

POLIANA GANAN DE BRITES FIGUEIREDO

O DISCURSO DO PODER E O PODER DOS DISCURSOS EM
ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ E AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE
DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa)

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

São José do Rio Preto
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof.^a Dr.^a Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri (Orientadora), Título: doutor, do Depto. de Estudos Lingüísticos e Literários, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Área de Atuação: Literatura Portuguesa.

Prof.^a Dr.^a Marisa Corrêa Silva, Título: doutor, do Depto. de Literatura, da Universidade Estadual de Maringá (UEM), Área de Atuação: Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof.^a Dr.^a Maria Heloísa Martins Dias, Título: adjunto, do Depto. de Estudos Lingüísticos e Literários, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Área de Atuação: Literatura Portuguesa.

Suplentes

Prof.^a Dr.^a Lílian Jacoto, Título: doutor, do Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas , da Universidade de São Paulo (USP) , Área de Atuação: Literatura Portuguesa.

Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim, Título: doutor, do Depto. de Letras Modernas, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Área de Atuação: Literatura Francesa.

Aos meus pais, não só pelo que eles são, mas principalmente
pelo que eles fizeram com que eu fosse.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sua constante presença em minha vida.

Aos meus pais, pelo apoio, pelas palavras de incentivo, pelo abraço sempre acolhedor e por toda a luta e sacrifício em prol da minha formação.

À minha irmã Lílís, pela companhia, pela amizade e por todas as vezes que parou para ouvir e compartilhar das minhas descobertas.

Ao meu irmão Alexandre, minha fortaleza e orgulho, pelas conversas, debates, pelos ensinamentos, por todo o apoio e afeto.

Ao meu noivo Danilo, por toda a atenção, compreensão, amor, enfim, por dividir comigo todos os momentos deste trabalho e da minha vida.

Obrigada aos meus grandes e eternos amigos, Ana Célia, Elisa, Fernando Henrique, João Henrique, Marília, Michel, Monique, Natália, Neto, simplesmente por serem eternos.

Obrigada aos amigos da graduação e pós-graduação, sobretudo aos ingressantes do curso de mestrado de 2008, pelas discussões sempre enriquecedoras, pelos momentos de descontração e pelas terapias em grupo na cantina.

Obrigada, especialmente, aos companheiros de graduação e pós Fernando Henrique, Juliana e Raquel Silva, simplesmente por tudo.

Obrigada à Rachel Hoffmann e ao Rhiago, pela companhia nos congressos e pela gratificante parceria em minicursos, respectivamente.

Obrigada ao Michel e à Taty, pelos livros de lingüística.

Obrigada ao Fernando Poiana, por ter gentilmente elaborado meu abstract.

Obrigada aos funcionários do IBILCE, pelo suporte, ajuda e presteza em tudo que precisei.

Obrigada aos professores da graduação e pós-graduação, pela formação, apoio e carinho.

Ao Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim, pela inesquecível disciplina sobre Walter Benjamin.

Aos professores da banca de qualificação, Prof.^a Dr.^a Maria H. Martins Dias e Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim, pela dedicação, cuidado e pelas frutíferas sugestões.

Igualmente agradeço às professoras da banca de defesa, Prof.^a Dr.^a Maria H. Martins Dias e Prof.^a Dr.^a Marisa Corrêa Silva.

Meus agradecimentos, sobretudo, à Prof. Dr.^a Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri, pela amizade, carinho e orientação.

À CAPES, por ter concedido a bolsa para a realização deste trabalho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 9
1. DESAUTORIZAÇÃO E DESSACRALIZAÇÃO EM <i>ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ E AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE</i>	p. 14
1.1. <i>Ensaio sobre a lucidez</i>	p. 14
1.2. <i>As intermitências da morte</i>	p. 33
2. AS MÚLTIPLAS FACES DE UM NARRADOR	p. 46
3. ENTRE O CONTAR E O COMENTAR: AS RUÍNAS DE UM CONTADOR DE HISTÓRIAS	p. 63
4. LÍNGUA E PODER	p. 76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 93
BIBLIOGRAFIA	p. 98

RESUMO: Este trabalho propõe-se a estudar o processo de desnudamento/revelação dos discursos de poder, sejam eles social e historicamente reconhecidos como tais ou não, em dois romances do escritor português José Saramago: *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *As intermitências da morte* (2005). A linha norteadora para a análise são as reflexões de Michel Foucault referentes à idéia de que a sociedade é determinada por certas regras que a delimitam e controlam por meio dos “jogos de verdade” pertinentes a cada época. Essa “sociedade disciplinar” teria criado um sujeito apenas aparentemente livre, pois subordinado a um sistema invisível de poder. Em ambos os romances, os discursos que, aberta ou veladamente, exercem sobre a sociedade algum tipo de poder são desautorizados, destituídos de seu poder, pois o leitor é levado a enxergá-los como uma construção. Nesse mesmo sentido, a ficção – discurso assumidamente construído – volta-se para si mesma, por meio de um narrador que comenta e questiona seu próprio contar, apontando para o seu caráter estritamente ficcional, relativizando, assim, o alcance de poder de sua própria voz, já que exige do leitor um posicionamento crítico com relação a ela. Em *As intermitências da morte* busca-se ainda investigar, por meio dos estudos de Walter Benjamin sobre o “narrador” (contador de histórias), como o tom fabular conferido ao romance contrasta com os constantes questionamentos do narrador que, comentando mais que contando, tece, ao longo do texto, um discurso que, vez ou outra, não hesita em se auto-avaliar, num jogo de redução e ampliação das possibilidades do texto ficcional, levando o leitor a refletir sobre as dimensões possíveis do literário. A dimensão metalingüística assumida nos romances leva, também, a uma reflexão mais apurada sobre a língua e suas armadilhas, considerando-se, então, os estudos de Roland Barthes que aludem à língua como um lugar imanente de poder. Há, portanto, nos dois romances, uma tensão de forças e lutas pelo poder, mas essas lutas se dão no terreno do discurso e, conseqüentemente, da linguagem. Portanto, em tão disputado combate, quem verdadeiramente sai como detentora de todo o poder é a literatura, espaço aberto para a recriação da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: discurso, poder, narrador, língua, Saramago.

ABSTRACT: This work aims to study the unveiling/revelation of discourses of power, regardless if those discourses are socially and historically recognized or not, in two novels by Portuguese writer José Saramago: *Seeing* (2004) and *Death with Interruptions* (2005). The analysis is primarily based on Michel Foucault's idea that society is determined by certain rules which in turn delineate and control it by means of 'games of power' that prove relevant to each epoch. This 'disciplinary society' would have produced an only apparently free subject, who is subordinated to an invisible system instead. In both the aforesaid novels, the discourses which either overtly or covertly exercise some sort of power over society are rendered nugatory, powerless, since the reader is lead to construe them as sheer construct. Therefore, fiction – an acknowledgedly constructed discourse – turns to its own axis by means of a narrator that comments and questions the very telling, demanding that the reader take up a critical position, a demand which in turn causes such a voice to get the reach of its own power into perspective. The present work also refers to Walter Benjamin's studies on the 'narrator' (story teller) so as to investigate how the fabular tone the narrator assumes in *Death with Interruptions* (2005) contrasts with his/her constant questioning. By commenting more than telling, this narrator weaves, throughout the text, a discourse which, time and again, does not hesitate to perform a self-evaluation in a play that narrows and broadens the possibilities of the fictional text, causing the reader to reflect upon the very possible literary dimensions. Also, the metalinguistic dimension the novels assume activates a more accurate reflection upon language and its traps, which in the process leads the way into Roland Barthes's studies that allude to language as an elemental locus of power. Therefore, the two aforementioned novels feature a tension among powers as well as struggles for power, the latter taking place in the very realm of discourse and accordingly of language. Consequently, this fiercely disputed combat evinces that the only true power is held by literature, the open space for the recreation of language.

KEYWORDS: discourse, power, narrator, language, Saramago.

INTRODUÇÃO

Muito já se falou a respeito do poder e de sua força coerciva e de opressão, sendo ele quase sempre relacionado com a política: de um lado, os que o detêm e controlam, de outro, os que não o têm e são controlados, como se o poder fosse um só, como se sua extinção total só dependesse do desaparecimento de um dos grupos. No entanto, o que Barthes (1978) defende é que o poder não se extingue, está presente em toda parte, eliminado em um lugar, logo reaparece em outro. E a razão dessa resistência que se impõe a todos os sujeitos onde quer que se encontrem seria o próprio objeto por meio do qual ele se inscreve, objeto cuja natureza é histórica: trata-se da linguagem, ou mais precisamente, da língua, sua expressão obrigatória, lugar em que muitas vezes o poder não está visível, permanecendo, contudo, ali, a todo tempo, pois não se pode dizer que um signo é neutro.

Segundo Barthes (1978), um signo só existe na medida em que é reconhecido, e isso só se dá por meio da repetição, assim, todo signo é gregário, acumulando em si estereótipos que se arrastam para onde quer que o levem, concepção que leva o crítico a afirmar que uma língua se define menos pelo que permite dizer do que por aquilo que obriga a dizer. Nessa perspectiva, não é o poder que trabalha a língua, mas sim esta que possibilita a instalação ou veiculação do poder, uma vez que ela se impõe como instrumento de comunicação social. Pode-se dizer, portanto, que o poder é intrínseco a qualquer discurso, ainda que este parta de um lugar fora dele. Entende-se língua e discurso como conceitos indivisos, visto que, como observou Barthes (1978), deslizam sob o mesmo eixo de poder.

Nessa mesma linha, Foucault (1996) refere-se ao discurso não só como aquele que traduz as lutas pelo poder, mas também como o próprio poder, realidade material pronunciada

ou escrita que a todo tempo tentamos dominar, mas que, longe de ser um lugar passível de ser desarmado, supõe lutas e perigos.

Considerando-se os aspectos implicados nessa problemática, nossa dissertação tem como objetivo investigar como as relações de poder se tramam pela linguagem ficcional de duas obras do escritor português José Saramago, *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *As intermitências da morte* (2005). Entendemos como poder não só o Estado e suas organizações, mas também essa espécie de força plural que, por estar infiltrada nos múltiplos discursos da sociedade, responsabiliza-se pela legitimação e manutenção da ordem vigente e de seus códigos. É justamente essa ordem que estará na mira crítica da escrita para ser desestabilizada em ambos os romances. A preferência por essas duas obras justifica-se por apresentarem de maneira intensa esses questionamentos e, sobretudo, por terem sido objeto de poucos trabalhos de investigação, talvez por se tratar de publicações relativamente recentes.

