de problematizar o ‘outro lado’ das convenções sociais, bem como as próprias contradições da língua, desautomatizando o olhar muitas vezes através do riso, ampliando a percepção dos fatos, para uma análise interpretativa mais livre.

O uso do recurso comparativo fortalece a crítica que a narrativa faz, ao mesmo tempo em que caracteriza o discurso metaficcional, pois evidencia outras perspectivas dos eventos, como nos excertos em que se comparam seres humanos a insetos ou objetos. De fato, trata-se da denúncia da objetificação do homem, bem como da indiferença à individualidade do ser, da desvalorização de sua humanidade, ou seja, o descaso com os trabalhadores:

não há diferença nenhuma entre cem homens e cem formigas, leva-se isto daqui para ali porque as forças não dão para mais, e depois vem outro homem que transportará a carga até à próxima formiga, até que, como de costume, tudo termina num buraco, no caso das formigas lugar de vida, no caso dos homens lugar de morte, como se vê não há diferença nenhuma. [...] Juntam-se os homens [...] Como os tijolos. Os que não prestarem, se foi de tijolos a carga, ficam por aí, acabarão por servir a obras de menos calado, mas, se foram homens, mandam-nos embora, em hora boa ou hora má. Não serves, volta para a tua terra, e eles vão, por caminhos que não conhecem, perdem-se, fazem-se vadios, morrem na estrada, às vezes roubam, às vezes matam, às vezes chegam (SARAMAGO, 1998, p. 116, 287).

4.2.3. A presença do lirismo no romance

Outro elemento que vale destacar de *Memorial do convento* é a forte presença do lirismo no texto. Trata-se de um hibridismo formal, visto que há em um texto prosaico passagens líricas. Além de representar o hibridismo que existe na própria configuração do gênero romanesco, o qual assimila aspectos característicos de outros gêneros, esse lirismo contribui para mostrar outras facetas do ser humano, como alegria, amizade, amor, carinho,

dedicação, esperança, solidariedade, possibilitando uma reflexão mais profunda da complexidade do ser e de sua existência. Com discurso poético, por exemplo, reflete-se sobre as transformações da vida humana, sobre a dinamicidade da vivência: “Descansaram aqui e além no caminho, calados, nem tinham o que dizer, se até uma simples palavra sobra se é a vida que está mudando, muito mais que estarmos nós mudando nela” (SARAMAGO, 1998, p. 85).

Acrescenta-se ainda que o lirismo no romance permite uma aproximação maior do leitor com o texto, pois se tem uma maior identificação do leitor, possibilitando-lhe ainda um contato com a complexidade do outro, humanizando-lhe o olhar, ao evidenciar as razões, as vontades e os limites das personagens; desse modo, contribui-se com a formação do indivíduo social. Um exemplo de identificação e comoção poderia ser visto na passagem da volta de Baltasar para a casa de seus pais em Mafra, em que se tem sentimentos como amor materno, alegria (pois o filho de Marta Maria volta vivo da guerra), esperança, e ao mesmo tempo dor, tristeza, lamentação, vergonha (pelo fato de Baltasar ter perdido uma das mãos na guerra):

Regressou o filho pródigo, trouxe mulher, e, se não vem de mãos vazias, é porque uma lhe ficou no campo de batalha e a outra segura a mão de Blimunda, se vem mais rico ou mais pobre não é coisa que se pergunte, pois todo o homem sabe o que tem, mas não sabe o que isso vale. [...] Marta Maria [...] abraçou-se ao filho, abraçou-o com uma força que parecia de homem e era só do coração. Estava Baltasar com o seu gancho posto, e era um dó de alma, uma aflição ver sobre o ombro da mulher um ferro torcido em vez da concha que os dedos fazem, acompanhando o contorno do que cingem, amparo que o será tanto mais, quanto mais se amparar (SARAMAGO, 1998, p. 99).

A presença do lirismo se faz notar também na relação de Baltasar e Blimunda. De fato, o narrador sempre acentua algum elemento diferencial no relacionamento de ambos, uma ligação sincera, profunda, algo incomum, bastante forte e também livre, se comparada com outros relacionamentos, como o de Inês Antónia e Álvaro Diogo. O vínculo entre Baltasar e Blimunda é descrito como físico e espiritual: “Já sabemos que destes dois se amam as almas, os corpos e as vontades, porém, estando deitados, assistem as vontades e as almas ao gosto dos corpos, ou talvez ainda se agarrem mais a eles para tomarem parte no gosto” (SARAMAGO, 1998, p. 134).

Mesmo distantes, sentem um a presença do outro, como na cena em que Baltasar, bebendo com os colegas de trabalho, e estando Blimunda em casa, sente em certo momento uma mão pousar em seu ombro, e “não é preciso mais nada”, pois ele para de beber, ficando apenas a ouvir os colegas. O sentimento entre as personagens é intenso, e por isso mesmo há

um forte abalo lírico na narrativa quando eles são separados. Há um excerto, por exemplo, em que Baltasar pede para Blimunda ver dentro dele (a sua vontade) quando estivesse morrendo, e ela afirma que a vontade vai-se embora na morte, e ele, por sua vez, demonstra dúvidas sobre isso: “mas tu, Baltasar Sete-Sóis, [...] quando me dás a mão, quando te encostas em mim, quando me apertas, não preciso ver-te por dentro, Se eu morrer antes de ti, peço-te que me vejas, Morrendo tu, vai-se-te a vontade do corpo, Quem sabe” (SARAMAGO, 1998, p. 136).

Ao final da obra, quando Blimunda procura Baltasar por nove anos, pois este desaparecera em um dos dias que fora verificar o estado da passarola próximo ao Monte Junto, tem-se a intensificação da ligação das duas personagens, pois Blimunda não mede esforços para procurá-lo, com insistência, porém cautela. Com nuances líricas, enaltecendo-se aspectos humanos da personagem, há por vezes expectativa e esperança de Blimunda, relatando o narrador a passagem do tempo, até que um dia, sentindo que deveria manter-se em jejum, sentindo uma ‘mão’ sobre a sua, ela o encontra, em uma fogueira da Santa Inquisição, a tempo de lhe recolher sua vontade, comprovando-se a forte união do casal:

Quantas vezes imaginou Blimunda que estando sentada na praça duma vila, a pedir esmola, um homem se aproximaria e em lugar de dinheiro ou pão lhe estenderia um gancho de ferro, e ela meteria a mão ao alforge e de lá tiraria o espigão da mesma forja, sinal da sua constância e guarda, Assim te encontro, Blimunda, Assim te encontro, Baltasar, Por onde foi que andaste todos estes anos, [...] Diz-me primeiramente de ti, tu é que estiveste perdido, Vou-te contar, e ficariam falando até o fim do tempo. [...] parecia que sobre a sua mão outra mão se pousava, e uma vez lhe dizia, Não comas, que o tempo é chegado. [...] Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. [...] E uma nuvem fechada está dentro 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, 1998, p. 346-347).

Portanto, o caráter lírico que por vezes reveste cenas do romance de Saramago acompanha e completa o aspecto dialógico da obra, pois destaca também outros pontos de vista sobre os eventos históricos, bem como demonstra uma percepção mais profunda da realidade humana e sua convivência. Além disso, revela o próprio questionamento quanto à veracidade do discurso histórico, evidenciando-o mais uma vez como uma seleção, um trabalho criativo e linguístico, assim como o discurso ficcional. Como exemplo, tem-se a passagem em que Baltasar e Blimunda, partindo para Lisboa, despedem-se de Marta Maria e João Francisco: “disseram adeus, nada mais, que nem uns sabem compor frases, nem os outros entendê-las, mas, [...] sempre se encontrará alguém para imaginar que estas coisas

poderiam ter sido ditas, ou fingi-las, e, fingindo, passam então as histórias a ser mais verdadeiras que os casos verdadeiros que elas contam” (SARAMAGO, 1998, p. 134).

Memorial do convento, desse modo, buscou, em meio a reflexões sobre o discurso histórico, o ser humano e a sociedade, explicitar as injustiças sofridas pelo povo da época, o autoritarismo e egoísmo exacerbado do rei D. João V, os valores que mantinham a estrutura social do século XVIII, e, ao mesmo tempo, responder a uma pergunta aparentemente comum, sobre o preço que se pagou pela construção do convento de Mafra: “um dia virá que quereremos saber, Afinal, quanto terá custado aquilo, e ninguém dará satisfação dos dinheiros gastos, nem facturas, nem recibos, nem boletins de registo de importação, sem falar de mortes e sacrifícios, que esses são baratos” (SARAMAGO, 1998, p. 133). Escrevendo a História dos marginalizados, dos esquecidos pela história oficial, Saramago salienta o ‘outro lado’ dos acontecimentos, humanizando o olhar do presente sobre o passado, retomando-o para impedir que possa ser arquivado, concluído e imortalizado por apenas um viés perceptivo.

A metaficção historiográfica e a influência do realismo mágico, portanto, marcam a ‘fase estátua’ de José Saramago, uma vez que o autor, trabalhando com cenários portugueses, reconta, recria e reinterpreta a história oficial, como em *História do cerco de Lisboa* (1989), bem como, por vezes, utiliza fatos inusitados, insólitos, como em *A jangada de pedra* (1986), ou ainda, mesclando ambas as tendências, como em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Em todos os romances dessa fase, o autor tece críticas a Portugal, aos valores sociais impostos e pré-concebidos, à hipocrisia, buscando representar outras vozes sociais, outras facetas da realidade histórica, além de apresentar reflexões sobre a linguagem, a ficção e a realidade do indivíduo.

Essa sua ‘fase estátua’, portanto, acompanha de certo modo a própria trajetória do gênero romanesco que, marcado por uma crise no início do século XX, fortaleceu-se sobretudo a partir das influências da literatura latino-americana, podendo desse modo lidar com as dificuldades pelas quais estava passando o gênero. No fim do século XX, houve uma generalização dos sentidos, uma relatividade do olhar para o mundo e para o homem, favorecendo e incitando a utilização de recursos como o trabalho com a alegoria, a fim de se possibilitar a representação da realidade contemporânea na produção literária.

No estudo analítico de *As intermitências da morte* (2005), apresentado no próximo capítulo, procurar-se-á notar a ocorrência dessa forte preocupação com a relação entre ser humano e sociedade, com reflexões quanto à estrutura da sociedade contemporânea e aos conflitos e complexidades do indivíduo, aspectos comuns das obras saramaguianas. Todavia,

parte-se de um viés universalizante, sem marcas temporais e espaciais específicas, caracterizando de modo geral a ‘fase pedra’ do autor português.

4.3. As *Intermitências da Morte*: perspectivas contemporâneas, questionamentos da linguagem e viés universalizante

Um dos romances de José Saramago pertencente à chamada ‘fase pedra’ que fora mais criticado trata-se de *As intermitências da morte* (2005), considerado por alguns críticos como tendo um tom mais seco na narrativa, ou ainda sendo-lhe apontada uma certa acidez na formatação do narrador, que é direto, irônico, e muitas vezes debochado. De fato, a obra possui nuances diferenciadas das outras obras de Saramago, porém, vale ressaltar, apresenta caracteres comuns aos romances dessa fase, como *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, por exemplo, quanto à falta de identificação (nomes) para personagens e locais, além de aspectos próximos de outras produções literárias do autor português, como a reflexão sobre a condição humana em sociedade, por exemplo. Apresentando uma desestabilização com elementos tradicionais da narrativa (personagens sem nome, e sem indicações temporais e espaciais), a obra volta-se ao recurso da alegoria para denotar um caráter universalizante, possibilitando a abertura a reflexões sobre as tensões e angústias humanas, inerentes ao indivíduo e/ou provocadas pelo meio social contemporâneo.

Para a análise da obra, propõe-se a divisão da narrativa em três momentos: no início, quando, no país, tem-se a ausência de mortes; quando a personagem morte regressa, enviando cartas; e quando a mesma personagem aproxima-se do violoncelista, transforma-se em mulher para entregar pessoalmente uma carta-aviso de morte. Define-se essa divisão, de fato, para facilitar a análise da narrativa, pois a desestruturação desta, sem vínculos com a composição tradicional, dificulta a identificação de caracteres como personagem protagonista, conflito central, clímax, desfecho e outros aspectos do texto narrativo.