Nosso trabalho está estruturado em quatro capítulos: no primeiro, investigaremos o processo de desautorização dos discursos provenientes de instâncias historicamente entendidas como detentoras de poder, tais como o Estado, as instituições religiosas, a imprensa e o conhecimento científico, as quais serão chamadas de *vozes autorizadas*. Conforme as narrativas irão demonstrar por seus procedimentos de construção, estas passam por um processo de desnudamento pelo qual é revelada a fragilidade de seus argumentos quando são denunciados os mecanismos que as mantêm no poder.

Tanto em *Ensaio sobre a lucidez* como em *As intermitências da morte*, um acontecimento inusitado vem alterar a ordem e o equilíbrio da sociedade de um país cuja organização é posta em questionamento, sendo desmascarados os discursos considerados hierarquicamente como “de poder”, revelando-se os sentidos ocultos de suas construções.

Como aporte teórico, centramo-nos nos estudos de Michel Foucault, escolha que se justifica pela contribuição de seus estudos a respeito dos procedimentos de exclusão, controle e coerção inerentes aos discursos. Para o teórico, cada época tem sua forma de ler e tentar organizar o mundo, ou seja, um “campo epistemológico” que lhe é particular e que está presente em todos os tipos de discursos por ela produzidos. Nesse sentido, o sujeito é visto como uma construção, produto dos discursos que o rodeiam e o determinam, sendo que tais discursos funcionam como uma força disciplinadora por meio da qual a ordem vigente em cada época garante sua manutenção.

Esse estado de coisas poderia talvez nos levar a pensar em um caminho que se engendra por uma espécie de conformismo, já que ao indivíduo não caberia nenhuma outra postura senão a de sujeitar-se. Mas, para Foucault, há nos limites coercivos dessa sujeição um impulso à transgressão, uma vez que a linguagem opressora, tacitamente imposta pelos discursos autoritários oficiais, incita o surgimento de uma perspectiva desestabilizadora, que choca com os interesses dos discursos vigentes.

No segundo capítulo, lançaremos um olhar mais atento à(s) voz(es) da enunciação. Suas distintas e curiosas manifestações por todo o romance demandam uma análise dessas estratégias e dos efeitos de sentido que provocam. O jogo com o saber e a manipulação das informações ao longo do relato serão objeto de exame crítico, pois a partir dos artifícios manipuladores poderemos constatar a iminência de mais um discurso de poder, este engendrado pela própria estrutura narrativa.

A fim de nortear a análise desses aspectos, tomamos como fundamento teórico as reflexões de Oscar Tacca (1983) sobre as vozes do romance. Contudo, ressaltamos que, em se tratando do narrador saramaguiano, a teoria apenas servirá como ponto de partida para um

aprofundamento que ultrapassa os esquemas conceituais, pois os posicionamentos narrativos furtam-se às classificações estritas. Nesse sentido, Tacca (1983) e outros teóricos fornecem vias de entrada para tentar entender a complexidade desafiante desse narrador. Além dos textos teóricos que abordam especificamente o narrador, trouxemos para nossa análise reflexões críticas sobre a ironia, das quais destacamos teóricos como Muecke (1995) e Linda Hutcheon (2000), pois, entre os recursos utilizados pelo narrador, destaca-se sobremaneira a fina ironia por meio da qual vemos serem descortinados os sentidos profundos de suas críticas.

No terceiro capítulo, discutiremos como o tom fabuloso conferido ao romance *As intermitências da morte* contrasta com os constantes comentários do narrador, que, ironicamente, diz não querer “abusar da credulidade” do leitor. Para tanto, estabeleceremos um diálogo com a modalidade de narrador primeiro descrita por Walter Benjamin em “O narrador: considerações acerca da obra de Nicolau Leskov” (1995), examinando as passagens textuais que nos permitem a aproximação com as noções benjaminianas, bem como as que nos afastam delas, buscando compreender essa possível recuperação do narrador primitivo no cenário da literatura portuguesa contemporânea.

No quarto capítulo, percorreremos, nos romances, os passos do narrador em busca de uma problematização da linguagem. Nesse sentido, colaboram com nossa análise as postulações de Roland Barthes (1978), que reconhece na língua um lugar de poder e defende a tese de que a única maneira de se ouvir a língua fora do poder é trapaceando com ela, desafiando-a no interior de si mesma. Dessa tarefa se incube a literatura, que exerce sobre a língua um trabalho de deslocamento. O uso que a literatura faz da linguagem não é simplesmente utilitário, comunicativo, ao contrário, ela encena-a, projeta-a, transformando-a em lugar de reflexão associada ao prazer.

Em nossas considerações finais procuramos relacionar os principais aspectos abordados ao longo do trabalho, sistematizando os diferentes pontos que nortearam nossa análise e abrindo caminhos para novas reflexões.

1. DESAUTORIZAÇÃO E DESSACRALIZAÇÃO EM *ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ E AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE*

1.1. *Ensaio sobre a lucidez*

Os questionamentos acerca dos órgãos ou instituições que exercem poder em uma sociedade estão presentes, explícita ou indiretamente, na obra de José Saramago como um todo, por meio da qual podemos depreender o olhar inquieto e perscrutador do escritor, que assume uma atitude de denúncia diante das contradições, injustiças, individualismo, opressões e falta de humanidade do mundo e do homem. Não é diferente com os romances *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *As intermitências da morte* (2005), nos quais reconhecemos a presença desse mesmo espírito polemizador. Em ambos, um fato surpreendente vem alterar a ordem e o equilíbrio da sociedade: no primeiro, da capital de um país, no segundo, de todo um país. Tal fato será o estopim deflagrador de uma série de discursos que alicerçam a sociedade, pois estes, feridos no calcanhar, serão, como Aquiles, surpreendidos na sua debilidade e fraqueza.

O romance *Ensaio sobre a lucidez* tem início na sala de uma zona eleitoral, onde, curiosamente, nenhum eleitor havia comparecido para votar, o que se repetia em todas as outras seções da capital de um país não identificado precisamente¹ pelo narrador, mas que se

¹ Segundo Arnaut (2008) a fase que corresponde à publicação do romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977) até a publicação de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) marca, de um modo geral, um primeiro ciclo do escritor, no qual temos como principais características a leitura menos fluída (enredos não lineares e construção mais barroca), a portugalidade intensa e a identificação espacial e temporal do cenário romanesco, além da identificação dos personagens. A partir do *Ensaio sobre a cegueira* (1995), Saramago começa um ciclo de romances universais ou universalizantes, impossibilitando uma identificação absoluta do tempo e espaço da narrativa.

supõe ser Portugal². A partir das dezesseis horas, toda a população da capital sai de suas casas e vai às urnas, coincidência que se torna ainda mais surpreendente com o resultado da contagem dos votos: os “votos válidos não chegavam a vinte e cinco por cento”, poucos votos nulos e abstenções, “todos os outros, mais de setenta por cento da totalidade, estavam em branco” (SARAMAGO, 2004, p. 24)³. Esse fato insólito, do qual parte o romance, desestabiliza o alicerce político do país em questão, o que servirá de escopo para uma narrativa que pretende colocar às claras os mecanismos discursivos de manipulação forjados pelas autoridades políticas do país.

O período de eleições municipais, focalizado no romance, vai propiciar, então, o afloramento de um discurso que objetiva enaltecer o direito ao voto e, sobretudo, a manutenção do regime democrático, manifestando-se um esforço em defendê-lo e propagá-lo, reafirmá-lo como bandeira comum a todos, como se pode notar na fala do representante do partido da direita:

Obviamente não minimizo esse risco, contudo penso que o acendrado espírito cívico dos nossos concidadãos, em tantas outras ocasiões demonstrado, é credor de toda a nossa confiança, eles são conscientes, oh sim, absolutamente conscientes da transcendente importância dessas eleições municipais para o futuro da capital. (SARAMAGO, 2004, p. 10)

Palavras e expressões como “espírito cívico”, “concidadãos”, “consciência”, marcarão

² Apesar de não haver nenhuma identificação direta do lugar onde se passa a trama, é possível depreender nas entrelinhas do discurso do narrador referências indiretas a Portugal, o que fica mais visível nesta passagem: “Queridos compatriotas, ou Estimados concidadãos, ou então [...] Portugueeeeesas, Portugueeeeeses” (2004, p. 93). Na seqüência, o narrador, com o intuito de despistar, ressalva, ironicamente, que a referência se tratou de mero exemplo ilustrativo.

³ A quase unanimidade dessa atitude como uma estranha coincidência marca mais um romance de Saramago que parte de uma lógica da qual brota o insólito, elemento recorrente da obra do autor, já que, como observa Teixeira (1999, p. 147) “está presente na vidência de Blimunda em *Memorial do convento*, na separação da Península Ibérica em *A jangada de pedra*, na ressurreição do heterônimo pessoano em *O ano da morte de Ricardo Reis*”, só para dar alguns exemplos.

os discursos dos personagens envolvidos em partidos políticos ou pertencentes a órgãos do governo. O tom pessoalizado (“oh sim”) e estigmatizado por clichês apologéticos da fala acima, ao procurar atribuir às eleições um caráter hiperbólico, uma importância sobre-humana, acaba por apontar para a realidade imanente que se tenta encobrir: a falácia da própria democracia, esvaziada de seus sentidos legítimos. A fala, pronunciada em razão da preocupante ausência de eleitores para a votação, visa, ainda, ocultar, por meio de uma linguagem suntuosa e dona de uma falsa segurança, a situação alarmante que vive a capital, ameaçada, até o momento, de ser cenário das eleições com maior número de abstenção da história. Diante dessa situação, o discurso do representante do p.d.d. é munido de uma retórica vazia, movida por um intuito exibicionista.

A natureza construída do discurso partidário fica ainda mais evidente quando o narrador prevê uma fala do representante do partido da esquerda, revelando que se trata de uma forma já historicamente identificável, pautada pela repetição, uma fala eloqüente, enfática, pomposa e sem qualquer profundidade:

[...] avaliando por alguns antecedentes conhecidos, é de presumir que não deixaria de exprimir-se segundo a linha de um claro optimismo histórico, numa frase como esta, por exemplo, os votantes do meu partido são pessoas que não se amedrontam por tão pouco, não é gente para ficar em casa por causa de quatro míseros pingos de água que caem das nuvens. (SARAMAGO, 2004, p. 10)

A “intenção democrática” é levada ao extremo quando o presidente, fiscais e representantes de partidos discutem, votam e registram em ata o novo lugar onde deveriam fixar o edital, já que a chuva impedia que o colocassem no lugar de costume. Todo o ritual burocrático empregado com a finalidade de considerar, democraticamente, a opinião de todos

e agir conforme determina a lei torna-se jocoso, pois é usado para resolver um problema insignificante, simples, corriqueiro, o que expõe os personagens em questão ao ridículo. Nesse episódio, assim como em muitas outras narrativas de Saramago, o sério e o banal mesclam-se trazendo como efeito a comicidade. Desse modo, somos levados a um constante questionamento dos discursos provenientes do governo, bem como do próprio discurso democrático propagado por ele, tornando-se patente, ao longo do romance, que a idéia de liberdade de escolha imanente ao discurso democrático camufla, na verdade, a imposição de uma escolha.

Mas, como apontou Michel Foucault (2006, p. 8), “o que faz com que o poder se mantenha e seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso”. A sobrevivência do regime democrático, bem como a manutenção do poder pelo partido da direita, parecem estar asseguradas justamente pelo discurso por ele, ou em nome dele, produzido. Um discurso em prol de liberdade, patriotismo e igualdade – o que se acentua quando as autoridades do governo dirigem-se à população como “concidadãos” – que se utiliza de uma ampla cadeia discursiva para justificar seu poder, atuando de modo eficaz no desejo das pessoas. Para Foucault:

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1996, p. 8-9)

Segundo o crítico, a “ordem do discurso”, específica de cada época, possui uma função normativa e reguladora, estabelecendo mecanismos organizadores por meio da produção de

saberes, estratégias e práticas. Entre os procedimentos de exclusão, aludidos por Foucault, tem-se a “interdição”, que tanto pode ser do objeto (não se pode falar de tudo), do ritual da circunstância (não se pode falar de tudo em qualquer circunstância) e do sujeito que fala (qualquer um não pode falar sobre qualquer coisa). Há, também, a “separação e rejeição”, um princípio de exclusão por meio do qual Foucault aborda a oposição entre razão e loucura, estudando como o discurso do louco foi e é apartado do discurso dos outros ao longo da história. Por fim, o terceiro sistema de exclusão parte de uma oposição entre o verdadeiro e o falso, trata-se da “vontade de verdade”, apoiada sobre um suporte institucional que a reforça e reconduz por meio de um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, o sistema dos livros, bibliotecas etc., e mais profundamente reconduzida pela maneira como o saber é aplicado em uma dada sociedade. A “vontade de verdade” é sem dúvida o mais importante dos sistemas de exclusão apontados por Foucault, pois ela determina todos os outros discursos, exercendo sobre eles um poder de coerção.

Em *Ensaio sobre a lucidez* (2004), a mídia vai exatamente atuar como força potencial de redistribuição de um discurso já previamente controlado, selecionado e organizado por um governo que, por sua vez, utilizou-se de um passado histórico, a instauração de um regime democrático em substituição a um regime totalitário, para agregar ao seu discurso e, principalmente, à sua função como governo, um valor de verdade. Nesse romance de Saramago, a “vontade de verdade” circunscreve-se à idéia de liberdade, veiculada, sobretudo, pelos discursos que aludem ao sistema democrático, como se depreende na fala do representante do partido da direita: “esses [os eleitores] que são os supremos valedores da democracia, esses sem os quais a tirania, qualquer das que existam no mundo, e são tantas, já se teria apoderado da pátria que nos deu o ser” (SARAMAGO, 2004, p. 13). O paralelo com

um regime tirânico, bem como com a inversão de poderes que a democracia supostamente promove, dando a um povo antes governado o direito de governar, é o que autoriza o discurso político do representante do p.d.d. Sua fala procura se apoiar no desejo das pessoas de alcançarem a condição de homens livres para reafirmar a hipotética virtude da democracia.

Além disso, a eficácia da fala do personagem também pode ser atribuída à dupla função delegada ao povo, que ora deve manifestar sua supremacia, ora sua subserviência e obrigação para com a pátria que lhe “deu o ser”. No primeiro caso, a posição de poder do povo só tem lugar no discurso, enquanto, no segundo, o discurso de dever para com a nação serve ao governo como alegação de uma razão aparente para induzir o povo a um comportamento servil.

A esse apelo à memória histórica da população, acrescenta-se a estratégia do governo em tomar para si o discurso religioso, que já possui na sociedade um alcance de poder e domínio:

O governo da nação tem a certeza de interpretar a fraternal vontade de união de todo o resto do país, esse que com um sentido cívico credor de todos os elogios cumpriu com normalidade o seu dever eleitoral, vindo aqui, como pai amantíssimo, recordar à parte da população da capital que se desviou do recto caminho a lição sublime da parábola do filho pródigo, e dizer-lhe que para o coração humano não há falta que não possa ser perdoada, assim seja sincera a contrição, assim seja total o arrependimento. (2004, p. 36)

Como se pode notar, o primeiro ministro, com o objetivo perverso de convencer os eleitores que votaram em branco a se arrependem, traz para seu discurso expressões extraídas da Bíblia, texto este que ocupa, na sociedade cristã, um valor de verdade absoluta e inquestionável, pois, como se crê, trata-se de um texto escrito sob inspiração divina. O primeiro ministro apropria-se do caráter sagrado, autorizado, do discurso bíblico para

transferi-lo ao seu discurso. Expressões como “fraternal vontade”, “pai amantíssimo”, “recto caminho”, aliadas ao exemplo da parábola do filho pródigo, conferem à fala do ministro o apelo cristão desejado, tornando-a mais persuasiva na medida em que ele se coloca no lugar do próprio Deus, a quem é dado o poder de determinar qual o caminho correto. Entretanto, a significação religiosa que vinha sendo indevidamente construída no discurso do representante do governo é desmascarada pelo comentário do narrador:

A última frase de efeito do primeiro-ministro, Honrai a pátria, que a pátria vos contempla, com rufos de tambores e berros de clarins, rebuscadas nos sótons da mais bolorenta retórica patrimonial, foi prejudicada por umas Boas Noites que soaram a falso [...]. (2004, p. 36)

O pronunciamento do ministro, visto como retrógrado e decadente, é ainda ridicularizado pela altivez afetada dos efeitos sonoros que acompanharam sua frase de efeito, o que o desmascara, neutralizando, assim, o resultado pretendido. O narrador graceja ao dizer com fina ironia que o discurso pedante do ministro fora prejudicado pelas “boas noites que soaram a falso”.

O governo e suas instituições de poder encontram-se desgovernados. Nem mesmo as medidas arbitrárias e opressoras tomadas pelos ministros e presidente apontam para qualquer solução. Seus discursos são desacreditados pela visão perspicaz e sarcástica do narrador ou, até mesmo, pelos próprios personagens que, entre si, admitem que a democracia não é senão discurso e que a imprensa nem sempre cumpre a função que dela se espera, servindo, muitas vezes, como instrumento de manipulação do governo, como meio estratégico para assegurar a “ordem do discurso” (FOUCAULT, 1996) do regime democrático, como podemos averiguar em uma conversa do primeiro ministro com o presidente da câmara, na qual este se refere a

um determinado jornal como “do governo” (SARAMAGO, 2004, p. 108).

Da mesma forma, a igreja tem sua autonomia desacreditada. Isto se evidencia no episódio em que o governo promove um atentado contra a população sitiada, provocando muitas mortes. Durante o enterro, nenhuma instituição religiosa aparece para os costumados ritos. O motivo teria sido o medo de serem identificadas com os que votaram em branco, bem como algumas chamadas telefônicas feitas pelo ministro. Como se vê, também a igreja é controlada pelo Estado, que consegue se infiltrar em todos os discursos que alcançam a credibilidade da população, operando até mesmo em sua fé, território onde a “vontade de verdade” atua sem levantar suspeitas.

A fim de denunciar o discurso dissimulado do governo, o narrador intercala suas ações totalitárias e repressivas aos pronunciamentos exibidos na televisão, que aludem, cinicamente, à paz e concórdia: “[...] para que o sol da concórdia volte a iluminar as consciências e a paz restitua à convivência dos nossos concidadãos a harmonia perdida.” (2004, p. 66). Ao estabelecer esse contraste, destacando propositadamente a contradição e incongruência do discurso do governo diante de sua prática observável, uma vez que ele camufla por meio de uma aparência enganosa a verdadeira realidade, o narrador cria uma situação irônica, pois, segundo Muecke (1995, p. 54), “[...] certos logros, como mentiras, embustes, hipocrisia, mentiras convencionais e equívocos, que pretendem transmitir uma verdade mas não o fazem, também podem ser considerados contrastes de aparência e realidade [...]” e, portanto, ironia. A atitude do narrador de denunciar o logro por meio de uma construção que coloca às claras a máscara evasiva dos membros do governo pode ser vista como postura de um ironista, já que é ele quem deixa transparecer o contraste.

A ironia também se faz presente na cena em que agentes do governo interrogam

possíveis “culpados” de envolvimento no “levante subversivo”. Recorrendo ao detector de mentiras, as autoridades políticas buscam identificar as pessoas que votaram em branco, visando descobrir, por extensão, se alguma liderança revolucionária estaria incitando o povo a agir dessa maneira. Criado para identificar até mesmo a mais íntima vontade, o polígrafo representa a ciência sobrepondo-se ao homem, uma máquina que seria capaz de desvendar seus segredos mais ocultos e com o poder de discernir a verdade. Todavia, a autoridade científica conferida ao invento é destituída pelo narrador. A eficácia da máquina é questionada, justamente porque ela apenas desenha as oscilações do estado psíquico humano, mas não pode interpretá-las fidedignamente. As respostas dadas pelo aparelho são colocadas em dúvida quando uma mulher convence o agente que a entrevistava a se submeter à máquina. Ao responder que não votara em branco, o funcionário do governo é acusado pelo polígrafo de ter mentido. Um instrumento da polícia, portanto de um grupo que concentra poder, é usado contra a própria polícia com o intuito de desacreditar suas estratégias de investigação, o que configura, de acordo com Muecke (1995, p. 73), uma situação irônica, já que o interrogador é “preso por sua própria armadilha”.

A reputação das autoridades policiais fica comprometida, também, pela atuação dos agentes enviados à capital para investigarem a mulher que não cegou. As explicações demasiado óbvias do comissário aos seus dois auxiliares e as idéias ridículas destes provocam riso, tendo em vista que se espera inteligência e perspicácia de uma polícia investigativa. A seriedade e gravidade do encargo dos agentes secretos contrastam com os métodos jocosos adotados na empreitada. O humor proporcionado pelo tom chistoso que impregna o desenvolvimento da operação desqualifica a atuação da equipe, desprestigiando a autoridade do governo e da polícia secreta.