Nota-se na obra que não há uma personagem protagonista fixa, nem um conflito central básico que percorre todo o texto; por isso, pode-se dizer que, em um primeiro momento, o conflito dramático seria a ausência de mortes, tendo-se como protagonista a população do país; em um segundo momento, o conflito se instaura nos efeitos da volta da ação da personagem ‘morte’, sendo protagonistas a própria personagem e a população; e, no terceiro momento, o conflito se estabelece a partir da carta-aviso que retorna à personagem morte, sendo-lhe necessária a transformação em ser humano a fim de resolver a questão e, assim, as personagens protagonistas dessa terceira parte da narrativa são a personagem morte

e o violoncelista. Vale salientar que esta desestabilização da formatação tradicional da narrativa já evidencia um trabalho diferenciado de Saramago com o gênero romanesco.

Observa-se, desse modo, a fragmentação na composição do romance, estrutura que o caracteriza como pós-moderno, uma vez que esta percepção fragmentária da realidade humana marca o olhar pós-modernista, como Villaça (1996) elenca, ao definir as características do pós-modernismo: “indeterminação, fragmentação, descanonização, dessubstancialização do eu, o irrepresentável, ironia, carnavalização, performance, desconstrução, imanência” (VILLAÇA, 1996, p. 26). Outros elementos também são observados na composição do romance saramaguiano, como polifonia, ironia, lirismo, ludismo e plurilinguismo, bem como a reflexão sobre a humanidade, na focalização da personagem morte, como se analisa a seguir.

4.3.1. Polifonia, ironia e lirismo no romance: olhar crítico

O romance inicia-se com a frase: “No dia seguinte ninguém morreu”, que já indica um acontecimento fantástico, o conflito da primeira parte da narrativa, tendo-se a quebra com estruturas formais tradicionais como apresentação dos fatos, das personagens, para depois trazer o conflito da história. Além disso, o elemento fantástico percorrerá toda a obra, fortalecendo o caráter alegórico que se impõe no texto. No caso dos primeiros capítulos, a ausência da morte em um determinado país (que não é nomeado), nas primeiras horas do início do ano, provoca, em um primeiro momento, um sentimento de contentamento da população: “descobriam, deliciados, que o melhor, realmente o melhor, era agora que estava a acontecer, que já o tinham ali mesmo, à porta de casa, uma vida única, maravilhosa, sem o medo quotidiano da rangente tesoura da parca, a imortalidade na pátria que nos deu o ser” (SARAMAGO, 2005, p. 23).

Tem-se assim a apresentação da ideia-chave de *As intermitências da morte*: a reflexão sobre a vida e a morte humana. Certamente, a força principal da obra está nas reflexões que suscita sobre essa temática e, essencialmente, sobre os sentimentos e vivência humana quanto à questão da mortalidade, que é universal e certa. Os primeiros capítulos da obra apresentam um jogo discursivo com a possibilidade da imortalidade humana, desejo encontrado no imaginário dos indivíduos, como observado em histórias de ‘vampiros’, por exemplo. O jogo se estabelece a partir do momento em que o narrador, que se configura na obra de modo irônico, começa a mostrar o outro lado dos fatos, dessa imortalidade: o desgaste do corpo físico, da estrutura celular física, a existência de pessoas doentes sem possibilidades de melhora, nem de ‘descanso’, isto é, a vida eterna física transforma-se em sofrimento eterno

físico; além disso, expõem-se projeções sobre a superpopulação, o crescimento da taxa cada vez mais alta da população idosa no país, ou seja, há a evidência de desorganização da sociedade em diversos setores, além dos efeitos nos indivíduos.

Desse modo, ressalta-se a polifonia no discurso do narrador, pois este enfoca as várias vozes institucionais que são prejudicadas pela ausência de mortes, demonstrando as dificuldades reais de cada instituição, por vezes denunciando o interesse e a hipocrisia internos na composição destas instituições, que se importam apenas com o comércio, com os ganhos capitais. Por exemplo, o narrador explica a decadência dos serviços funerários e das seguradoras, uma vez que ambos fundamentam seu trabalho na certeza da morte física humana e, com a chamada ‘greve da morte’, estes perdem a sua fonte de renda. Os agentes funerários criam um documento solicitando ao governo que se obrigue a enterrar animais domésticos, para que continuem a trabalhar; o narrador, ao relatar a questão das empresas funerárias, o faz com forte ironia, denunciando o interesse destas: “Brutalmente desprovidos da sua matéria-prima, os proprietários começaram por fazer o gesto clássico de levar as mãos à cabeça, [...] tinham chegado à conclusão de que ainda era possível evitar as dramáticas consequências do que sem dúvida irá passar à história como a pior calamidade colectiva” (SARAMAGO, 2005, p. 25-26).

As empresas de seguro também precisam criar uma forma de assegurar os pagamentos de clientes, pois, logo após o entendimento geral de que, naquele país, não mais se morria, muitos clientes de seguradoras decidiram cancelar as apólices, uma vez que não precisava mais do serviço das mesmas. A saída encontrada pelo setor fora de criar um ‘acordo de cavalheiros’ para estabelecer uma idade para “morte obrigatória”, de oitenta anos, quando se converteria “em alguém virtualmente morto, [e assim] mandaria proceder à cobrança do montante integral do seguro” (SARAMAGO, 2005, p. 33), podendo ainda o assegurado renovar o contrato por mais oitenta anos. Dessa maneira, o narrador, por meio da ironia, e expondo o ponto de vista das instituições, salienta a preocupação essencialmente capitalista das empresas, evidenciando a base da formação da estrutura social desses serviços em um aspecto natural da existência humana, isto é, a morte.

Outras instituições sociais também são afetadas pela chamada “morte parada”, como o serviço dos hospitais e dos lares de idosos. O primeiro é observado pelo narrador em sua superlotação, visto que há mais pessoas doentes, machucadas, com o corpo físico em estado de putrefação, sem que a morte finalize a existência de vida nos corpos destruídos: “internados que, pela gravidade das doenças ou dos acidentes de que haviam sido vítimas, já teriam, em situação normal, passado à outra vida” (SARAMAGO, 2005, p. 28). A crítica à

atitude humana de falta de cuidado é focalizada na narrativa, uma vez que as pessoas continuam se acidentando, como é comum no cotidiano dos indivíduos, ou agindo de modo irresponsável, como ressalva o narrador, ao se referir aos acidentes de trânsito no início do ano, naquele país: “quando a alegre irresponsabilidade e o excesso de álcool se desafiam mutuamente nas estradas para decidir sobre quem vai conseguir chegar à morte em primeiro lugar” (SARAMAGO, 2005, p. 11). A solução encontrada pelos responsáveis de hospitais fora solicitar ao ministro da saúde que decretasse um retorno dos pacientes aos seus lares, após serem assistidos e medicados pelos profissionais da saúde, fazendo com que as pessoas aprendessem a conviver com os seus parentes enfermos. Os lares de idosos, por sua vez, também adotaram o mesmo procedimento.

Observa-se também a focalização do narrador no discurso das instituições, por exemplo, em personagens (não nomeadas) que discorrem sobre o cotidiano dos lares, e a desestabilização deste quando chegava um novo idoso: “Um novo hóspede sempre havia sido motivo de regozijo para os lares do feliz ocaso, tinha um nome que seria preciso fixar na memória, hábitos próprios trazidos do mundo exterior, manias que eram só dele [...] Durante algumas semanas, [...] ele seria o novo” (SARAMAGO, 2005, p. 30). Até a questão da morte é retratada no discurso dos funcionários dos lares, afirmando eles indiretamente que sempre era uma novidade inclusive pensar sobre como morreria um hóspede. Esse enfoque do discurso demonstra uma outra perspectiva da realidade dos lares de idosos, realidade esta alterada pela nova situação, de ausência de mortalidade, em que não há novidade sobre o destino das pessoas e que, além disso, não apresenta renovação de pessoal, ciclicidade:

Agora, porém, o novo hóspede, [...] é alguém cujo destino se conhece de antemão, não o veremos sair daqui para ir morrer a casa ou ao hospital como acontecia nos bons tempos, enquanto os outros hóspedes fechavam à chave apressadamente a porta dos seus quartos para que a morte não entrasse e os levasse também a eles, já sabemos que tudo isso são cousas de um passado que não voltará, mas alguém do governo terá de pensar na nossa sorte, nós, patrão, gerente e empregados dos lares do feliz ocaso, o destino que nos espera é não termos ninguém que nos acolha quando chegar a hora em que tenhamos de baixar os braços (SARAMAGO, 2005, p. 30-31).

O prognóstico futurístico inserido no discurso dos funcionários dos lares de idosos chega às últimas consequências, percebendo a alteração da própria constituição social, pois a comunidade se transformaria em uma “massa gigantesca de velhos”, de pessoas necessitando de cuidados médicos e de lares, e, por isso, havendo necessidade cada vez maior de funcionários de lares de idosos e de construção destes, provocando a formatação de uma

sociedade diferente, adaptada à nova realidade, em que os jovens fossem obrigados a trabalhar exclusivamente no cuidado de idosos, até que eles mesmos se tornassem um. Essa abertura do romance à perspectiva do outrem, por meio de recursos como o discurso indireto livre ou a focalização do narrador, já ocorria nos romances anteriores de Saramago, denotando-se assim uma continuidade, no caso, desse elemento formal, em sua narrativa.

A reflexão, portanto, representada no discurso dos funcionários dos lares, aponta para um outro viés da imortalidade, tão sonhada e idealizada no imaginário coletivo humano, evidenciando a difícil realidade de não poder morrer, mesmo estando com o corpo físico desgastado, ou acidentado, esmagado, faltando partes deste. Ou seja: há, de fato, uma desmistificação do desejo de ser imortal:

o remédio [...] seria multiplicar os lares do feliz ocaso, [...] primeiro bairros, depois cidades, [...] cemitérios de vivos [...] uma massa gigantesca de velhos lá em cima, sempre em crescimento, engolindo [...] as novas gerações, as quais, por sua vez, na sua maioria convertidas em pessoal de assistência e administração dos lares do feliz ocaso, depois de terem gasto a melhor parte da vida a cuidar de velhinhos de todas as idades, quer as normais, quer as matusalénicas, multidões de pais, avós, bisavós, trisavós, tetravós, pentavós, hexavós, e por aí fora, ad infinitum, se juntarão, uma atrás de outra, [...] do formigueiro interminável dos que, pouco a pouco, levaram a vida a perder os dentes e o cabelo, [...] dos caquéticos agora imortais [...] talvez não nos queiram crer, mas o que aí nos vem em cima é o pior dos pesadelos que alguma vez um ser humano pôde haver sonhado, [...] antes a morte, senhor primeiro-ministro, antes a morte que tal sorte (SARAMAGO, 2005, p. 31-32).

O narrador, nessas e em outras cenas, caracteriza-se sempre de modo irônico sobre as questões discutidas; nota-se essa ironia, por exemplo, na abertura que a narrativa faz ao discurso religioso, ressaltando o outro lado da instituição religiosa, que também seria prejudicada com a ausência da morte, como confidencia a personagem cardeal ao primeiro ministro, lamentando sobre este último o seu discurso ao povo, que dizia ser a falta de mortes um desígnio divino: “sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja, [...] mas admitiu [...] que a imortalidade do corpo resultasse da vontade de deus, [...] foi uma simples frase de efeito destinada a impressionar, [...] a política tem destas necessidades, Também a igreja as tem” (SARAMAGO, 2005, p. 18).

A ironia presente no discurso das personagens acentua a forte crítica que a obra faz às instituições religiosas e à política governamental, enaltecendo o trabalho de manipulação de informações e de linguagem existente no discurso de seus representantes. Têm-se várias passagens nas quais se sobressai o jogo de palavras do cardeal e do primeiro ministro, com

fins à manipulação popular e/ou ao direcionamento de respostas e ações dos outros indivíduos, como explica a personagem cardeal: “ao contrário do que se julga, não são tanto as respostas que me importam, [...] mas as perguntas, obviamente refiro-me às nossas, observe como elas costumam ter, ao mesmo tempo, um objectivo à vista e uma intenção que vai escondida atrás” (SARAMAGO, 2005, p. 19).

Desse modo, nota-se que *As intermitências da morte* traz em si diversas críticas à formatação do discurso religioso, que trabalha com a linguagem para conseguir alcançar seus objetivos, manter-se no poder, e firmar uma coerência interna. Sobre esta última, a obra, por intermédio das palavras da personagem cardeal, questiona e demonstra o princípio inventivo e manipulador da igreja, já habituada “às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras, [...] Desde o princípio que nós não temos feito outra coisa que contradizer a realidade, [...] À igreja nunca se lhe pediu que explicasse fosse o que fosse, a nossa outra especialidade [...] tem sido neutralizar, pela fé, o espírito curioso” (SARAMAGO, 2005, p. 20). A crítica a instituições sociais estratificadas, como a estrutura política e religiosa, pode ser observada nos outros romances do autor, evidenciando a preocupação humanística deste, isto é, seu interesse em contribuir com a formação de leitores críticos.