Há que se destacar ainda uma imagem que sempre acompanha as declarações oficiais pela televisão: a da bandeira nacional, a que se soma o hino nacional. A imagem do ministro com a bandeira ao fundo vibrando ao som do hino forma uma unidade significativa que podemos denominar, de acordo com o pensamento desenvolvido por Roland Barthes (1972, p. 131), de *mito*. Para ele, o *mito* é uma fala, não pode ser um objeto, um conceito ou uma idéia, é “um modo de significação”.

Segundo o teórico, o *mito* se define pelo mesmo sistema tridimensional que envolve o significante, o significado e o signo. Mas o *mito* é um sistema particular, pois se constitui, ao contrário do signo, por meio de uma cadeia semiológica preexistente a ele: “*é um sistema semiológico segundo*. O que é signo [...] no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo” (BARTHES, 1972, p. 136, grifo do autor), assim, o *mito* é linguagem sobre linguagem. O que é “sentido” na língua, no *mito* é forma, ou seja, o que na língua é pleno, é vazio no *mito*. Entretanto, conforme explica o crítico, “a forma não suprime o sentido, empobrece-o apenas [...]. O sentido passa a ser para a forma como uma reserva instantânea de história, como uma riqueza submissa” (1972, p. 140), ora se aproxima, ora se afasta dele. É necessário que a forma reencontre raízes no sentido e que possa, sobretudo, se esconder nele.

Tanto o hino como a bandeira são símbolos oficiais que representam a unidade de uma nação e sua soberania. Mas quando associados a uma figura do governo em um pronunciamento destinado ao país que representam, seus sentidos são parcialmente esvaziados, suas histórias usurpadas para servir a uma nova significação: a autoridade e supremacia do governo (e não necessariamente da nação). Ao passar do sentido à forma, bandeira e hino têm seu saber deformado, tornando-se disponível para o saber intencionado no *mito*. Assim, o governo vale-se desses dois símbolos para, juntamente com a imagem de um

representante seu, transformá-los em uma terceira significação: o tom homérico do hino que movimentava com força a bandeira, em ritmo de vitória, e logo depois a imagem do chefe de estado, na posição de herói épico, fazem parte de uma tentativa de construção *mítica*, na qual o *mito* é colocado a serviço do poder. É justamente esse posicionamento, ou melhor, postura, que o narrador desconstrói por meio de uma caracterização ridicularizadora:

A imagem grave e compungida do chefe do estado desapareceu e em seu lugar tornou a surgir a bandeira hasteada. O vento agitava-a de cá para lá, de lá para cá, **como uma tonta**, ao mesmo tempo que o hino repetia os bélicos acordes e os marciais acentos que haviam sido compostos em eras passadas de imparável exaltação patriótica, mas que agora pareciam **soar a rachado**. (SARAMAGO, 2004, p. 97, grifo nosso)

O termo “tonta” permite-nos associar o movimento da bandeira, de um lado para o outro, a uma vertigem, como se ela estivesse atordoada. Tal animismo grotesco, posto no símbolo cívico por via metonímica, pode sugerir o estado dos membros da cúpula do governo, que, sem saberem ao certo o que fazer, trocam farpas, em uma disputa por vaidade e poder. De qualquer forma, a maneira depreciativa com que o narrador se refere tanto à bandeira quanto ao hino acaba por dessacralizá-los, o que esvazia a significação pretendida pelo governo, “rachando” o sentido pelas imagens desestabilizadoras. A construção mítica ansiada pelo governo é desconstruída, pois a imponência daquela que simboliza a pátria é deformada por uma nova significação, que a desmitifica.

Frustradas todas as tentativas de levar à rendição os eleitores da capital, as autoridades políticas passam a atuar sobre outro discurso da sociedade que tem alcance de poder: a história. Em uma das reuniões de cúpula do governo, fica-se sabendo que o governo optou por proibir qualquer tipo de registro sobre o que aconteceu durante o tempo da cegueira branca,

narrada no romance de 1995⁴. As semanas sórdidas vividas pela população daquele país, por meio das quais se pôde ver até que ponto podem chegar o egoísmo e a baixaza humana, não foram documentadas, a fim de que não houvesse nenhum tipo de registro das vilezas daquele tempo. Mas, agora, a epidemia da cegueira torna-se, em um movimento contrário, propícia aos interesses do governo, sendo explorada e lembrada exaustivamente para convencer a população de que a cegueira branca de antes é a mesma do voto branco de então. A particularidade da cor branca envolvida em ambos os casos é, portanto, aproveitada para se criar uma identidade entre elas, transferindo a chaga da cegueira para a atitude de votar em branco. Toda a experiência vivenciada pela população nos tempos de cegueira é reduzida a objeto de dominação por interesses mesquinhos que a esvaziam ou alienam por meio de uma repetição excessiva. Desse modo, o sentido profundo do acontecimento histórico sofre uma usurpação e é tornado natural, pois a experiência individual das pessoas que sofreram com a cegueira branca perde toda a importância diante da significação maior pretendida pelo governo: a de que cegos estavam, cegos estão. O governo rouba das pessoas, e da história, o seu sentido humano.

O curioso é que todas essas decisões ocorrem nas salas fechadas das reuniões de cúpula do governo. Ao partir de um ponto de vista que nos dá acesso aos bastidores dessas resoluções, o narrador nos torna conhecedores dessas atitudes mal intencionadas do governo. É ele que articula e joga com as informações presentes no romance, promovendo, como vimos, um processo simultâneo de autorização e desautorização de discursos de poder. Estes

⁴ O romance *Ensaio sobre a lucidez* (2004) promove uma intertextualidade com o romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), no qual toda a população de um país é assolada por uma cegueira branca, exceto uma mulher, que inexplicavelmente conserva a visão e que conduz um grupo de sete cegos, entre eles, seu marido oftalmologista. É por meio dos olhos dela que vemos desfiar o cenário da degradação humana, tanto física quanto psicológica. O romance de 2004 tem como cenário a capital do mesmo país do romance de 1995, contaminado pelo “mar de leite”, e retoma os personagens do grupo guiado pela mulher do médico.

são “autorizados” na medida em que lhes é cedida a voz, mas são “desautorizados” pela agudeza da percepção crítica do narrador, que os deprecia.

Paralelamente ao declínio da credibilidade do governo tem-se o “discurso mudo” da população ao votar quase unanimemente em branco. A toda verborragia do governo, contrapõe-se o silêncio dos votantes em branco, que respondem por meio da ação. Essa recusa à palavra representa a rejeição a todo o discurso da ordem social vigente, em detrimento do novo discurso nascente, um discurso que pode ser apreciado como uma manifestação de lucidez. Talvez por isso o silêncio da população pareça tão ameaçador:

A mim o que me assombra é que não se ouça um grito, um viva, um morra, uma palavra de ordem que expresse o que a gente quer, só este silêncio ameaçador que causa arrepios na espinha, [...] talvez, no fim das contas, as pessoas só se tenham cansado das palavras. (SARAMAGO, 2005, p. 138-139)

O silêncio como forma de resistência – eis o que podemos depreender desse estado. O “cansar-se das palavras” é a resposta possível da população a um regime que oferece ao povo uma falsa liberdade, na qual o “ter a palavra” é um direito ilusório. Qualquer coisa que as pessoas dissessem poderia ser usado contra elas, o governo poderia se apropriar de suas palavras para subverter-lhes o sentido e atender a interesses próprios, assim, a defesa possível foi o silêncio, o apagamento do discurso.

A população da capital, ao votar em sua grande parte em branco, não só invalidou as eleições, como também colocou em descrédito o regime democrático em vigor, pois se averiguou que não havia nenhum tipo de insubordinação às leis e nenhum grupo ou liderança de viés revolucionário, já que a população apenas teria cumprido com um direito resguardado pela lei: “[...] votar em branco, senhor das perguntas, é um direito sem restrições, que a lei

não teve outro remédio que reconhecer aos eleitores [...] ninguém pode ser perseguido por ter votado em branco [...]” (2004, p. 50).

É precisamente esse paradoxo que desnorteia o governo: o fato de a população ter se infiltrado no discurso democrático para, do âmago dos argumentos vinculados a ele e praticando apenas aquilo que se propaga como justificativa de liberdade de escolha, invalidar as eleições municipais. O governo considera o comportamento de votar em branco como violento, como uma sublevação, pois a população se utiliza de “[...] um direito que lhe cabe para derrubar a ordem jurídica pela qual tal direito lhe foi outorgado” (BENJAMIN, 1986, p. 163).

A população confunde o governo, opondo-lhe suas próprias leis, inversão essa que configura, novamente, uma situação irônica, se pensarmos no exemplo proposto por Muecke (1995, p. 73) do caçador que é pego pela própria armadilha. Ao criar essa situação, a população desvela o que não vinha explícito no discurso de “liberdade” amplamente difundido pelo governo: que um direito como esse deve “ser usado em doses homeopáticas, gota a gota” (SARAMAGO, 2004, p. 54), o que evidencia que essa liberdade só pode ser usada, paradoxalmente, de maneira disciplinada. A maciça votação em branco coloca às claras o funcionamento do que Foucault (1996) chamou de “sociedade disciplinar”, a qual “teria criado um sujeito aparentemente livre, mas de fato apenas útil e dócil frente a um sistema invisível e onipresente” (JACOTO, 2007, p. 3).

Qualquer tentativa de alteração da ordem em vigor só poderia ser verdadeiramente autêntica se partisse de uma alteração na ordem do discurso, pois é no discurso que todo poder se infiltra, é por meio dele que as regras são estabelecidas e aceitas, somente o seu vasto alcance pode autorizar qualquer dominação. A “verdade”, no sentido defendido por Foucault

(2006, p. 11), de “conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder”, não foi negada, mas sim reafirmada. O que a população fez não foi “libertar a verdade de todo sistema de poder”, algo não tão fácil, já que “toda verdade é poder”, mas ela pôde “desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento”.

Ainda segundo Foucault, “o grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto” (FOUCAULT, 2006, p. 17). A população apropria-se do poder, pois infiltra-se no interior do discurso que o sanciona, de tal modo que os dominadores se encontram “dominados pelas suas próprias regras” (2006, p. 17). Aquilo que parecia imóvel, em total equilíbrio e conformidade, é agitado pelos eleitores da capital, que fazem cair a máscara das autoridades políticas do país. Os discursos de liberdade e poder dirigidos ao povo são expostos na sua realidade dura e crua de construto, como instrumentos de manipulação das vontades e da “verdade” ansiada, pois o governo, sabendo ser a “verdade” um lugar de poder, serve-se da “vontade de verdade” da população para manipulá-la, controlá-la, uma forma de fazer com que o povo aja previsivelmente, conforme os interesses dos mantenedores do poder político.