A polifonia no romance estende-se à abertura dos efeitos da também conhecida “vida suspensa” no discurso midiático, ou seja, a perspectiva dos diversos pontos de vista da mídia, nos jornais e televisão, é ressaltada na narrativa, demonstrando-se também a manipulação no discurso jornalístico, o interesse em reportagens sensacionalistas, sem a valorização do indivíduo, bem como a possibilidade de criação de debates na publicação de artigos de leitores: “alguém escreveu um artigo a reclamar que o debate regressasse à questão que lhe havia dado origem, [...] e, aproveitando que estou com a mão na pluma, denunciar que a igreja, com essas suas posições ambíguas, o que pretende é ganhar tempo sem se comprometer” (SARAMAGO, 2005, p. 76). Na passagem exemplificada, há na utilização do discurso indireto livre a focalização em um leitor de jornal, ao mesmo tempo em que se coloca a sua crítica ao discurso da igreja.

Ainda nesta primeira parte da obra, chama a atenção na narrativa o destaque dado pelo narrador a uma família de camponeses, depois nomeada de pequenos agricultores, que encontra a solução para a ausência da morte em uma ideia do idoso doente que se encontrava em sofrimento em seu lar. Trata-se da história que ocorre em uma aldeia que faz fronteira com um dos países limítrofes do país sem mortes: em uma família em que há um idoso e um bebê em más condições de saúde, o primeiro solicita a sua filha que o leve, a ele e ao bebê, para o outro lado da fronteira, onde ainda se ‘morria’.

Ressaltam-se as fortes imagens emotivas delineadas nessa passagem do romance, que apresenta inclusive reflexões no que diz respeito à brevidade da vida e à ciclicidade da mesma, bem como sobre o contraste vida *versus* morte: “É assim a vida, vai dando com uma mão até que chega o dia em que tira tudo com a outra. [...] Não, não serei eu quem leve o meu filho ao outro lado, não o trouxe à vida para entregá-lo à morte por minhas próprias mãos, levem o pai, eu fico aqui” (SARAMAGO, 2005, p. 40, 42).

Nesse último excerto, a personagem que é mãe do bebê doente, que estava acompanhando a família ao outro lado da fronteira, entra em conflito, sente a complexidade da questão, e desiste de acompanhar a família, ou seja, não quer levar por si mesma o seu filho, demonstrando os sentimentos contraditórios do indivíduo ante o contraste entre vida e morte. Porém, revela o narrador que, depois que o grupo ultrapassa a fronteira, ela está mais atrás, trazendo os utensílios esquecidos para enterrar os corpos do idoso e do bebê: “Acabou, Sim. Atrás deles uma voz repetiu, Acabou. A mãe do menino amparava pela última vez o filho morto no regaço de seu braço esquerdo, a mão direita segurava ao ombro a pá e a enxada de que os outros se tinham esquecido” (SARAMAGO, 2005, p. 43).

O narrador ainda relata um certo mistério que surgiu no caminho, quando a família levava o avô e o bebê: houve um momento em que era necessário retirar o senhor da carroça e colocá-lo em cima da mula, movimento difícil para as duas filhas deste e seu genro. Assim, tem-se um toque de fantástico também nesta cena, pois inexplicavelmente o peso do avô tornou-se leve, possibilitando essa manobra dos seus parentes: “Então deu-se uma coisa nunca vista, uma espécie de milagre, um prodígio, uma maravilha. Como se por um instante a lei da gravidade se tivesse suspenso [...], o avô escapou-se suavemente das mãos das filhas e, por si mesmo, levitando, subiu para os braços estendidos do genro” (SARAMAGO, 2005, 42). Portanto, verifica-se que esse aspecto de situações inusitadas, observadas na fase ‘estátua’ do autor português, também se apresenta na fase ‘pedra’ do escritor.

O lirismo também compõe *As intermitências da morte*, evidenciando o caráter híbrido do gênero romanesco, que é capaz assimilar outros gêneros literários. Esse lirismo pode ser observado na passagem em que o narrador ressalta o modo como foram colocados os corpos do avô e do bebê na cova pelo genro criada; de fato, ao posicionar o bebê ao lado do senhor, perceberam que não parecia haver na posição a representação de sentimentos como amor, preocupação e valorização familiar. Logo, a personagem genro acomoda novamente o bebê, desta vez abraçado ao corpo do avô. Nota-se nessa cena uma forte imagem lírica, emotiva, e ao mesmo tempo uma reflexão sobre a sinceridade dos sentimentos daquela família de camponeses, do sentido de humanidade presente em suas ações, bem como uma reflexão

também sobre o ciclo da vida, a vida e a morte, o novo e o velho, o início e o fim. A cena termina com a chuva vinda dos céus, simbolizando essa ideia da ciclicidade:

As mulheres não paravam de chorar, o homem tinha os olhos secos, mas todo ele tremia, [...] Entre lágrimas e gemidos, o menino foi descido, arrumado ao lado do avô, mas ali não estava bem, um vultozinho pequeno, insignificante, uma vida sem importância, deixado à parte como se não pertencesse à família. Então o homem curvou-se, tomou a criança do chão, deitou-a de bruços sobre o peito do avô, depois os braços deste foram cruzados sobre o corpinho minúsculo, agora sim, já estão acomodados, preparados para o seu descanso (SARAMAGO, 2005, p. 44).

O narrador ainda denuncia os inconvenientes das relações sociais, pois relata a insistente curiosidade do vizinho desta família de camponeses, para saber sobre os parentes adoentados. A insistência é tamanha que o genro da família, já decidido que não mentiria nem esconderia os fatos, revela o ocorrido, e no dia seguinte a família é estereotipada pela mídia e pela população, chamados os parentes de traidores, assassinos, ou seja, sendo fortemente criticados publicamente. Todavia, o narrador comenta, ironicamente que, dias depois, ocorrem vários casos de pessoas sendo levadas às fronteiras do país, sendo que nem todas as famílias a executarem tal ação tivessem a sensibilidade que tiveram os camponeses: “Nem todas as famílias [...] poderiam alegar em sua defesa os motivos de algum modo respeitáveis, ainda que obviamente discutíveis, apresentados pelos nossos conhecidos e angustiados agricultores” (SARAMAGO, 2005, p. 48).

Assim como em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), em que um fato inusitado (no caso, uma cegueira branca contagiosa) provoca alterações na estrutura social humana, o mesmo acontece em *As intermitências da morte*, pois, além de se modificarem os setores das funerárias, das seguradoras, dos hospitais, dos lares de idosos e da religião, desenvolve-se uma organização marginalizada, que começa a fazer ilicitamente o transporte de ‘moribundos’ ao outro lado das fronteiras do país, a fim de possibilitar a morte destes. Tem-se a explicação de que essa organização é auto-denominada de ‘máphia’, e ela causa vários problemas com o governo do país, e este último acaba fazendo acordos com os responsáveis por essa organização, denunciando o narrador, por meio da representação do diálogo entre o diretor de serviço e o ministro do interior, a hipocrisia do sistema político-social: “é a única maneira que temos de não parecer que cedemos à chantagem desse bando de patifes, Ainda que em realidade tenhamos cedido, O importante é que não pareça, mantenhamos a fachada, o que acontecer por trás dela já não será da nossa responsabilidade” (SARAMAGO, 2005, p. 52).

4.3.2. A focalização na morte e sua humanidade

Na segunda parte do romance, tem-se a volta das ações da morte, figurada em personagem, que envia uma carta, sete meses depois do início do ano, a um diretor geral de televisão, informando a retomada de seus serviços, e o motivo de sua ausência: queria “oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre, isto é, eternamente” (SARAMAGO, 2005, p. 99). Além disso, a morte também explica que, reconhecendo uma certa injustiça e crueldade no procedimento que executava, de levar pessoas sem aviso, resolve enviar uma carta-aviso aos indivíduos que vão morrer, fazendo-o com uma semana de antecedência, para que estes tenham algum tempo para se prepararem, despedirem-se, entre outras ações.

O tempo de uma semana, estipulado pela personagem morte para que a pessoa pudesse usar para preparar a si e seus familiares no que se refere ao seu falecimento, não fora utilizado para este fim, expõe o narrador com ironia, mas, ao contrário, no caso de muitos seres humanos, para o indivíduo ir a festas, abusar de entorpecentes e agir conforme seus instintos e vontades, deixando muitas vezes para o último momento as despedidas e conselhos à família.

Acrescenta-se a isso a atitude do governo, de fortalecimento de psicólogos e profissionais da área para os cidadãos, que teriam de lidar com a ideia de morrer novamente, e que provavelmente necessitariam de orientações. O relato irônico do narrador no romance demonstra outras facetas dessa situação, em cenas em que psicólogos e pacientes choram juntos por terem ambos recebido a carta-aviso da morte (ou porque o terapeuta temia recebê-la), ou ainda, padres que mal suportam sua agonia quando, ao ouvirem pessoas nos confessionários que receberam a carta-aviso, lembram-se de a terem recebido também: “Alguns padres [...] [no] confessionário, tiveram que fazer das tripas coração, sabe deus com que custo, porque também eles [...] haviam recebido o sobrescrito [...] O mesmo se passava com os terapeutas da mente [...] Acabavam os dois a sessão em desabalado pranto, abraçados pela mesma desgraça” (SARAMAGO, 2005, p. 133).

Além desse caos na ação dos seres humanos – que mostra inclusive a contradição dos seus sentimentos, uma vez que se reconhece a ‘maldade’ da morte em ceifar vidas sem aviso, contudo se tem tensão e pavor no recebimento de cartas-aviso –, apresenta-se a perspectiva de outros setores sociais, com agências funerárias, seguradoras, hospitais, lares de idosos e igrejas comemorando o retorno da morte, acreditando na volta da estabilidade da estrutura social, e do fluxo de capital no comércio e empregos relacionados à morte de indivíduos.

Nesta parte, logo, há a apresentação da personagem morte na narrativa, e o narrador focaliza os aspectos que envolvem o trabalho da morte. A formação de um novo conflito se

configura no momento em que a morte percebe que uma das cartas-aviso que enviou teria voltado a si. Trata-se de outro fenômeno anormal, misterioso, pois o narrador explica que isso nunca acontecera, o fato de uma carta não chegar ao destino, voltar para onde tinha saído. Desconcertada e desconfiada, a personagem morte conversa com sua gadanha, e observa a sua necessidade de acompanhar as atualizações tecnológicas, todavia assumindo a atmosfera clássica e tradicional do envio de cartas.

Ao consultar os seus arquivos de fichas sobre os humanos, ela verifica que há dois dias que o homem para o qual a carta deveria ser entregue já deveria ter morrido; ou seja, há dez dias, ele deveria ter recebido a carta. Interessante notar o fato que, por ainda estar vivo, fizera aniversário, tendo em sua ficha a alteração de sua idade, para cinquenta anos. O assombro e a confusão da morte são sentimentos intensos, pois consta que o mesmo deveria morrer aos quarenta e nove anos e, por esse ‘erro’ no sistema de envio de cartas, ele já completara cinquenta: “Erradamente havia pensado que o nome deveria estar na lista de ontem, e agora via-se perante o escândalo inaudito de que alguém que já deveria estar morto há dois dias continuava vivo” (SARAMAGO, 2005, p. 141). Após a carta ser devolvida por quatro vezes, a morte decide visitar o indivíduo para o qual a carta era direcionada, para posteriormente entregá-la pessoalmente.

Nota-se nesse ínterim que se ressalta um outro lado da caracterização da morte: tem-se um aspecto humano nela retratado, ao ser vista pelo narrador em suas funções, em seu trabalho, em seu cotidiano repetitivo e sem auxílios, passando por dúvidas e necessitando tomar decisões com cautela, receios e preocupações, sem ter ao menos a quem pedir opiniões, sem um apoio; ela se encontra sozinha e tensa, nervosa, assustada, sem ter a quem recorrer:

É mais do que compreensível a perplexidade da morte. Tinham-na posto neste mundo há tanto tempo que já não consegue recordar-se de quem foi que recebeu as instruções indispensáveis ao regular desempenho da operação de que a incumbiam. Puseram-lhe o regulamento nas mãos, apontaram-lhe a palavra matarás como único farol das suas actividades futuras e, sem que provavelmente se tivessem apercebido da macabra ironia, disseram-lhe que fosse à sua vida. E ela foi, julgando que, em caso de dúvida, [...] sempre iria ter as costas quentes, sempre haveria alguém, um chefe, um superior hierárquico, [...] a quem pedir conselho e orientação (SARAMAGO, 2005, p. 160-161).

Ao consultar o seu livro de regras, por exemplo, não encontra a personagem procedimentos para caso algum humano não morra, uma vez que isso não é pressuposto: “Ali só há lugar para a morte, nunca para falar de hipóteses absurdas como ter alguém conseguido escapar a ela” (SARAMAGO, 2005, p. 157). A personagem, assim como um funcionário de

uma empresa, aguarda uma ação de alguém superior a ela na escala hierárquica de seu trabalho; o narrador denota que ela sabe da existência de superiores, que porém ela não conhece, não tem nenhum indício disso. Pode-se pensar que essa passagem deixa implícita uma crítica ao descaso de instâncias superiores quanto ao simples trabalhador, representado pela morte, bem como há uma crítica inclusive à crença da ação efetiva dessas instâncias:

mas se as altas instâncias servem para algo, se não estão lá apenas para receber honras e louvores, então têm agora uma boa ocasião para demonstrarem que não são indiferentes a quem, cá em baixo, na planície, leva a cabo o trabalho duro, que alterem o regulamento, [...] Já muito faziam elas em conservar a crença numa morte geral que até hoje ainda não havia dado nem o mais simples indício do seu imaginário poder. Nós, as sectoriais, pensou a morte, somos as que realmente trabalhamos a sério (SARAMAGO, 2005, p. 159-160).

Ao lidar com o problema que surge, de não conseguir entregar a carta que todos os humanos estavam a receber uma semana antes de morrer, a personagem morte depara-se com um humano violoncelista, personagem que a fará alterar seus planos, modificar sua aparência para interagir com aquele humano e, desse modo, passar por um processo, intermediado pelo narrador, de humanizar-se, ou ainda, de mostrar-se com caracteres humanos. Mesmo antes disso, esta personagem já se estabelece em uma realidade bastante próxima da vida humana: tem preocupações, tarefas a executar, segredos a cuidar, máscaras e vestimentas para se esconder (quando está alterando sua aparência para ser humana), “Há muito por onde escolher atrás daquela porta, aquilo é como um armazém, como um enorme guarda-roupa de teatro” (SARAMAGO, 2005, p. 182); a morte tem dúvidas, hesita, entre outros sentimentos relativos ao indivíduo. Isso traduz a forma como este romance, a partir das escolhas formais do autor, representa a realidade contemporânea, a amplitude das angústias do humano.

Faz-se interessante a observação que o narrador afirma sobre a aproximação da morte com os seres humanos. Ao caracterizá-la, e em vários momentos, ele ressalta que ela teria caracteres próximos dos humanos, como um resquício da época em que era humana: “Há quem diga [...] que ela leva afivelada uma espécie de sorriso permanente, mas isso não é verdade, o que ela traz à vista é um esgar de sofrimento, porque a recordação do tempo em que tinha boca, [...], língua, e a língua saliva, a persegue continuamente” (SARAMAGO, 2005, p. 139). Essas colocações do narrador definem um vínculo da morte com o indivíduo, a sua experiência com os humanos, o seu profundo conhecimento sobre estes: “A morte conhece tudo a nosso respeito, e talvez por isso seja triste” (SARAMAGO, 2005 p. 139).

O narrador chega a comparar a relação da morte e de Deus com os humanos, concluindo que a primeira importa-se e aproxima-se muito mais das pessoas que o próprio ser divino, pois está sempre com seus olhos voltados ao humano: “De deus, [...] seria uma ridícula pretensão esperar que mostrasse um interesse especial pelo que acontece no pequeno planeta terra, [...] mas a morte, [...] não nos tira os olhos de cima nem por um minuto, [...] mesmo aqueles que [...] ainda não vão morrer sentem [...] o seu olhar” (SARAMAGO, 2005, p. 148).

Neste terceiro momento da narrativa, quando a morte assiste ao ensaio do concerto do violoncelista, tem-se a reflexão sobre o fato de tudo no mundo ser finito, evidenciando um aspecto otimista inclusive da questão de se morrer, como a obra parece possibilitar essa conclusão ao mostrar o outro lado da imortalidade. A própria personagem morte, ao pensar na realidade provisória e breve de tudo na existência humana, sente um alívio por incluir-se nesse sentido de finitude, pois acredita que o seu trabalho e ela mesma também um dia findarão: “porque na vida deles tudo é provisório, tudo precário, tudo passa sem remédio, os deuses, os homens, o que foi, acabou já, o que é, não será sempre, e até eu, morte [...] mas foi a primeira vez que tê-lo pensado lhe causou este sentimento de profundo alívio” (SARAMAGO, 2005, p. 168). Desse modo, nota-se uma profunda reflexão que a obra conduz por meio dos pensamentos da morte e do discurso do narrador no que se refere à vida humana.

A humanização da personagem morte se constrói principalmente a partir de seu crescente interesse pela vida do violoncelista: ela o acompanha (em uma forma invisível), e vai conhecendo detalhes da vida deste, o seu cotidiano, e sua dedicação íntima à música, a sua convivência, amizade e companheirismo com seu cão, e essa sua aproximação vai lhe proporcionando auto-reflexões e questionamentos sobre o contraste da vida e da morte, além de sentimentos contraditórios, comuns aos seres humanos.

Após ter feito contatos diretos como mulher com o violoncelista no teatro, e depois de não ter ido à segunda apresentação conforme prometera, apenas aparecendo no parque onde o violoncelista costuma ir com seu cão, tem-se o ápice da transformação da morte: ela vai à casa do músico à noite, pede-lhe para tocar uma peça musical e, depois disso, consolida a sua vontade, beijando-o, e deitando-se com ele. A concretização dessa mudança da morte fica comprovada por ela ter decidido queimar a carta-aviso a ser entregue ao violoncelista; desse modo, a narrativa se finaliza da mesma forma que iniciara: “No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 207), demonstrando o sentido de circularidade da obra, desvinculando-se da estrutura de narrativas tradicionais, e espelhando a temática do ciclo da vida e da morte, do início e do fim, que estão conectados em sua existência.

Além do fato de haver uma proximidade da personagem morte e do violoncelista por meio de uma transgressão, de um desvio da norma, do comum, que era o recebimento certo da carta-aviso, verifica-se outro elo que se forma entre as personagens a partir de dois aspectos: o gosto pela música e a sensação de solidão. Ao tocar, o violoncelista se afasta de suas frustrações e angústias, e a morte emociona-se e parece se apaixonar pelo músico, pelos sentimentos provocados após a entrega que se tem na audição de uma melodia complexa como a música tocada pelo violoncelista, identificada com a brevidade da vida, com a representação da humanidade:

o que à morte impressionava era ter-lhe parecido ouvir naqueles cinquenta e oito segundos de música uma transposição rítmica e melódica de toda e qualquer vida humana, [...] pela sua trágica brevidade, pela sua intensidade desesperada, e também por causa daquele acorde final que era como um ponto de suspensão deixado no ar, no vago, [...] como se, irremediavelmente, alguma coisa ainda tivesse ficado por dizer. [...] sendo aquele retrato de todos, também eu teria de estar retratado nele (SARAMAGO, 2005, p. 171).

No momento em que o violoncelista executa seu solo na apresentação, há tons de lirismo na descrição feita pelo narrador, invocando uma reflexão sobre o liame entre a música, a dedicação íntima do músico a esta, e a vida *versus* a morte. O seu solo mobiliza a todos, inclusive a morte, visto que, de acordo com o narrador, o violoncelista tocava como se se despedisse do mundo, como se representasse tudo o que queria ter dito e não disse, todas as suas frustrações e seus desejos, sua tristeza, provocando até uma lágrima nos olhos da morte, pois, no fundo, o músico não sabia que sua morte já estava ‘atrasada’: “apesar disso toca como se estivesse a despedir-se do mundo, a dizer por fim tudo quanto havia calado, os sonhos truncados, os anseios frustrados, a vida, enfim. Os outros músicos olham-no com assombro, o maestro com surpresa e respeito, o público suspira” (SARAMAGO, 2005, p. 192).

Portanto, nota-se uma profunda reflexão que o romance possibilita no que se refere ao vínculo da música com a vida, e talvez sobre a superação deste embate vida *versus* morte por intermédio da música, já que, por causa dela, personagem morte realmente fora tocada em seu âmago, não conseguindo executar sua tarefa ao fim da obra, ou seja, não conseguira matar o violoncelista. O enaltecimento da arte musical também é visto em outros romances do escritor, como *Memorial do convento*, em que se tem a presença do músico Domenico Scarlatti, que contribui para a cura da personagem Blimunda com o suave toque de seu cravo.

Mais uma vez, observa-se a constância de alguns elementos nas narrativas de Saramago, em sua trajetória pelo gênero romanesco.

A solidão das personagens, por sua vez, é ressaltada pelo narrador em vários momentos, pois o trabalho que a morte executa é solitário, tendo apenas a companhia de sua gadanha, que raras vezes interage com ela; da mesma maneira, a companhia do violoncelista é o cão, que está sempre próximo a ele. O músico, que pela descrição do narrador parece ser bastante solitário e simples, sente alegria e entusiasmo por ter conhecido uma mulher diferente, que declarou ser interessada nele, mas ao mesmo tempo se repreende, pois parte de si considera-a uma louca: “O violoncelista entrou em casa murmurando irritado, É doida, doida, doida, a única vez na vida que alguém me vai esperar à saída para dizer que toquei bem, sai-me uma mentecapta, e eu, como um néscio, a perguntar-lhe se não a tornarei a ver” (SARAMAGO, 2005, p. 195).

Quando a mulher lhe visita à noite, e lhe pede para tocar, mesmo com receio de errar uma parte da música, ele se sente feliz, animado, completo, pois está envolto de uma atmosfera de companheirismo, com a mulher, o cão, seus livros e partituras, como se tivesse com quem compartilhar um excelente momento de sua vida: “mas aqui, perante essa mulher, com o seu cão deitado aos pés, [...], rodeado de livros, de cadernos de música, de partituras, era o próprio johann sebastian bach [...] A passagem difícil foi transposta sem que ele tivesse apercebido da proeza que havia cometido, mãos felizes” (SARAMAGO, 2005, p. 207). Após este momento, houve a relação íntima dos dois, e a concretização da transfiguração da morte em ser humano, visto que ela teve atitudes humanas, como procurar um fósforo para queimar a carta – sendo que o narrador mesmo observa que ela, a morte, poderia com um olhar desfazer o papel – e, em seguida, voltando à cama com o músico, sentiu algo que, segundo o narrador, a morte não sentiria: sono, como um ser humano.

Portanto, nota-se um caráter, considerado por alguns estudiosos da literatura, como pós-moderno na narrativa, uma vez que esta representa em sua composição a circularidade da vivência humana, mas também da linguagem, da produção literária, que demonstra, a partir do trabalho com a intertextualidade, com a ironia e com os sentidos dos indivíduos, reflexões sobre a humanidade e seus medos, anseios, dúvidas e sentimentos, vontades, entre outros. Estruturalmente, com o início e o final atípicos (se comparados à estrutura tradicional), o romance inicia com um conflito e termina com o mesmo, voltando a ele, representando a circularidade implícita na concepção de vida e morte, de linguagem e dinamicidade, de vida e arte.

4.3.3. O narrador do romance: ludismo e plurilinguismo

Observa-se que a nuance do narrar em *As intermitências da morte* altera-se em suas fases ou momentos: inicialmente, têm-se comentários mais gerais, sobre o efeito da ausência de mortes na população, a ação do povo e do governo. Em um segundo momento, apresenta-se um tom mais particular, dos problemas da personagem morte; e, em um terceiro momento, há questões humanas na caracterização de personagens específicas, como da vida do violoncelista, e sua relação com a morte transfigurada em mulher. Há um afunilamento dos sentimentos, um aprofundamento das reflexões, do geral ao específico, do povo ao indivíduo, da sociedade ao ser humano.

Nota-se, assim, que os romances de Saramago da sua chamada ‘fase pedra’, por meio de recursos considerados por muitos críticos como pós-modernos, possibilitam um aprofundamento nas personagens, o qual demonstra o embate íntimo de cada ser, em contraste com a instabilidade da vivência da atualidade. Flory (1994) também salienta este viés do romance português, produzido após a década de 70:

Deslocando-se do centro de gravidade da intriga para a personagem, novas luzes são lançadas sobre os choques de valores que decorrem do inter-relacionamento das pessoas, num mundo em mudança. Inserida no conflito, permanentemente aberto entre os homens, a personagem é enfocada com insistência (FLORY, 1994, p. 05).