A prática do governo, totalitária e violenta, em resposta ao voto em branco da população, nega todos os argumentos do discurso democrático. As atitudes inusitadas do povo intimidam e atemorizam o governo. A fuga dos representantes do estado, na calada da noite, é acompanhada pela população que, em silêncio, misteriosamente, sem nenhum indício de que a notícia da retirada havia vazado, sem nenhuma combinação prévia, acende as luzes das casas por onde passam os carros. As luzes acesas, formando, para quem vê do alto, uma gigantesca

estrela de vinte e sete braços, soam como ameaça aos representantes do governo, um sinal de que o controle da situação não pertence mais a eles.

Contra todas as expectativas das autoridades políticas, os habitantes da capital passam, sitiados e abandonados por todos os órgãos responsáveis por garantirem o bom e pacífico funcionamento de uma sociedade, a se autogovernarem, dando exemplo de solidariedade e harmonia. Ciente do perigo que seria a população descobrir que não precisa dele, o governo provoca uma greve entre os lixeiros, para que, na imundície da cidade, a população se redimisse. Ora, a recusa ao trabalho, visando a melhorias para os trabalhadores, é um direito conquistado e resguardado pela lei, contudo, na trama do romance, ele é subvertido e manipulado pelas autoridades políticas para um fim que não é a luta por melhores condições de trabalho, tratando-se, portanto, de uma ação ilegítima. O episódio serve para ilustrar que a lei existe na medida em que está a serviço do governo, ou seja, da ordem em vigor.

Entretanto, essa tentativa também é frustrada, visto que as mulheres da cidade passam, elas mesmas, a varrerem a frente das suas casas, juntamente com os lixeiros que, aderindo à atitude, voltam ao trabalho, mas sem os uniformes, pois, segundo eles, estes é que estavam em greve. O ato de abandonar os uniformes, considerados estes como emblema da subserviência às regras, representa a negação não apenas do simples vestuário, mas de toda a instituição que ele representa, idéia que nos reporta para a maneira como o processo metonímico atua na semântica da narrativa.

Às atitudes do governo, a população vai respondendo com um comportamento autenticamente fraternal. Quando o governo, a fim de convencer os que tentavam deixar a cidade a voltarem para suas casas, faz circular no rádio notícias de que suas residências estavam sendo saqueadas pelos que ficaram, estes respondem apenas ajudando,

solidariamente, os vizinhos que retornavam a carregarem seus pertences pessoais de volta às suas casas.

Essas reações da população, repletas de humanidade, colocam-na em uma posição de superioridade com relação ao governo, que é movido por interesses sórdidos, individualistas e por um discurso hipócrita. O que para o governo é crise, para a população é a conscientização de que a força da coletividade é capaz de transpor os limites impostos. Mas o romance não se configura como uma parábola maniqueísta: de um lado os bons (população) e do outro os maus (governo). A rigidez dessa divisão é relativizada tanto em um quanto em outro lado. Entre a população há aqueles que ainda não se deram conta da opressão em que vivem; uma pequena parcela que se coloca do lado do governo e contra os que votaram em branco. Além disso, a maciça votação em branco só ocorreu na capital, sendo que em todo o resto do país do romance a proporção dos votos esteve dentro do esperado. Por outro lado, no governo, alguns personagens pertencentes à cúpula despertam, ao vivenciarem a perplexidade da situação desencadeada pela votação majoritariamente em branco, para a “cegueira” em que viviam e vêem na atitude da maioria da população uma manifestação de lucidez. É o que acontece com o comissário da polícia, com os ministros da justiça e da cultura e com o presidente da câmara municipal, que abrem mão de seus cargos e de suas funções no poder para se juntarem à multidão “brancosa” ao perceberem nela a restauração de uma ética perdida, de uma nova ordem capaz de dar um novo sentido à vida humana.

Essa movimentação dos personagens denota uma característica recorrente na obra de Saramago, a de desestabilizar estruturas rígidas, fazendo hesitar qualquer pensamento que se tenha como certo. Tal procedimento manifesta-se tanto na temática de suas obras quanto na estrutura interna da construção ficcional.

Apesar das atitudes da parcela da população que votou em branco caminharem para a proposta de uma sociedade que considere o sentido de alteridade, tendo como centro não o indivíduo, mas o “outro”, levando-a a uma convivência a princípio utópica, o romance termina em tom trágico, com o assassinato da mulher que não cegou e do cão das lágrimas. Dois cegos escutam os tiros, porém, nada fazem. O comentário de um deles sobre o tiro que calou o cão – “Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar” (SARAMAGO, 2004, p. 325) – estabelece uma quebra na lucidez contemplada até então. O diálogo dos cegos que encerra o livro demonstra que ela foi apenas uma flecha de luz diante da cegueira que persiste.

Diante desse episódio final convém estabelecer um contraponto entre a cegueira branca do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e a dos cegos do diálogo que encerra o *Ensaio sobre a lucidez*. Como pontuou Teresa Cristina Cerdeira da Silva (In: BERRINI, 1999, p. 289-290), a cegueira do romance de 1995 tanto pode ser uma cegueira inconsciente, ou seja, a cegueira como metáfora do desconhecimento ou da alienação, como pode significar “[...] ser lançado no branco desumanizador, que é, contudo, o estranhamento necessário para distanciar os homens da rotina e obrigá-los a observar de um modo novo o que parecia aceito como natural [...]”. A cegueira branca seria, portanto, a forma utilizada para tornar evidente uma cegueira anterior na qual o homem se encontrava mergulhado. Nesse sentido, ela se caracteriza como um impulso à lucidez, como um convite ao “reparar”, ou seja, ao olhar em profundidade aludido logo na epígrafe do livro. É paradoxalmente por meio de uma cegueira que o homem poderá passar a enxergar, o que faz com que o romance *Ensaio sobre a cegueira* possa, como notou Teresa Cerdeira (1999, p. 294), ser lido, inversamente, como um ensaio sobre a visão.

Ora, é essa mesma população, vitimada (ou contemplada, se atentarmos para a revelação promovida) pela “peste branca” que, quatro anos depois, levará às urnas da capital

um resultado inesperado. O *Ensaio sobre a lucidez* é protagonizado por essa população que parece ter, enfim, verdadeiramente enxergado, como se de repente “as escamas lhe tivessem caído dos olhos”, para usar uma expressão do romance.

Por outro lado, o significativo diálogo que finaliza a narrativa demonstra a passividade dos cegos, que se limitam a tecer um comentário mesquinho a respeito do tiro que matou o cão. Personagem recorrente na obra de Saramago, o cão reúne nos romances do escritor as características de fidelidade, amizade, compaixão, amor, particularidades que, por outro lado, a ficção do autor demonstra estar ausente na maioria dos homens. A fala de um dos cegos sobre o assassinato do cão sugere a volta de uma condição oposta aos valores atribuídos a este personagem. Não é à toa que o diálogo se dá entre pessoas que padecem da cegueira convencional, uma metáfora da cegueira alienada e descompromissada da humanidade que, acostumada aos números trágicos e a um individualismo exacerbado, distanciou-se do sentido mais profundo de sua característica de ser humano

Enquanto *Ensaio sobre a cegueira* (1995) termina de maneira otimista, com as pessoas recuperando a visão, *Ensaio sobre a lucidez* (2004) traz, a princípio, um fim pessimista, uma vitória apenas momentânea sobre a opressão, sugerindo o retorno da ordem anterior. Ainda segundo Teresa Cerdeira (1999, p. 290), no final do romance de 1995, o leitor depara-se “não com uma porta sem saída, mas com uma saída ainda por construir”, o que nos permite pensar *Ensaio sobre a lucidez* como a construção possível dessa saída, sendo que a negatividade do fim pode ser revertida se o leitor unir as pontas do romance, ligando o fim à epígrafe que o inicia: “*Uivemos, disse o cão. Livro das vozes*” (SARAMAGO, 2004). O cão é o único a se manifestar diante do assassinato da mulher que não cegou pelo atirador contratado pelo governo, ainda que seu uivo, imagem extrema do desespero do grito, tenha lhe custado a vida.

A saída ainda por construir do romance de 2004 é lançada para o leitor, por meio do chamamento da epígrafe que o convida a não se calar. É notório, ainda, que a citação da epígrafe tenha sido retirada de um sugestivo “Livro das vozes”, o que nos possibilita depreender a “voz” como oposição ao silêncio inoperante da subordinação passiva. O romance pode ser lido, portanto, não só como uma denúncia, mas, sobretudo, como um convite à fala, uma chamada para a ação.

1.2. *As intermitências da morte*

Perseguindo a nossa idéia inicial de investigar como os discursos de poder são desautorizados, e recorrendo, paralelamente, às considerações feitas por Foucault (2006), passaremos ao outro livro objeto de nossas reflexões. A trama romanesca de *As intermitências da morte* (2005) também parte de um fato insólito, pois retrata um país onde a morte, misteriosamente, decide suspender suas atividades. Algumas instituições sociais, organizadas em função da presença da morte, sofrem risco de falência, tais como as funerárias e as seguradoras. O governo, preocupado em controlar a crise, reúne uma comissão, nomeada como “interdisciplinar”, composta por filósofos e representantes de todas as religiões em vigor, para refletir sobre as conseqüências de um futuro sem morte. O desencadeamento da trama vai acentuando a natureza fantástica dos acontecimentos, ainda que marcados pela legitimação do absurdo, pois a morte aparece como personagem e anuncia em carta a um jornal televisivo que retomará suas atividades, passando a avisar aos homens, por meio de uma carta de cor violeta, com duas semanas de antecedência, de sua morte. No entanto, para um

violoncelista solitário, a carta da morte não chega, fato esse que contraria a lógica ou previsibilidade da motivação do enredo.

De acordo com Foucault (2006, p.10), cada “sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade: isto é, os tipos de discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros”. Nesse sentido, a apreensão de uma possível Verdade, única e absoluta, torna-se utópica, pois ela estará sempre recoberta pela “vontade de verdade” de cada sociedade, de modo que a “verdade” de uma época pode ser a “mentira” de outra, o que nos leva a pensar em um movimento espiral, no qual as “certezas” são freqüentemente reavaliadas.