Vale ainda ressaltar um olhar mais detalhado sobre o narrador no romance, que possui elementos caracterizantes de um narrador pós-moderno, conforme alguns teóricos da literatura. Santiago (2002), por exemplo, aponta para diferentes possíveis perspectivas de definição para esta categoria; em primeiro lugar, afirma: “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. [...] É o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno” (SANTIAGO, 2002, p. 45).

Verifica-se, em um primeiro momento, que *As intermitências da morte* tem um narrador que de um modo geral não participa da história narrada, no desenrolar dos acontecimentos. Pelo contrário, o narrador acompanha os fatos, relata-os a medida em que estes decorrem, mantendo um certo controle, sem contudo demonstrar uma onisciência total do que conta: “dirigiu-se à única porta existente na sala, aquela portazinha estreita a que tantas vezes nos referimos sem a menor ideia de qual pudesse ser a sua serventia” (SARAMAGO, 2005, p. 180). De fato, o tempo da narrativa é o tempo do contar do narrador, o presente, e ele relata e registra os fatos no seu acontecer. Percebe-se, todavia, que o

narrador, apesar de não ser atuante da narrativa, não deixa por vezes de tecer comentários sobre o que relata, isto é, posiciona-se diante dos fatos, no entanto, permitindo o fluir dos diferentes discursos:

Poder-se-ia pensar que, após tantas e tão vergonhosas cedências como haviam sido as do governo durante o sobe-e-desce das transacções com a máfia, indo ao extremo de consentir que humildes e honestos funcionários públicos passassem a trabalhar a tempo inteiro para a organização criminosa, poder-se-ia pensar, dizíamos, que já não seriam possíveis maiores baixezas morais. Infelizmente, quando se avança às cegas pelos pantanosos terrenos da realpolitik, quando o pragmatismo toma conta da batuta e dirige o concerto sem atender ao que está escrito na pauta, o mais certo é que a lógica imperativa do aviltamento venha a demonstrar, afinal, que ainda havia uns quantos degraus para descer (SARAMAGO, 2005, p. 59).

O narrador, no trecho apontado, demonstra ironicamente vários pontos de vista nos termos que escolhe para construir os seus comentários, por exemplo, 'humildes e honestos funcionários' (são mesmo humildes e honestos, pode-se duvidar), 'não seriam possíveis maiores baixezas morais' (isto é, tudo o que ocorreu já se caracteriza pelo julgamento de ser de uma forte 'baixeza moral'), 'infelizmente' e 'havia uns quantos degraus para descer' (ironicamente, explicita que, na opinião do narrador, há a possibilidade de maior 'baixeza moral').

Ao mesmo tempo, o narrador denota haver outras perspectivas quanto ao momento narrado, quando mostra por exemplo que os sargentos ficam desconfiados das resoluções do governo: “veio causar, muito pelo contrário, um declarado descontentamento na classe dos sargentos, pelos vistos mais conscientes que o restante pessoal da importância dos valores de honra militar e de serviço à pátria” (SARAMAGO, 2005, p. 59-60). Ainda resta a dúvida: se há posicionamento do narrador, ou ironia, apenas; o que se pode decerto afirmar é a presença de outros discursos, outras posturas na narrativa, que o narrador permite fluir no texto, isto é, há um plurilinguismo na presença do narrador quando este, em seus comentários, deixa uma certa ambiguidade no contar dos fatos. Contudo, ressalta-se que há, em alguns momentos da narrativa, a percepção de pontos de vista do narrador que, ao comentar um acontecimento, explicita a sua opinião: “não é por acaso que um primeiro-ministro chega a tão altas funções [...], que se é verdade que os primeiros-ministros, para bem ou para mal, não são todos iguais, também não é menos verdade que os povos não são sempre a mesma cousa. Numa palavra, [...] depende” (SARAMAGO, 2005, p. 108).

Além disso, percebe-se que o desenvolvimento de um discurso plurilíngue, ambíguo e amplo, como o faz o narrador de Saramago, denota o que Bakhtin (1998) chama de

“consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação” (BAKHTIN, 1998, p. 86), ou seja: o discurso traz consigo outras orientações e intenções já existentes, como em um jogo de “interação dialógica”, em que este discurso penetra no *status* do objeto, das considerações já feitas dele e nas que ainda inexistem. Por este modo, há essa ambiguidade, essas outras vozes e perspectivas entrelaçando o discurso do narrador, que não se faz único e linear, mas permite a co-existência de discursos que podem até contradizê-lo, negar o que ele direcionava, defendia, fazendo com que o leitor, ou diga-se até mesmo o narrador, surpreenda-se.

Observa-se que o narrador revela, às vezes, uma certa onisciência da história, “O expediente utilizado, como não tardará a ver-se, foi uma nova manifestação [...] Em teoria parecia uma boa ideia, mas a prática não tardaria a demonstrar que não o era tanto” (SARAMAGO, 2005, p. 38, 124), e amiúde deixa o leitor em uma certa confusão quanto aos discursos, utilizando o recurso do discurso indireto livre, quando não se sabe se a expressão pertence à fala da personagem, ou se é mais um comentário do narrador. No exemplo seguinte, há trechos que parecem ser discursos das personagens, mas estes se misturam à fala do narrador, que se coloca como se fizesse parte da situação das personagens:

A família foi pedir ajuda ao padre [...] e não teve outra palavra [...] senão que estamos todos na mão de deus e que a misericórdia divina é infinita. Pois sim, [...] mas não o suficiente para ajudar o nosso pai e avô a morrer em paz nem para salvar um pobre inocentinho que nenhum mal fez ao mundo. Nisto estávamos, nem para a frente, nem para trás, sem remédio nem esperança dele, quando o velho falou (SARAMAGO, 2005, p. 39).

O narrador pós-moderno assim como Santiago (2002) o define – a partir de estudos sobre a obra de Benjamin, e dialogando com seu conceito de narrador clássico – é aquele que transmite o saber, a 'sabedoria' oriunda de “uma vivência alheia a ele”, isto é, que ele não vivenciou, não experienciou; assim, a ação de sua narrativa

não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar 'autenticidade' a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o 'real' e o 'autêntico' são construções de linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 46-47).

Em *As intermitências da morte*, de fato, há um jogo, no decorrer da história, em que o narrador reflete, em seu discurso, um ludismo na condução da narrativa, e o faz consciente da

presença (mesmo implícita) de um espectador, de um leitor, que participa destes momentos narrativos lúdicos: “Talvez que por ter sido excessivamente minuciosa, admitimo-lo sem reserva, a descrição feita nestas páginas [...] poderá ter levado algum leitor a pensar que mísera máphía era essa [...] No preciso ponto em que entrámos na sala, o debate havia-se centrado” (SARAMAGO, 2005, p. 117-118). Ele assume que está narrando um texto ficcional, uma história que tem aspectos inusitados e possivelmente incoerentes, contudo afirma ironicamente sua presença e seus limites; não há uma dissimulação da situação, pois o narrador esclarece seu *status* ficcional, não se importando em afirmá-lo:

Que importam pouco a este relato os parentescos de uns tantos camponeses que o mais provável é não voltarem a aparecer nele, [...] mas pareceu-nos que não estaria bem, mesmo de um estrito ponto de vista técnico-narrativo, despachar em duas rápidas linhas precisamente aquelas pessoas que irão ser protagonistas de um dos mais dramáticos lances ocorridos nesta, embora certa, inverídica história sobre as intermitências da morte (SARAMAGO, 2005, p. 40).

O narrador se apresenta em uma postura de narrar conforme os acontecimentos ocorrem, acompanhando-os, e fazendo-se acompanhado pelo leitor, mas sem deixar de lado outros discursos, sem deixar de abrir a perspectiva para que a própria personagem, por vezes, possa contradizê-lo: “Ficámos assim a saber que, contrariamente ao que tantos criam, a morte não leva as cartas ao correio” (SARAMAGO, 2005, p. 137). Demonstra, ainda, de modo irônico, saber de seu ofício, de seu papel, de seu *status* de narrador de uma ficção:

É possível que só uma educação esmerada, daquelas que já se vêm tornando raras, [...] tenha levado os leitores, embora motivos não lhes faltassem para manifestar explícitos sinais de mal contida impaciência, a não interromperem o que tão profusamente viemos relatando e a quererem que se lhes diga o que é que, entretanto, a morte andou a fazer [...]. A cada passo que vai dando, se lhe chamamos passo é apenas para ajudar a imaginação de quem nos leia (SARAMAGO, 2005, p. 123, 148).

O narrador deste romance sabe ser um ficcionista, sabe que tem de dar autenticidade à sua narrativa e, durante o seu relato, reconhece as faltas e falhas de um narrador: “este gesto acaba de fazer-nos recordar que é o momento, ou não mais o será, [...] de deixar aclarado um aspecto importante relacionado com o funcionamento dos arquivos [...] e do qual, por censurável descuido do narrador, até agora não se havia falado” (SARAMAGO, 2005, p. 158). Acresce-se a isto o desenvolver de um jogo lúdico do narrar, ao declarar a sua ciência de

um possível leitor descontente com os *gaps*, com certos momentos sem explicações explícitas:

Outro espírito curioso, dos que sempre interrompem o narrador estará perguntando como podiam os médicos saber a que moradas se deveriam dirigir [...]. Reconhecemos humildemente que têm faltado explicações, estas e decerto muitas mais, confessamos que não estamos em condições de dar a contento de quem no-las requer, salvo se, abusando da credulidade do leitor e saltando por cima do respeito que se deve à lógica dos sucessos, juntássemos novas irrealidades à congénita irrealidade da fábula (SARAMAGO, 2005, p. 108, 135-136).

Por conseguinte, nota-se que esta forma de trabalho com o narrador, que reconhece sua condição de não-onisciente, irônico e preso ao mundo ficcional, e que dialoga com um leitor, permite uma dialogicidade interna do discurso, conforme Bakhtin salienta: “O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva [...]. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica” (BAKHTIN, 1998, p. 88-89).

O teórico russo afirma que essa dialogicidade interna vai além do objeto e do discurso: ela também se apresenta nas respostas a quem se direciona, isto é, o discurso pressupõe um “discurso-resposta futuro”; este participa ativamente da formação do discurso, reforçando-o ou enriquecendo-o. Veja-se a presença destas orientação e expectativa pela resposta na narrativa de Saramago no diálogo que o narrador mantém com o leitor, nos discursos ambíguos, e também na própria relação que o narrador mantém com as personagens, como no seguinte exemplo:

há sempre a possibilidade de que um dia venha a insinuar-se na sua medonha carcaça [...] que a visão de um caderno de música aberto sobre uma cadeira te faça lembrar aquilo em que te recusas a pensar, que não havias vivido e que, faças o que fizeres, não poderás viver nunca, salvo se. Tinhas observado com fria atenção o violoncelista adormecido [...] Tu, que te havias habituado a poder o que ninguém mais pode, vias-te ali impotente, de mãos e pés atados, com a tua licença para matar zero zero sete sem validade nesta casa, nunca [...] havias sido a esse ponto humilhada. [...] és tu, morte, maior que tudo, maior que todos nós. Ou talvez nem sempre o sejas, [...] outras vezes não, Este homem tem que morrer, dizes tu (SARAMAGO, 2005, p. 155-157).

Tem-se na passagem citada um diálogo entre o narrador e a própria personagem morte: o narrador, falando diretamente à morte, utilizando o pronome ‘tu’, cria este diálogo, praticamente conversa com a personagem, narrando o que lhe aconteceu e suas reações, e a questiona, evidenciando os pontos de vista de ambos. Ao mesmo tempo em que mostra

diferentes posturas e possibilidades discursivas, constrói uma formação complexa e amplificada, com intertextos (exemplo: ‘licença para matar zero zero sete’) e diversas vozes no próprio discurso do narrador.

O romance apresenta em vários momentos o recurso da intertextualidade, elemento este característico do pós-moderno, como referências à mitologia, ao Camões, a personagens de Marcel Proust, e até à obra do próprio Saramago chamada *Todos os nomes* (1997), quando relata, por exemplo, sobre os arquivos de fichas dos humanos que a morte tem: “seria impossível estabelecer um critério parecido com o que foi adoptado por aquele conservador de registo civil que decidiu reunir num só arquivo os nomes e os papéis, todos eles, dos vivos e dos mortos que tinha à sua guarda, alegando que só juntos podiam representar a humanidade” (SARAMAGO, 2005, p. 158-159). Desse modo, o narrador retoma uma fonte do passado, e revisita-o, gerando um aspecto lúdico na narração.

Além disso, o narrador revela outras vozes discursivas, isto é, aponta para outras possibilidades de leitura do momento que narra, deixando fluir um outro lado interpretativo da cena que descreve, e ainda participando, de certa forma, demonstrando uma postura quanto o que acontece, sem deixar de usar a ironia:

Evidentemente não há que ter pena da morte. Inúmeras e justificadas têm sido as nossas queixas para que nos deixemos cair agora em sentimentos de piedade que em nenhum momento do passado ela teve a delicadeza de nos manifestar [...]. No entanto, ao menos por um breve momento, o que temos diante dos olhos mais se assemelha à estátua da desolação do que à figura sinistra [...]. Coitada da morte, Dá-nos vontade de lhe ir pôr uma mão no seu duro ombro, dizer-lhe ao ouvido, ou melhor, ao sítio onde o tinha, por baixo do parietal, algumas palavras de simpatia, Não se rale, senhora morte, são cousas que estão sempre a suceder, nós aqui, os seres humanos, por exemplo, temos grande experiência em desânimos, malogros e frustrações (SARAMAGO, 2005, p. 142-143).

Certamente, no trecho exemplificado, têm-se sentimentos de vingança, de pena, de tristeza, mas também a proximidade do narrador com o leitor, e com as diferentes perspectivas e discursos que se apresentam no romance, isto é, expondo-se o outro lado das situações. Confirma-se, portanto, a postura de Bakhtin (1994) sobre o romance e a linguagem, bem como sobre a existência, por vezes reforçada, do plurilinguismo no discurso literário romanesco:

toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilingüismo social e do crescimento em seu solo de vozes

diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetual [...]. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance (BAKHTIN, 1994, p. 74-75).

É interessante ainda salientar que, ao discutir outros aspectos do narrador pós-moderno, Santiago (2002) ressalta outra definição deste último, que estaria relacionada ao fato de que, não podendo expor a sua vivência, observa e dramatiza a experiência de outrem, sendo, portanto, um espectador, como o leitor: “O narrador se subtrai da ação narrada [...] e [...] identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia” (SANTIAGO, 2002, p. 61).

Contrário ao narrador clássico estudado por Walter Benjamin (1994), o narrador pós-moderno não pode relatar sua própria experiência, não sabe dar conselhos, não vivencia o que relata, mas apenas relata, libera um espaço ficcional para expor a ação alheia, de outrem, e ocupa uma posição próxima do leitor: a de observador. Em Saramago, todavia, esta definição só se justifica parcialmente, uma vez que o narrador da obra analisada faz este papel de observador e relator dos fatos, sem no entanto deixar de tecer comentários, de criar interação entre ele e o leitor ou a personagem, de utilizar a ironia, de construir metáforas e alegorias, de firmar posturas ideológicas e abrir espaço para outros discursos, outras perspectivas e visões de mundo. Por isso, não se pode definir o narrador de *As intermitências da morte* como um narrador pós-moderno; todavia, notam-se aspectos que caracterizam este na configuração daquele.

Outro aspecto bastante interessante a se ressaltar no romance de Saramago é o trabalho com a linguagem, característica do romance contemporâneo, já desenvolvida pelo autor em outros romances anteriores, como *Manual de pintura e caligrafia* e *Memorial do convento*. Há vários momentos na narrativa em que o narrador ou as personagens apontam para a arbitrariedade da língua, das convenções desta, bem como de suas limitações: “coitados dos dicionários, que têm de governar-se eles e governar-nos a nós com as palavras que existem, quando são tantas as que ainda faltam” (SARAMAGO, 2005, p. 172). Em uma segunda carta que a morte escreve para um diretor de redação de um jornal que publicara a sua primeira carta de modo alterado, corrigido, a morte compara as palavras a “bolas de sabão”, ou seja, com sentidos breves, fáceis sofrerem mudanças: “porque as palavras, se o não sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras, sombras elas mesmas, que tanto estão como deixaram de estar” (SARAMAGO, 2005, p. 112).

O narrador cria um jogo com termos e sentidos, denotando ludicidade ao demonstrar as impossibilidades da representação total da realidade pela linguagem e, principalmente, enfatizando o seu caráter convencional; além disso, aponta também para a dinamicidade da linguagem, ao revelar a sua instabilidade, sua mobilidade de significação: “Com palavras todo o cuidado é pouco, mudam de opinião como as pessoas” (SARAMAGO, 2005, p. 65). Tem-se o destaque para a percepção concreta da linguagem como representação do real, não sendo portanto o real, mas uma espécie de ‘filtro’ ou ‘rótulo’ para a possibilidade do indivíduo de conhecimento do mundo: “as palavras são rótulos que se pegam às cousas, não são as cousas, nunca saberás como são as cousas, nem sequer que nomes são na realidade os seus, porque os nomes que lhes deste não são mais do que isso, os nomes que lhes deste” (SARAMAGO, 2005, p. 72).

Acrescenta-se ainda a revelação pelo narrador da necessidade do indivíduo de nomear, de catalogar, de utilizar a linguagem para a representação do mundo, para tentar explicar com palavras os seus desejos, medos, sentimentos, entre outros; nota-se essa exposição, por exemplo, na cena em que a morte e sua gadanha lamentam a existência de tantos termos para um objeto, o caixão: “Em todo o mundo há um só lugar onde a morte não se pode meter, Que lugar, Esse a que chamam urna, caixão, tumba, ataúde, féretro, esquife, [...] Tantas palavras para uma só e triste cousa, É o costume desta gente, nunca acabam de dizer o que querem” (SARAMAGO, 2005, p. 164).

Essa dinamicidade fica evidente, por exemplo, na constatação da ambiguidade presente nos diálogos que ocorrem entre a personagem morte e o violoncelista. Trata-se de passagens lúdicas, perceptíveis apenas pelo narrador e pelo leitor – espectadores da história – que estão cientes das condições ambíguas de existência da morte como mulher, a qual conversa com o violoncelista: “houve um tempo em que toquei violino, há mesmo retratos meus em que apareço assim, Parece ter decidido surpreender-me com cada palavra que diz, Está na sua mão saber até que ponto ainda serei capaz de surpreendê-lo” (SARAMAGO, 2005, p. 194). O jogo de palavras denota interesses, proximidades, sinceridade e sentimentos humanos, ao mesmo tempo em que traduz as intenções da morte, imperceptíveis na compreensão do violoncelista. Depois da primeira conversa entre ambos, o violoncelista teve uma impressão de que a conversa fora ambígua, contudo não conseguia captar o outro sentido do diálogo entre eles.

As reflexões sobre a linguagem se apresentam no romance em vários momentos, dentre eles com toques de ironia ou crítica, como na passagem em que, com a publicação em

jornais da carta da morte, anunciando o seu retorno, tem-se o fato de que, em um dos jornais, publicara-se a carta com correções gramaticais:

Segundo a opinião autorizada de um gramático consultado pelo jornal, a morte, simplesmente, não dominava nem sequer os primeiros rudimentos da arte de escrever. Logo a caligrafia, disse ele, é estranhamente irregular, [...] sintaxe caótica, da ausência de pontos finais, do não uso de parêntesis absolutamente necessários, da eliminação obsessiva dos parágrafos, da virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, da intencional e quase diabólica abolição da letra maiúscula, que, imagine-se, chega a ser omitida na própria assinatura da carta e substituída pela minúscula correspondente. Uma vergonha, uma provocação, continuava o gramático (SARAMAGO, 2005, p. 111).

O narrador conta que, na tarde do mesmo dia, a redação do jornal recebera uma segunda carta da morte, reclamando das alterações feitas em sua primeira carta, explicando a maleabilidade da língua, e exigindo a retificação de seu nome, bem como de todas as mudanças que foram feitas em nome da gramática vigente, ameaçando o diretor da redação se o não fizesse conforme solicitado. Pode-se pensar que essas cenas apresentam uma referência implícita às críticas que o escritor Saramago recebera no momento em que começara a publicar suas obras em seu estilo próprio, sem seguir as normas tradicionais da escrita, em um texto mais fluido, com marcas de oralidade, que causara diversas reclamações e polêmicas oriundas de críticos literários.

Em romances posteriores, quando utilizou este estilo inusitado, ele ainda trazia algumas palavras em letras maiúsculas, como nomes de pessoas (como Blimunda), de lugares (como Mafra) e até quando se referia à divindade (como Deus). Já em *As intermitências da morte*, nomes de pessoas como bach e chopin aparecem em minúsculas, bem como a própria citação à divindade, como “deus”, com letra minúscula. Essa escolha formal do autor parece uma provocação aos seus críticos, ou mesmo simplesmente uma radicalização de sua opção estilística, denotando uma linearidade na sua composição: somente a troca de pessoa do discurso em um diálogo, por exemplo, traz a letra maiúscula, e o discurso do narrador também, de modo geral (quando não utiliza o discurso indireto livre, unindo discursos do narrador e da personagem).

A polifonia, portanto, presentifica-se na obra, no trabalho amplo com a linguagem e também na focalização do narrador que cede um espaço às personagens: ele expõe o discurso dos setores envolvidos que são prejudicados com a ausência da morte, por exemplo, e ainda abre espaço para focalizações diversas do povo, das convenções sociais, e até da morte e da

gadanha, do violoncelista e do seu cão, por exemplo, mostrando o ‘outro lado’ da realidade dos fatos e das atitudes humanas.

O enfoque na linguagem feito pelo narrador perpassa também as diversas críticas que a obra tece acerca de estruturas sociais específicas, como ao discurso do governo, da igreja e da mídia, evidenciando principalmente a manipulação de todos estes setores, bem como a forte tendência hierárquica do governo, a hipocrisia do discurso religioso e o sensacionalismo e oportunismo da mídia. Desse modo, observa-se o direcionamento crítico que *As intermitências da morte* formula, o que acompanha uma tendência comum e geral de todos os romances do autor português.

Por fim, nota-se o tom alegórico da narrativa, que compõe toda a obra, nuance esta perceptível também nos romances *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*. A percepção da alegoria na formação da narrativa como um todo se observa na reflexão que esta traz ao apresentar a imagem da morte como atuante na realidade humana. De fato, joga-se com a certeza que o ser humano tem de que irá morrer e, ao trabalhar com esse vínculo da realidade convencional, mostra-se o outro lado da questão, a ideia de eterna vida, entendida em seu lado obscuro, como sofrimento eterno, uma vez que o corpo humano tem limites físicos, bem como se tem o fortalecimento da angústia humana, das contradições dos sentimentos do homem.

Desse modo, observa-se a inserção de *As intermitências da morte* nos caracteres do romance português contemporâneo, pois se apresenta na obra o olhar duvidoso e impreciso do indivíduo perante o mundo, sendo este percebido como relativizado, complexo, contraditório, amplo e plural. O trabalho com a polifonia, o intertexto, a metalinguagem, a ironia, por exemplo, como se nota no romance analisado, caracteriza esta postura da literatura contemporânea, como explica Flory:

A realidade incerta e indeterminável apresenta-se em articulações multiformes, onde as antinomias do real são traduzidas pelo estabelecimento de sucessivos contrastes entre autores, textos sobre textos, visões de mundo, configurando-se contradições de variadas ordens, que refletem os conflitos que se inserem no mundo atual e na ficção que o modeliza (FLORY, 1994, p. 05).

A alegoria no romance, portanto, expõe essa única certeza do ser humano em um contexto contemporâneo, o início do século XXI e, ao ressaltar o antigo desejo humano de eternidade, vai até as últimas consequências, fortalecendo a tensão dos indivíduos em sociedade, bem como rompendo com esse desejo. A humanização da morte, além disso, serve

para denunciar aspectos que caracterizam o ser humano, além de concebê-la como próxima do indivíduo. Outro forte elemento representado na alegoria da morte na obra é a ideia de solidão humana, que, assim como a morte, tem-se a solidão do violoncelista, enaltecendo-se a angústia e a tristeza de todo ser.

Em um mundo em que tudo parece relativo, sem definições e posturas absolutas, diretas, em que a verdade não apresenta mais um sentido de unicidade, e em que até o mundo como se conhece e se acredita ser real não o é de fato, mas apenas constructos linguísticos, convenções sociais e perspectivas da realidade, a morte parece ser o único viés da vida humana que mantém seu *status* de verdade, de absoluto; e *As intermitências da morte*, ao se aprofundar nesse único fim certo do indivíduo, refere-se à presença da morte para fazer refletir sobre a vida, sobre as insatisfações humanas e também sobre a beleza da existência, vista na possibilidade de se sentir a completude da vida em uma música, na amizade de um cão, ou na compaixão e solidariedade da família, ou ainda, na vivência de um amor correspondido. Portanto, a obra, ao evidenciar a necessidade da morte, propaga-se a valorização da vida. Além disso, no romance, há a exposição da fragilidade humana, sendo esta física e emocional, proporcionando assim a reflexão sobre a complexidade da existência do indivíduo em um contexto caótico como o que se configura na atualidade, reflexão esta que se apresenta, mesmo que de maneiras diferentes, em todos os romances de José Saramago.