É à luz dessa idéia que procuramos olhar para o romance em questão, no qual, por meio do abalo sofrido pela ausência da morte, muitos dos discursos antes tomados como certos são desestabilizados. Entre eles, tem-se o discurso religioso como principal atingido, pois sua “verdade” está fundamentada justamente na presença da morte. Esta, por sua vez, ao interromper suas atividades, coloca aquele dogma em dúvida, possibilitando que seja revelada toda a falsidade que há na construção das crenças. Tal desmistificação é evidenciada, no trecho abaixo, nas palavras do cardeal e no questionamento feito pelo filósofo:

Tem razão, senhor filósofo, é para isso mesmo que nós existimos, para que as pessoas levem toda a vida com o medo pendurado ao pescoço e, chegada a sua hora, acolham a morte como uma libertação, O paraíso, Paraíso ou inferno, ou cousa nenhuma, o que se passe depois da morte importa-nos muito menos que o que geralmente se crê, a religião, senhor filósofo, é um assunto da terra, não tem nada que ver com o céu, Não foi o que nos habituaram a ouvir, Algo teríamos que dizer para tornar atractiva a mercadoria, Isso quer dizer que em realidade não acreditam na vida eterna, Fazemos de conta. Durante um minuto ninguém falou. (SARAMAGO, 2005, p. 36)

A morte é, pois, para o discurso religioso, mais do que uma justificativa, a sua razão de

ser. O valor dogmático atribuído a esse discurso só pode ser legitimado pela fé, que, por sua vez, encontra terreno fértil no medo instaurado pela morte, ou pelo que poderá vir depois dela. A salvação ou condenação a que o homem está sujeito revela-se na voz do cardeal como um discurso criado com o intuito de legitimar a atuação de poder da Igreja sobre os homens. Além disso, ao se referir à fé das pessoas como mercadoria, o cardeal deixa implícita toda a lucratividade envolvida por trás do discurso religioso, admitindo que a crença ingênua das pessoas é vista, na realidade, pela igreja, como um potencial de mercado. Trata-se, portanto, de um discurso distorcido, um engodo que visa ludibriar aqueles que nele crêem.

Diante da nova realidade, a cúpula das igrejas se vê obrigada a admitir que seu discurso não passa de uma construção que visa controlar, por meio de uma “verdade” inventada, as vontades dos sujeitos que a ela inocentemente se submetem. A eficácia dessa sujeição está relacionada com a não aceitação da morte e também com a necessidade humana histórica de atribuir algum sentido para o mundo caótico. É o que se nota quando o narrador traz ao texto um pensamento da própria morte, enquanto personagem, que estabelece um paralelo entre o discurso cristão e o discurso mitológico pagão:

A morte pergunta-se onde estará agora anfitrite, a filha de nereu e de dóris, onde estará agora o que, não tendo existido nunca na realidade, habitou não obstante por um breve tempo a mente humana a fim de nela criar, também por breve tempo, uma certa e particular maneira de dar sentido ao mundo, de procurar entendimentos dessa mesma realidade. (p. 167-168)

Por meio de um deslocamento temporal, o narrador leva o leitor a distanciar-se das impressões de um sujeito que reflete sobre seu próprio tempo para fazê-lo olhar a partir de uma perspectiva histórica para o homem e suas crenças. Esse distanciamento possibilita perceber que ambos os discursos estão ligados a uma mesma “vontade de verdade” que não

cessa de inventar nomes e deuses que a sustentem. A retomada do discurso mitológico leva à reflexão de que, da mesma forma que se perdeu o valor de “verdade” um dia agregado a ele, o discurso cristão também está sujeito ao desaparecimento.

A comparação entre as crenças instiga o pensamento de que os deuses são invenções dos homens. Mas o poder exercido por esses discursos só é naturalmente aceito, sem que eles sejam percebidos como opressivos, porque eles atuam de maneira particularmente convincente no desejo das pessoas, oferece a elas uma cômoda sensação de estabilidade diante das certezas inapreensíveis ao homem, tornando as pessoas objeto de um poder que as disciplinam.

O discurso cristão, um dos alvos de ataque que com frequência desponta na ficção de José Saramago⁵, vai sendo dessacralizado, ainda, ao longo do romance, por meio de retomadas paródicas do texto bíblico que visam a repensá-lo, a profaná-lo:

[...] o espírito de aqui continuava a pairar sobre as águas, não as do mar oceano, que esse banhava outras terras longe, mas sobre os lagos e os rios, sobre as ribeiras e os regatos, nos charcos que a chuva deixava ao passar, no luminoso fundo dos poços, que é onde melhor se percebe a altura a que está o céu, e, por mais extraordinário que pareça, também sobre a superfície tranqüila dos aquários. (p. 71)

Nesse trecho, a passagem do livro do Gênesis alusiva ao Espírito de Deus a se mover sobre a face das águas é recuperada, mas em um novo contexto. Pensando nos termos de Foucault, essa retomada do texto bíblico pode ser considerada como um procedimento chamado pelo autor de *comentário*, que consiste nos discursos que saem do seu acontecimento casual e aleatório para serem conservados e retomados pela posteridade. O comentário seria uma espécie de repetição disfarçada, pois traz à tona um texto que já foi dito, porém, em

⁵ Temática desenvolvida mais diretamente no romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e no recentemente publicado *Caim* (2009).

outras circunstâncias, o que faz dele não uma mera repetição, como poderia se pensar, mas um acontecimento novo, sendo que o novo não está propriamente no que é dito, mas no que motivou a sua volta. Assim, o resgate ou reapropriação do discurso bíblico desloca seu funcionamento e sentido para um universo que se move por outras leis, trazendo um “espírito” trocista que pouco tem a ver com a aura ou halo intocável do sagrado do mundo numinoso.

Ao dizer “o espírito **de aqui**”, o narrador demarca com o dêitico a diferenciação que se faz entre o “Espírito” aludido na Bíblia e o “espírito” do peixe do aquário. Por meio dessa comparação, é problematizada a distância entre Deus e o homem, já que o “Espírito” bíblico parece algo superior e distante, enquanto o espírito do aquário é rebaixado e aproximado do homem.

A distância entre Deus e os homens em contraposição à proximidade do peixe de aquário é enfatizada pela importância que se atribui aos pequenos, aos esquecidos, aos tidos como insignificantes, na descrição do peixe, o que se percebe graças à metáfora construída por meio da gradação dos diferentes nomes conferidos pelo narrador aos acidentes geográficos: “oceanos” – “lagos e rios” – “ribeiras e regatos” – “charcos que a chuva deixava ao passar” – “fundo dos poços”, até que se chegue ao aquário.

O “espírito que pairava sobre as águas” também é pequeno e vive dentro de um não menos pequeno aquário, por isso, esse sim está perto dos homens e fala a alguém igualmente menor, um filósofo ainda aprendiz. O divino inatingível é deslocado de seu lugar no sagrado para o profano ao ser substituído por um “mísero” peixe de aquário, mais acessível aos homens. Por outro lado, o peixe é um dos símbolos do cristianismo, fato que promove uma dupla interpretação: tanto a de que o peixe do aquário está sendo elevado ao sagrado, quanto a de que o símbolo sagrado é rebaixado ao profano. Ambas as esferas compartilham da imagem

do peixe e o limite entre elas é apagado.

A relação de afastamento entre o homem e o “criador” configura-se, ainda, na construção imagética que coloca em dois planos o fundo dos poços e o céu. A expressão “fundo dos poços”, como em muitas outras disseminadas pelas narrativas saramaguianas, contém uma dupla carga semântica, engendrada pelas camadas literal e figurada da linguagem, efeito que reforça a longitude entre um e outro. No sentido denotativo a referência é ao lugar propriamente, que, por estar ainda mais abaixo que a terra, encontra-se mais longe do céu. Pela via conotativa, “fundo dos poços” indicia o mais rebaixado estado humano, momento em que o homem mais precisa da ajuda divina, sem que, no entanto, receba-a. Dessa forma, o narrador coloca em questionamento e descrédito a idéia de que Deus intercede principalmente pelos pequenos, pelos esquecidos, numa subversão ao princípio divino. O discurso bíblico é, portanto, autorizado na medida em que é recuperado, mas é concomitantemente desautorizado pela sua descontextualização.

Algo semelhante averigua-se na atuação da “comissão interdisciplinar”, formada por religiosos de diversas religiões e filósofos das várias escolas em atividade, convocada pelo governo para discutir o problema da ausência da morte⁶. A referência ao saber interdisciplinar como uma tentativa (utópica) de abarcar o todo – em sua possível “verdade” – não deixa de ser irônica, assim como a atuação dos membros dessa comissão, que é ridicularizada pelo narrador, pois o debate não avança, não se chega a lugar algum. A inoperância da comissão contraria o discurso do governo de que os trabalhos de investigação prosseguem em ritmo acelerado, assim como a expectativa anunciada de que se alcance um conhecimento

⁶ De modo análogo, em *A jangada de pedra* (1986), forma-se uma comissão de especialistas – geólogos, oceanógrafos, cientistas etc. – para examinar e apontar as causas da rachadura dos Pirineus e conseqüente afastamento da Península Ibérica em relação à Europa.

satisfatório das causas do desaparecimento da morte.

A situação irônica manifesta-se na medida em que o narrador explora o “alto-contraste” (Muecke, 1995, p. 73-74) da conjectura apresentada, expondo a disparidade entre o que se espera de uma comissão de especialistas convocada pelo governo e o que acontece realmente. Esse contraste permite que identifiquemos também como irônico o comentário do narrador sobre os membros que compõem a comissão (filósofos e representantes das religiões): “que nestes assuntos [de morte] sempre têm uma palavra a dizer” (SARAMAGO, 2005, p. 29). Em verdade, o que está implícito na observação do narrador é que as pessoas que fazem parte do grupo responsável por encontrar soluções para a crise provocada pela ausência da morte, apesar de tomarem a morte como escopo principal de seus discursos, não têm nada de relevante a dizer.

Nesse sentido, ambos os discursos, religioso e filosófico, são desautorizados. O primeiro porque, ao analisar as conseqüências da falta da morte para a própria igreja, chega à conclusão de que a existência de Deus depende da morte e de que, portanto, qualquer discussão a respeito da não-morte seria blasfêmia, o que revela que seu maior interesse está em assegurar seu poder, bem como resguardar a autoridade que lhe é historicamente conferida. O discurso filosófico, por sua vez, é desautorizado porque se mostra preocupado com questionamentos “vazios” (os filósofos se dispõem a retomar a cediça disputa do copo que não se sabe se está meio cheio ou meio vazio), distanciando-se do antigo *status* de saber que ocupou desde sua origem. Questões como o “Ser” ou a “Morte”, tão caras a esse discurso e que provavelmente teriam de vir à tona diante da não-morte, são desconsideradas e o único resultado que se alcança é um inventário das vantagens e desvantagens da morte ou da perenidade, documento esse que não necessariamente exigiria uma formação filosófica dos

seus elaboradores.