Pode-se notar, assim, na análise interpretativa dos três romances selecionados como *corpus* desta tese, que há elementos caracterizantes dos romances de José Saramago que perpassam todos as suas ‘fases’ ou momentos, como a representação dos conflitos humanos, o questionamento da linguagem e o ludismo, com o uso de recursos como ironia e intertextualidade. Por outro lado, há aspectos que marcaram especificamente cada momento artístico do escritor, que podem ser comparados ao desenvolvimento do romance enquanto gênero literário, no âmbito geral e no específico do mundo português.

Por isso, observou-se que os romances de Saramago, em cada uma de suas fases, apresentam características que também despontaram, de certo modo, no romance hispano-americano, no presencismo (por exemplo, o trabalho com a interioridade do homem), no existencialismo, no romance moderno (como a influência do *nouveau roman* francês, por exemplo), no neorrealismo (coletivismo, crítica social e conflito de classes sociais), bem como elementos que foram considerados marcantes em um viés contemporâneo, até pós-moderno, como a metaficção historiográfica, as rupturas formais e o trabalho com a intertextualidade e a ironia. Apresenta-se, a seguir, um quadro ilustrativo dessas

correspondências e caracteres específicos dos romances de Saramago analisados, a fim de se observar de modo mais claro essa percepção analítico-interpretativa da trajetória do escritor português no gênero romanesco:

Período Formativo	Fase Estátua	Fase Pedra
<i>Manual de pintura e caligrafia</i>	<i>Memorial do convento</i>	<i>As intermitências da morte</i>
Olhar com tendência mais elitista, que ao final passa a ser politizado	Viés social: denúncia e crítica	Viés universal: reflexões generalizadas
Destaque: eu – o artista e seus sentimentos/crise	Destaque: trabalhadores, o marginalizado	Destaque: o ser humano e o caos do mundo
Metalinguagem, ludismo e plurilinguismo	Metaficção historiográfica e realismo mágico/maravilhoso	Ironia estendida, interdiscursividade e ludismo
Caráter experimental, olhar de transição	Olhar histórico, criticidade	Olhar alegórico: sem marcas temporais e espaciais específicas
Conflitos internos, pessoais e reflexivos	Conflitos externos e também internos	Conflitos da relação entre seres humanos
Influências: existencialismo, romance moderno (<i>nouveau roman</i> francês), romance experimental	Influências: neorrealismo, romance hispano-americano e tendências ‘pós-modernas’: metaficção historiográfica	Influências: tendências contemporâneas e ‘pós-modernas’, rupturas formais
Caracteres comuns aos três romances estudados: enfoque no ser humano, tendência humanista; trabalho com conflitos existenciais; questionamento da representação da realidade de fato por meio da linguagem; metalinguagem; lirismo; intertextualidade e interdiscursividade; ludismo (em geral, e na linguagem); ironia, ambiguidade e crítica social.		

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorrer a trajetória de José Saramago pelo gênero romanesco, isto é, atentar para o desenvolvimento de seus romances no contexto de sua produção configurou o objetivo principal desta pesquisa. De fato, buscar a reconstituição desse percurso do autor português contemporâneo, a fim de entender a sua preferência pela forma literária do romance, bem como observar as influências que suas obras sofreram de orientações diversas do seu contexto ao longo das décadas e, além disso, realçar as inovações e diversidades em seus escritos, foram as metas que se intentou alcançar neste trabalho.

Para isso, foi necessário apreender, de maneira mais abrangente, a constituição do gênero romanesco no panorama artístico em geral, para, em seguida, ressaltar o desenvolvimento do romance em Portugal e, depois, trilhar de modo breve toda a produção romanesca de Saramago, delineando-se a fortuna crítica sobre esta, a fim de se fundamentar o ‘olhar’ que se concentra na análise interpretativa de três romances selecionados do autor. A escolha dos romances analisados não foi gratuita: acredita-se que estes representem, de modo geral, a trajetória de produção do romancista, a qual apresenta um forte vínculo com o próprio desenvolvimento do gênero, sobretudo no século XX.

Desse modo, a presente pesquisa foi organizada em quatro capítulos: no primeiro, seguiu-se o curso da forma romance em seu surgimento e ascensão históricos, denotando aspectos caracterizantes de sua linguagem e estrutura, bem como a ocorrência de uma crise do gênero no início do século XX, passando pelo seu fortalecimento por intermédio da produção hispano-americana, para, por fim, salientar sua configuração no contexto contemporâneo, apresentando nuances diferenciadas, consideradas caracterizantes da pós-modernidade.

Da mesma maneira, o capítulo segundo traz o desenvolvimento histórico do romance especificamente português, ressaltando-se as primeiras manifestações de narrativas com uma percepção do real diferenciada, isto é, aquelas que deram origem à forma romanesca em Portugal, no século XXI. Em seguida, percorrendo os séculos que gradativamente foram denotando a consolidação dos elementos marcantes e peculiares desta forma literária, passando pelos séculos XVII, XVIII e XIX, elencaram-se mais detalhadamente as diversificadas tonalidades estilístico-estruturais e temáticas que o romance foi adquirindo ao longo do tempo, até a sua configuração mais atual, contemporânea, no final do século XX. Essa delimitação do tema no estudo do romance português do século XX justifica-se pelo fato de que José Saramago, por se tratar de um escritor contemporâneo, apresenta algumas influências oriundas desse determinado período histórico.

O capítulo terceiro, por sua vez, foi criado para que se pudesse localizar cronologicamente a produção de romances do escritor, que compreende três momentos

distintos: uma fase inicial, chamada de “período formativo”, experimental; uma fase mais histórica, classificada pelo próprio Saramago de “fase estátua”; e uma terceira fase, com tons universalizantes, denominada também pelo próprio escritor de “fase pedra”. Acredita-se que estas facetas da produção romanesca do autor português apresentem, de modo geral, uma certa correspondência com o desenvolvimento do gênero do romance no século XX, tanto no âmbito de influências portuguesas, como na trajetória da própria forma artística enquanto gênero literário universal.

Portanto, pode-se pensar na existência efetiva de um paralelo de proximidades entre as três fases do trabalho de Saramago e o romance, e três momentos específicos da estruturação do gênero, no panorama geral e no horizonte peculiar do romance português. *Manual de pintura e caligrafia* (1977), por exemplo, caracteriza-se essencialmente pelas influências do romance experimental, preconizado pelo *nouveau roman* e, além disso, por apresentar várias crises na sua estruturação interna: a crise da personagem, do escritor e da própria forma romanesca.

Influenciado pelo romance moderno, *Manual de pintura e caligrafia* é concebido em um momento histórico marcante em Portugal, que alterou a perspectiva dos portugueses, e essa mudança fica evidente na arte daquela época, e Saramago, assim, demonstra em sua obra o processo de transformação lenta e gradativa da personagem, podendo estar representando implicitamente o seu próprio caminho na produção escrita. Logo, tem-se uma fase experimental, de liberdade e jogo linguístico, trabalhando-se com a ironia, a ambiguidade, e evidenciando, em tons intimistas e reflexivos, o plurilinguismo no enfoque do marginalizado, bem como algumas ‘pinceladas’ de criticidade quanto à sociedade.

Nota-se que alguns dos aspectos formais presentes em *Manual de pintura e caligrafia* aparecem revisitados e amplificados nos romances posteriores do autor. Por exemplo, *Memorial do convento* (1982) também apresenta a utilização da ironia, da ambiguidade, da polifonia e outras reflexões sobre a linguagem, mas de modo mais crítico, já que, sob um enfoque histórico, o romance reconta a história oficial sob uma perspectiva contestadora, do marginalizado, dos anônimos silenciados pelo discurso histórico dos dominantes. Assim, tem-se a metaficção historiográfica no romance, que traduz a polifonia na representação da vida do povo português sob um contexto histórico específico, sobressaindo-se a obra por preconizar uma tendência pós-modernista, ilustrada gradativamente nos escritos portugueses. Nota-se a correspondência desse romance com a formação do gênero em Portugal nos anos 70 e 80, em que se questiona a imagem da ‘verdade’ criada pela representação histórica positivista. Além disso, em *Memorial do convento*, observam-se as influências que este sofre das orientações

diferenciadas do romance hispano-americano: tem-se a presença do realismo mágico na obra, demonstrando a sua influência na ficção portuguesa nesse momento de superação da crise do gênero romanesco no panorama geral de sua configuração.

O último romance analisado nesta pesquisa, *As intermitências da morte* (2005), expõe uma profunda análise do interior do ser humano, firmando um olhar mais universal, uma vez que não se delimita tempo, espaço, nem nomes de personagens. Os elementos caracterizados como pós-modernistas, como o trabalho com a linguagem irônica, ambígua, e ainda o criticismo, a desmistificação, a desconstrução, a desestruturação da narrativa tradicional, a fragmentação, e recursos generalizantes e abstratos, como a alegoria, aparecem na obra, fortalecendo a percepção relativista do mundo, própria do contexto contemporâneo. Como se pode observar, há um paralelo de correspondência entre *As intermitências da morte* e o desenvolvimento do gênero romanesco, que, inserido em um horizonte marcado pela descrença, pela indiferença e pela contestação da referencialidade, aprofunda-se nas reflexões sobre o caráter caótico do mundo, sobre a inexistência de uma verdade, mas de ‘verdades’ e, principalmente, sobre os efeitos dos sentidos contraditórios no ser humano, não mais identificado, mas sendo apenas mais um indivíduo, perdido em suas memórias, seus anseios e medos, sua solidão e sua inércia. Enfim, em consonância com os paradoxos da pós-modernidade em se questionar tudo e não se importar de fato com nada, em traduzir continuidades e, ao mesmo tempo, rupturas, eis a configuração de um romance na atualidade.

Os aspectos que foram caracterizando o gênero da forma romance influenciaram, assim, as obras de Saramago, observando-se, em sua trajetória, estruturas que foram se desenvolvendo ao longo dos anos e dos romances. A percepção do percurso do escritor no gênero possibilitou a constatação de que, inserido em sua perspectiva humanista, o autor português pôde realizar o seu projeto literário, de questionamento da linguagem, ao mesmo tempo de representação da realidade do indivíduo contemporâneo, em seu contexto problemático e complexo, de sua vivência neste, bem como de seus sentimentos e aspectos mais profundos, de sua humanidade.

Averiguou-se, também, que a escolha da forma romanesca feita por Saramago não foi ocasional: o romance, nascido e fortalecido em um ambiente marcado por tensões humanas e sociais, é o gênero que tem a capacidade de adaptar-se a diferentes condições de existência, podendo assimilar aspectos de outros gêneros, tendo como marca primordial a instabilidade estrutural, a mobilidade composicional.

De fato, ao se pensar a configuração do gênero, verifica-se que, inicialmente, o romance supre uma necessidade da população burguesa, confrontando-se desse modo com os

formatos valorizados de literatura pela cultura clássica do Antigo Regime. Tratava-se de um gênero que representava uma classe em desenvolvimento e, portanto, marginalizado entre outros gêneros literários. Já no século XVIII, na Inglaterra, e no século XIX em Portugal, tem-se um ponto de vista diferenciado: a classe burguesa conquistara uma posição aristocrática e, logo, elitista, possuindo o romance este aspecto. Ainda no século XIX, a forma romance, por sua vez, adapta-se a uma nova representação da realidade do indivíduo, assumindo um viés histórico-social, representando trabalhadores e cidadãos de classes sociais desfavorecidas.

No século XX, há uma desestabilização dos moldes tradicionais do romance, o que leva o gênero a uma crise, amenizada, em meados do século, pela produção latino-americana. A partir daí, iniciam-se reflexões que questionam a possibilidade de representação do real por meio da linguagem e, assim, o romance reveste-se de uma caracterização questionadora, assumida pela chamada metaficção historiográfica e pela adesão a uma concepção historiográfica que se aceita como interpretativa e que vai em busca do levantamento dos pequenos fatos da vida dos homens comuns, esquecidos pelo discurso histórico até então dominante.

No final do século XX, as configurações do pensamento pós-modernista, bem como a percepção de conflitos internos do indivíduo, acentuada pelo aprofundamento de ideias relativistas e de banalização do ser, provocam um confronto dos caracteres que fundamentavam o gênero romanesco, que passa a revestir-se de hibridismos, fragmentações, intertextualidades, rupturas e continuidades em relação às estruturas tradicionais; enfim, o romance se traduz em uma gama aberta de possibilidades.