Além disso, ao se referir aos filósofos, o narrador resume toda a tradição do pensamento filosófico em duas vertentes: pessimistas e otimistas, banalizando-os, sobretudo ao associar às duas correntes adjetivos relativos a uma disposição de espírito: “carrancudos” e “risonhos”. Por meio desse tratamento jocoso, o narrador desprestigia a postura e o discurso filosóficos, reduzindo-os à inutilidade, o que pode ser visto como uma crítica ao lugar marginalizado que esse tipo de saber tem ocupado na esfera saber/poder da sociedade moderna.

Em contrapartida, o narrador também traz à narrativa um discurso cientificista, que julga ser a ciência (referimo-nos de forma muito genérica às ciências das “certezas” que podem comprovar e aplicar seu conhecimento) capaz de satisfazer todas as necessidades da inteligência humana. Contudo, também ele é desautorizado, pois o narrador coloca em xeque as próprias “certezas” desse discurso, desmascarando-o pela constatação de seus limites, pela demarcação de seu fim possível, já que nenhuma de suas “verdades” – nem “os volumes da história universal” (SARAMAGO, 2005, p.11), nem a “lógica matemática das colisões” (p.11) e nem os “prognósticos médicos” (p.12) – é capaz de esclarecer o novo fato. O paradigma da sociedade que tem a ciência como meio para se libertar de suas inseguranças é desafiado e todo o seu rigor teórico-metodológico sucumbe diante da incompreensível ausência da morte.

Por outro lado, é de um peixe de aquário que parte a pergunta elementar que chegará a uma hipótese posteriormente confirmada pelo personagem “morte” como verdadeira: “Já pensaste se a morte será a mesma para todos os seres vivos, sejam eles animais [...] ou vegetais [...], será a mesma a morte que mata um homem que sabe que vai morrer, e um cavalo que nunca o saberá.” (SARAMAGO, 2005, p. 72). Tal pergunta leva o aprendiz a concluir,

com a ajuda do espírito do aquário, que a morte não era uma, mas sim muitas, organizadas hierarquicamente. Haveria, então, uma morte para cada ser vivo, subordinada a uma outra morte, até que se chegasse a uma toda poderosa Morte, responsável por dar, enfim, cabo de todo o universo.

Diante da fragilidade do discurso religioso, da esterilidade do discurso filosófico e da limitação do discurso científico, é de um discurso de fora dos lugares de poder que surge uma discussão significativa. Foi a partir de uma observação empírica que o espírito que pairava sobre as águas do aquário levou o aprendiz a deduzir que a morte não poderia ser uma só. À complexidade vazia do discurso filosófico reconhecido é oposta a simplicidade da observação do peixe e do aprendiz de filosofia, ou seja, foi o “perguntar como criança” que deu uma nova luz ao discurso filosófico, restituindo-lhe o valor e a importância.

Essa revalorização parte, contudo, não de um discurso institucionalmente autorizado, mas, ao contrário, da voz de dois personagens distanciados dos discursos aos quais se confere poder em uma sociedade, como admite o espírito do peixe no momento em que o aprendiz pergunta qual dos dois é o filósofo: “Nem eu nem tu, tu não passas de um aprendiz de filosofia, e eu apenas sou o espírito que paira sobre a água do aquário” (2005, p. 72). É, portanto, de um discurso desvestido de poder ou esvaziado do estatuto que se apóia em convenções e clichês filosóficos que vemos ser restituída a integridade da filosofia.

Entretanto, ao ser divulgada na mídia, a proposição do aprendiz é rejeitada. A primeira objeção a ela baseia-se no fato de que seu propagador não passava de “um mero aprendiz que nunca havia ido além de alguns escassos rudimentos de manual” (2005, p.74). O discurso do aprendiz é rechaçado porque não partiu de um lugar reconhecidamente de poder, a verdade acaba sendo obscurecida em função dos mecanismos sociais que selecionam e legitimam os

discursos do saber do país.

Outra modalidade de discurso que desponta em *As intermitências da morte* como alvo de crítica e desmitificação é a veiculada pelos provérbios, muito presente, aliás, no conjunto da obra de Saramago. O provérbio condensa em si valores morais ditados por uma sabedoria calcada na experiência. É de natureza oposta ao discurso científico, pois a “verdade” nele veiculada não tem base comprobatória, sustenta-se no seu valor de tradição e de repetição pela oralidade. O provérbio é, como apontou Seixo (1999, p.81-82), uma espécie de “voz dos tempos”, que agrega em si um valor de verdade e, por isso, podemos lhe atribuir um alcance de poder, porém, vindo de um lugar não convencionalmente de poder, o que acaba por mascarar seu alcance. Uma voz que não pertence a nenhuma classe determinada, mas, ao contrário, manifesta-se como uma voz dos homens, das experiências empíricas de um sujeito coletivo e sem nome. O provérbio configura-se como um conselho, transmitido ao longo dos anos pelas mais distintas sociedades, herança da sabedoria dos antepassados, sendo possível dizer que, devido ao seu caráter fechado, ele difunde uma verdade construída.

No romance de Saramago, os provérbios vêm modalizados pelo viés da transgressão, uma perspectiva que parece negar o valor de verdade a eles tradicionalmente agregado, ou ainda, promover uma inversão de sentido, resultando na construção de um mundo às avessas, ou *impossibilia* que a retórica das figuras nomeia como *adynaton*:

[...] como se a galinha do provérbio, em lugar de encher o papo grão a grão, grão a grão o fosse estupidamente esvaziando, que assim me parece mais que haverá de suceder com a vida, que por si mesma vai preparando o seu fim, sem precisar de nós, sem esperar que lhe dêmos uma mãozinha. (2004, p. 160)

O tradicional provérbio “de grão em grão a galinha enche o papo” é colocado em

analogia com a vida, mas essa confrontação subverte a moral vinculada ao provérbio, invertendo-a, pois, quanto mais se vive, menos vida se tem, como se a galinha estivesse mesmo esvaziando-se do milho, o que aponta para um fato improvável na natureza, o insólito sugerido na *adynaton*. Em outro momento, o provérbio é denunciado como falso: “Talvez a causa do abatimento do dono fosse a mulher que apareceu no parque, pensou, afinal não era certo aquele provérbio que dizia que o que os olhos não vêem, não o sente o coração” (SARAMAGO, 2005, p. 2006). A autoridade e sabedoria popularmente atribuídas a esse tipo de discurso é negada por meio de um confronto com as angústias diversas dos homens. Seu valor de verdade é desprezado, como se observa na fala do cão: “Os provérbios estão constantemente a enganar-nos, concluiu o cão” (2005, p.206). Esse discurso, portanto, também é desautorizado no romance.

Assim como em *Ensaio sobre a lucidez* (2004), o discurso do governo também não sai ileso dos comentários depreciativos do narrador. A falta da morte faz, como vimos, com que muitas famílias decidam levar seus “pesos mortos” até a fronteira com os países limítrofes, o que cria um problema diplomático com o governo destes, que exige medidas proibitivas. Diante do forte esquema de fiscalização armado pelo governo do país onde não se morria, vê-se surgir os serviços da “máfia”, que, por meio de ameaças de morte aos vigias, conseguem burlar o esquema. A situação faz cair o pano de fundo do palco onde atuam as autoridades políticas do país, pois, a veia crítica do narrador coloca à mostra um sórdido “acordo de cavalheiros” entre elas e a “máfia”, firmado a fim de que não parecesse que o governo havia cedido às chantagens do grupo criminoso. Dessa forma, a dignidade e autoridade do governo são lesadas.

A ausência da morte é responsável, ainda, pela crise enfrentada por parte significativa

do sistema econômico do país, como é o caso, por exemplo, das agências funerárias e das agências seguradoras, que garantem a lucratividade de seus negócios justamente no ciclo regular e renovador da vida ou, como ficaria mais adequado aqui, da morte.

As questões comerciais tornam-se o grande problema a ser resolvido, sobrepondo-se a qualquer discussão a respeito da nova condição humana, o que denuncia uma sociedade baseada e alicerçada na idéia do lucro e que, como tal, encontrou até mesmo na morte mais uma forma de subsistência, o que fica evidente nas soluções propostas pelas funerárias e seguradoras para evitarem a falência. A primeira, acrescentando às apólices uma adenda que fixava a idade de oitenta anos para morte obrigatória, e a segunda solicitando ao governo a obrigatoriedade do enterramento ou incineração de todos os animais domésticos que viessem a falecer. O absurdo das medidas propostas pelas empresas, bem como o aval do governo, contrasta com a seriedade com que o assunto deveria ser tratado e surpreende ainda mais pelo fato de terem sido naturalmente aceitas pela população, que não se dá conta de que até mesmo a morte tornou-se objeto de reificação e manipulação.

Temos, portanto, nos dois romances, situações inusitadas engendradas para sustentarem uma trama com propósitos bem definidos quanto ao alvo crítico construído por sua estrutura: revelar o fracasso de alguns discursos que de alguma forma exercem poder em uma sociedade. Tal construção atua no sentido de promover a desestruturação ideológica desses discursos, pois o poder é ferido justamente naquilo que, como defendeu Foucault, sustenta-o, os discursos que o sancionam. Nesse sentido, os romances analisados, promovem uma desconstrução dos “jogos de verdade” provenientes das relações de poder da sociedade, propiciando que o sujeito se posicione criticamente em relação ao código que lhe é imposto.

Por meio de um procedimento em que se mesclam fingimento e desocultação, o

narrador leva-nos a acompanhar esse jogo tecido na enunciação discursiva, mimetizando, assim, as estratégias poderosas e perigosas que a linguagem oferece a quem quer fazer valer a sua verdade a todo custo. A saída, para o escritor, é a própria palavra em seu operar narrativo, a única capaz de projetar com astúcia o jogo de caça entre presa e predador.