Da mesma forma que se procurou, a partir dos estudos realizados nesta pesquisa, possibilitar a visualização da trajetória do gênero romanesco em seu processo de formação, fundamentação, desestabilização e mutabilidade, buscou-se, principalmente, analisar o desenvolvimento da produção de romances de José Saramago em si, de forma a evidenciar o diálogo entre o escritor e o gênero que escolheu desenvolver, de maneira dominante, em sua obra artística. Para se observar, por um viés comparatista, esse trajeto que o trabalho do escritor fez, inserido na forma do romance, pode-se afirmar que *Manual de pintura e caligrafia*, salientando a metalinguagem, a reflexão sobre os limites da língua, apresenta a realidade de um artista, a personagem H., em um contexto burguês, elitista: a personagem figura-se em um universo alienado, distante das movimentações político-sociais e, no decorrer da narrativa, a personagem altera-se, tornando-se politizada, interessada nos fatos históricos de seu tempo. Tal como ocorreu com o gênero romanesco (nos séculos XVIII e XIX), o

romance experimental de Saramago mostrou a passagem da representação elitista para uma outra, a politizada, a da vertente reflexiva, questionadora.

Memorial do convento, por outro lado, já estabelece o outro lado da realidade, ou seja, um aprofundamento na percepção desta, se comparada à perspectiva elitista da personagem H. referida. O marginalizado é ressaltado, e a força da denúncia e da crítica social é mais delimitada em seus detalhes; há uma postura de comprometimento social mais intensa que no romance anterior, além de também serem intensificadas as reflexões quanto à natureza humana, e, ainda, quanto à representação do mundo por intermédio da linguagem. Nota-se, desse modo, o fortalecimento de certas marcas estilísticas do autor: há inclusive a subversão na utilização da língua portuguesa em sua estrutura tradicional, seguindo um caráter mais oral da linguagem, contudo respeitando, por exemplo, letras maiúsculas de lugares e pessoas, por exemplo. Mais uma vez, ainda se nota que, do mesmo modo como acontece com o gênero romanescos no fim do século XIX e início do século XX, tem-se o questionamento das verdades históricas, e ainda a influência do realismo mágico e do real maravilhoso (oriundos da literatura hispano-americana).

O aprofundamento da percepção desse percurso do escritor no gênero em si ocorre com a exemplificação do estudo de *As intermitências da morte*, pois, nesta obra, não há mais vínculos com sentidos opostos, como individualidade elitista ou coletividade marginalizada: a representação se faz em um âmbito universal, sem marcas temporais ou espaciais, vazada num tom irônico, ambíguo e questionador da linguagem. As reflexões sobre o ser humano também são aprofundadas, passando de um limite real, uma vez que se tem, por exemplo, na narrativa, a desestabilização de uma característica até então inquestionável da vida humana: a certeza da morte do indivíduo. Há a representação do caos do mundo, das diversas vozes institucionais e pontos de vista diferenciados, todos eles coexistindo em um mesmo contexto, juntamente com conflitos internos do ser humano. A alegoria, assim, é escolhida pelo autor como recurso possível para a representação da realidade contemporânea, como um modo encontrado pelo escritor para evidenciar as questões humanas em um contexto em que se perdeu contato e credibilidade com a questão da referência, da possibilidade real da literatura de representar de fato a existência humana e sua relação com o meio.

Portanto, a pesquisa apresentada possibilitou o desvendamento ao mesmo tempo correspondente e complementar da trajetória tanto do trabalho com o romance feito por José Saramago, observando-se a complexidade do processo de formação do projeto literário do escritor no gênero, quanto do desenvolvimento gradativo e instável da configuração do romance enquanto gênero literário, que, conforme foi discutido, demonstra um caráter amplo,

dinâmico, adaptável e de inacabamento do sentido. Além disso, verificou-se que, de fato, ambas as trajetórias (de Saramago no gênero e do gênero em si) trilharam por caminhos por muitas vezes semelhantes; contudo, evidenciou-se que uma obra literária, isto é, um romance como o de José Saramago, vai além dos critérios e das orientações estilísticas definidas por ‘períodos’ ou tendências literárias: um romance, como todo texto literário, não se limita a definições e aspectos histórico-literários, podendo quase sempre extrapolar o seu próprio referencial classificatório.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNAUT, Ana Paula. *Memorial do convento: história, ficção e ideologia*. Coimbra: Fora do Texto, 1996.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

ARNAUT, Ana Paula. Viagem ao centro da escrita: da subversão à irreverência da(s) história(s). In: *Revista Colóquio Letras*. n. 151/152. Lisboa, jan-jul, 1999, pp. 325-334.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

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*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1995.

BUENO, Aparecida de Fátima. Três momentos do romance histórico de José Saramago. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses – CESP*. v. 19, n. 24. Belo Horizonte: UFMG, jan-jun, 1999, pp. 61-82.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

CEIA, Carlos. *Anti-literatura*. Disponível em:

<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/A/anti_literatura.htm> Acesso em 13/04/2011

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

COSTA, Horácio. A construção da personagem de ficção em Saramago: da ‘Terra do Pecado’ ao ‘Memorial do Convento’. In: *Revista Colóquio Letras*. n. 151/152. Lisboa, jan-jul, 1999, pp. 205-217.

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

CUNHA, Paulo Ferreira da. Liberdade & hermenêutica – antropologia teológica, exegese e liberdade religiosa a propósito de ‘Caim’, de José Saramago. In: *International Studies on Law and Education*. Porto: IJI – Universidade do Porto, jul-dez, 2010, pp. 07-22. Disponível em:

<<http://www.hottopos.com/isle6/4pfc.pdf>> Acesso em: 03/12/2010.

FERREIRA, Sandra Aparecida. *Da estátua à pedra (a fase universal de José Saramago)*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP-FFLCH, 2004.

FERREIRA, Sandra Aparecida. O original e a cópia (sobre 'O homem duplicado', de José Saramago). In: *Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) 2007: Literaturas, Artes, Saberes*. e-book. São Paulo: USP, julho de 2007. Disponível em:

<<http://www.abralic.org.br/anais/enc2007/anais.html>> Acesso em: 15/10/2009.

FLORY, Suely Fadul Villibor. *Texto, contexto e metatexto: o papel catalisador do leitor no discurso ficcional de José Saramago e David Mourão-Ferreira*. Tese de Livre-Docência. Assis: Unesp, 1994, 238 p.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *A ficção portuguesa contemporânea: 1960 – 1970*. São Paulo: USP, 1979.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Petrópolis: Vozes, 1971.

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

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

LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.

LUKÁCS, George. O romance como epopéia burguesa. In: *Revista Ensaios Ad Hominem*, n.1, tomo II. Trad. Letizia Zini Antunes. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999, pp.87-117.

MADEIRA, Wagner Martins. Cronotopo: figuração da forma ficcional de Saramago. In: *Revista Bakhtiniana*. v.1, n. 4. São Paulo: 2º. sem. 2010, pp. 63-75. Disponível em:

<<http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/4299/2903>> Acesso em: 03/12/2010.

MENDONÇA, Fernando. *O romance português contemporâneo*. Assis: Difusão Europeia do Livro, 1966.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna: razão histórica e política da teoria hoje*. Rio

de Janeiro: Diadorim, 1994.

NEVES, Margarida Braga. 'Nexos, temas e obsessões' na ficção breve de José Saramago. In: *Revista Colóquio Letras*. n. 151/152. Lisboa, jan-jul, 1999, pp. 117-141.

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

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

PENHA, Gisela Maria de Lima Braga. *A jangada de pedra: uma viagem alegórica à poética de José Saramago*. São Paulo: Unesp, 2007.

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

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

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

REBELO, Luis de Souza. José Saramago: 'O ano da morte de Ricardo Reis'. In: *Revista Colóquio Letras*, n. 88. Lisboa, nov/dez, 1985, pp. 144-148.

REIS, Carlos. A reflexão programática. In: REIS, Carlos (dir.). *História da literatura portuguesa: o realismo e o naturalismo*. Lisboa: Alfa, 2001, v. 5, pp. 87-104.

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

REIS, Carlos. O realismo e o naturalismo: ideologia, temática, estratégias. In: REIS, Carlos (dir.). *História da literatura portuguesa: o realismo e o naturalismo*. Lisboa: Alfa, 2001, v. 5, pp. 15-25.

ROANI, Gerson Luiz. Romance e história: Saramago (re)inventa Pessoa. In: *Revista Signo*. n. 40, vol. 26. Santa Cruz do Sul, jan/jun, 2001, pp. 47-54.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas das letras – ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, pp. 44-60.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 8. ed. Porto: Porto Editora, 1975.

SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. Turim, maio de 1998. Disponível em: <www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=501> Acesso em: 03/12/2010.

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

- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. Lisboa: Caminho, 2005.
- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986.
- SARAMAGO, José. *A viagem do elefante*. Lisboa: Caminho, 2008.
- SARAMAGO, José. *Caim*. Lisboa: Caminho, 2009.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote: Diário IV*. Lisboa: Caminho, 1997.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho, 1995.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. Lisboa: Caminho, 2004.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.
- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1980.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Moraes, 1977.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Companhia das Letras, 1992.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho, 1982.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 21. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984.
- SARAMAGO, José. *O ano de 1993*. Lisboa: Futura, 1975.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Caminho, 1991.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. Lisboa: Caminho, 2002.
- SARAMAGO, José. *Terra do pecado*. Lisboa: Minerva, 1947.
- SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. Lisboa: Caminho, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987.
- SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com José Saramago*. Lisboa: Porto, 2009.
- SIMÕES, João Gaspar. *História do romance português*. V.1. Lisboa: Estúdios Cor, 1967.
- VARGAS LLOSA, Mario. *A verdade das mentiras*. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

VARGAS LLOSA, Mario. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco (org). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

VIÇOSO, Vítor. 'Levantado do chão' e o romance neo-realista. In: *Revista Colóquio Letras*. n. 151/152. Lisboa, jan-jul, 1999, pp. 239-248.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1996.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABDALA JUNIOR, Benjamim; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Trad. ALMEIDA, Jorge de. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, pp. 55-63.

AGUIAR & SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 1986.

AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago: a consistência dos sonhos: cronobiografia*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Caminho, 2008.

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

BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. Cotia: Ateliê, 2006.

BARROS, D. L. P. & FIORIN, J. L. (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos F. Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERRINI, B. (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: Educ, 1999.

BORDINI, Maria da Glória (org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

BLOOM, Harold (org.). *José Saramago*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. *et alli*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 53-80.

CANDIDO, Antonio. Timidez do romance. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1986.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castelo Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

FERNANDES, Ceres Costa. *O narrador plural na obra de José Saramago*. São Luís: CORSUP/EDUFMA, 1990.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. 'Da Capo': o texto como palimpsesto na História do cerco de Lisboa. In: *Revista Colóquio Letras*. n. 151/152. Lisboa, jan-jul, 1999, pp. 341-351.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual: 1986.
- HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. 2nd. ed. London and New York: Routledge, 2002.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000.
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. 2. ed. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *Breve história de Portugal*. 6.ed. Lisboa: Presença, 2006.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula. A crónica de José Saramago ou uma viagem pela oficina do romance. In: *Revista Colóquio Letras*. n. 151/152. Lisboa, jan-jul, 1999, pp. 95-106.
- MARTINS, Maria de Lourdes Câncio. José Saramago: uma poética da fala e da escrita. In: *Revista Colóquio Letras*. n. 151/152. Lisboa, jan-jul, 1999, pp. 305-310.
- MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1983.
- MENDES, João. *Literatura portuguesa IV*. Lisboa: Editorial Verbo, 1979.
- MONGARDINI, Carlo; MANISCALCO, Maria Luisa (orgs.). *Moderno e postmoderno: crisi di identità di una cultura e ruolo della sociologia*. Roma: Bulzoni Editore, 1989.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1928.
- PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. Saramago: um português de sons e pausas. In: *Revista Língua*. Ano 1, n. 3. São Paulo: Segmento, dezembro/2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Trad. Cristóvão Santos. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 5. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1996.
- SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.
- SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 20.ed. Mem-Martins: Europa-América, 1999.

SCHWARTZ, Adriano. *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. São Paulo: Globo, 2004.

SECCO, Lincoln. *A revolução dos cravos e a crise do império colonial português*. São Paulo: Alameda, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Casa da Moeda, 1999.

SEIXO, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória. In: *Revista Colóquio Letras*. n. 151/152. Lisboa, jan-jul, 1999, pp. 249-266.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massas*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

TENGARRINHA, José (org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2000.

VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua: Flaubert e 'Madame Bovary'*. Trad. Remy Gorga e Piero Angarano. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.