2. AS MÚLTIPLAS FACES DE UM NARRADOR

Investigamos até agora os procedimentos utilizados pelo narrador para desestabilizar, contradizer e desmitificar alguns discursos que sustentam as relações sociais de poder nos romances *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *As intermitências da morte* (2005). Mas, diante da desautorização de todos esses discursos, o que nos impulsiona à não aceitação passiva das verdades construídas que nos rodeiam, convém que observemos, com um olhar igualmente crítico, o discurso da voz que nos fala, que nos conduz, direcionando sorrateiramente nossa visão ao longo dos textos.

Estudar o narrador na obra de Saramago não é tarefa fácil, tendo em vista que ele não se fixa no tempo, espaço e focalização; deparamo-nos com um narrador que se desdobra, que se transfigura, um narrador artiloso. Tampouco se pode dizer com propriedade se ele é onisciente ou não, pois ele manipula a própria questão da onisciência. Torna-se, desse modo, inapropriada e redutora, qualquer tentativa de classificação.

Nos romances considerados neste trabalho somos guiados por uma voz narradora que não esconde os poderes nem as múltiplas faces de sua atuação, alterando a perspectiva do seu olhar, ora se comportando como um demiurgo, demonstrando total conhecimento sobre os acontecimentos narrados, ora camuflando-se, dissimulando, fingindo que não tem acesso aos fatos.

Os romances em estudo, assim como acontece em muitos outros do autor, são narrados, predominantemente, a partir de uma primeira pessoa do plural, um narrador que se assume, como já pontuou o próprio Saramago, como “pessoa colectiva”, utilizando-se de uma “arte maquiavélica que leve o leitor a sentir-se identificado com ele, a ser, de algum modo, ele” (SARAMAGO apud ARNAUT, 2008, p. 83).

Nessa sua configuração de primeira pessoa do plural, o narrador, levando algumas vezes consigo o leitor, projeta-se para dentro do relato, infiltrando-se no cenário, no caso, na sala onde vive a morte, como se pode visualizar na seguinte passagem do romance de 2005:

Aqui encerrados, nesta fria sala sem janelas e com uma porta estreita que não se sabe para que servirá, não tínhamos dado por quão rápido passa o tempo. São três horas dadas da madrugada, a morte já deve estar em casa do violoncelista. (2005, p. 147)

Ocupando um espaço que, a rigor, não lhe caberia, pois aos personagens compete atuarem no ambiente e no tempo da diegese, esse senhor da narrativa transgride as fronteiras entre enunciação e enunciado, circulando livremente por onde quer que seja. Marcando discursivamente sua presença (“aqui”), o narrador perambula pelos meandros da ficção, articulando engenhosamente as circunstâncias do narrado e da narração. Essa projeção do narrador faz com que o relato se “discursivize” explicitamente (aqui – agora) e institua a enunciação ficcional, que denuncia a si mesma, pois o dêitico enganoso e ilusório “aqui” acaba por acentuar o caráter de ficcionalidade.

Contudo, não é sempre que o “nós” adotado pelo narrador permite uma inclusão do leitor, sendo não raras as vezes em que a separação entre enunciador e destinatário é perceptível, como podemos notar, sobretudo, nas digressões metalingüísticas do narrador, como por exemplo em: “[...] a história que **estamos** a contar seria, daqui para frente completamente diferente. [...] Claro está que um **leitor** atento aos meandros do relato [...]” (2004, p. 184, grifo nosso). Nesse caso, o leitor não pode se incluir na primeira pessoa do plural indicada pela forma verbal “estamos”, pois nessa citação ele aparece referido como o “outro” da enunciação, o que o afasta de qualquer identificação com a voz que narra, permitindo-nos concluir que essa “pessoa coletiva” que fala nos romances de Saramago

não se constrói de maneira estática e facilmente apreensível, mas se institui como alternância, oscilação que varia entre a inclusão e a exclusão do leitor.

Há passagens, em ambos os romances, em que o narrador introduz um “tu” na sua enunciação, uma nada convencional segunda pessoa do singular, como se observa no seguinte trecho de *As intermitências da morte*:

Apesar de tudo, a morte que agora se está levantando da cadeira é uma imperatriz. Não deveria estar nesta gelada sala subterrânea, [...] mas sim no cimo da mais alta montanha presidindo aos destinos do mundo, vendo como ele se move e agita em todas as direções sem perceber que todas elas vão dar ao mesmo destino, [...] que tudo é igual a tudo porque tudo terá um único fim, esse em que uma parte de **ti** sempre terá de pensar e que é a marca escura da **tua** irremediável humanidade. (2005, p. 163, grifo nosso).

Tradicionalmente, a primeira pessoa do plural é uma forma generalizante e impessoal, enquanto o “eu” e o “tu” têm como propriedade particularizar e individualizar as pessoas da enunciação. Contudo, o efeito provocado pela brusca mudança da pessoa do discurso na citação altera essa idéia, pois não encontramos no texto nenhuma identificação para o “tu” evocado. Essa segunda pessoa do singular é universalizada pelo narrador, podendo pertencer a qualquer pessoa. Entretanto, essa identidade coletiva do “tu”, que inclui toda a raça humana, não anula a propriedade da segunda pessoa de ser uma forma de se dirigir diretamente ao outro, o que faz com que a abordagem do narrador tenha um efeito intimista, impondo a qualquer um que se enquadre nesse “tu” uma reflexão sobre a natureza finita do homem. Trata-se, portanto, de uma simulação retórica do “tu”, num discurso que assume propositalmente um caráter oratório, como o discurso autoritário de um pregador que, como fala dirigida a muitos, tem a eficácia de atingir particularmente cada indivíduo.

Partindo agora para um olhar mais geral sobre a maneira como é estruturada a seqüência dos fatos narrados, podemos dizer que, nos dois romances, o narrador, de início, é movido pelos acontecimentos. Ele perscruta, penetra nas reuniões do governo, comenta as várias reações, mostra, ironiza, desautoriza as decisões das autoridades políticas, discute uma sociedade em crise. O narrador começa por enfocar uma situação surpreendente (porque desequilibra uma ordem já consolidada e estabelecida) a partir da qual nos fornece uma visão, de certo modo, panorâmica dos fatos. Já em uma segunda etapa, como uma câmara cinematográfica que de uma tomada em amplitude passa a reduzir o ângulo da imagem e a concentrar-se em um determinado ponto, o narrador volta-se para um círculo restrito de personagens.

É o que se observa, no romance de 2004, ao ser focalizada a atuação do comissário da polícia: a narrativa passa a se desdobrar a partir dele, não necessariamente de sua perspectiva, mas por meio dos acontecimentos e personagens que o envolvem. Já o romance de 2005 pode ser dividido em duas partes, antes e depois do aparecimento da morte como personagem. Na segunda parte, o narrador abandona totalmente o país em crise e se ocupa apenas da morte, do violoncelista e do cão, não havendo mais notícias em relação a todo o resto.

Dessa forma, a trama, nos dois romances, por uma espécie de *close*, singulariza-se, particulariza-se, concentrando-se no processo de transformação que se opera nos personagens. Em *Ensaio sobre a lucidez*, o comissário, na sua condição de agente especial do governo, age como cumpridor de ordens, orgulhoso de sua função de “defensor da pátria”. Contudo, ao entrar em contato com a mulher que não cegou, percebe a arbitrariedade e a corrupção do governo, o que o leva a questionar as ordens do ministro do interior e despertar, assim, de sua cegueira anterior para a lucidez. Em *As intermitências da morte*, assistimos à morte passando por um processo de humanização ao ser tocada pelo

amor e pela arte do violoncelista. Restringindo seu ângulo de visão, o narrador perde em amplitude, mas ganha em profundidade.

Esse movimento de aproximação permite-lhe promover um curioso jogo de informação, optando em alguns momentos por abrir mão de seu saber total para restringir-se ao que os personagens vêem:

O cão dorme no quintal, ao sol, esperando que o dono regressse ao lar. Não sabe aonde ele foi nem o que foi fazer [...]. **A morte, essa, sim, sabe** que o violoncelista está sentado no palco de um teatro, à direita do maestro, no lugar que corresponde ao instrumento que toca, vê-o mover o arco com a mão destra [...]. (SARAMAGO, 2005, p. 166, grifo nosso)

O narrador não diz direta nem imediatamente onde o violoncelista está. O movimento ou processo de focalização passa pelo cão, que não sabe do paradeiro do dono, e chega, então, até a morte, mostrando por meio do saber dela onde o personagem se encontra: portanto, há um deslizar do narrador pelos personagens para contar a partir da informação que eles têm.

Optando por aproximar-se ao máximo do comissário, no romance de 2004, o narrador faz com que nós, leitores, herdemos do personagem as dúvidas sobre futuras condutas do governo, como se verifica quando o ministro do interior não lhe revela o que fará com a foto do grupo que esteve sob os cuidados da mulher que não cegou, nem como terminará a operação. Essa informação só nos chega quando o comissário a recebe. Mas, claro está, que essas incertezas pertencem unicamente ao personagem, pois o narrador tudo sabe sobre a história que narra, conhece-a do começo ao fim, sendo que qualquer omissão ou retardamento de informação faz parte de uma estratégia discursiva sua. Citações como “[...] por agora, não nos deteremos a refletir, mais adiante se verá se haverá motivos bastantes para a ela voltarmos” (SARAMAGO, 2004, p. 78) ou “adiámos para um momento mais oportuno” (2005, p. 114), evidenciam o conhecimento totalizante do

narrador sobre o seu relato. Nessas citações, utilizando-se de um tom interativo, ele revela suas opções relacionadas à ordem com que organizou o relato, levando-nos a atentar para o caráter construído do seu discurso.

Entretanto, há passagens em que esse narrador, contraditoriamente, afirma não saber: "Sobre o primeiro ponto, não temos mais que dúvidas e nenhuma possibilidade de aclará-las" (2004, p. 72). Em outro momento, confessa arditamente ter errado: "Ao contrário da suposição que havíamos feito no teatro, o músico não tocou a suíte de Bach" (2005, p. 170). O narrador relativiza astuciosamente seu saber e seu poder com relação à história contada, estratégia que, segundo Isabel Pires de Lima (1998 apud ARNAUT, 2008, p. 153), manifesta-se desde *Levantado do chão* (1980); trata-se, como ela intitulou, de um "narrador *desenganado* relativamente à sua onisciência", do qual nasce um "*discurso de suspensão*, relativizado e incerto, que se projeta na própria construção literária [...] donde resulta uma voz narrativa não confiante, insegura no conhecimento e domínio das informações".

Por outro lado, há que se considerar que, como bem observou Tacca (1983, p. 31), o narrador sabe sempre mais do que aquilo que diz, o que nos possibilita sugerir que ele finge, não hesitando em jogar com o seu poder demiúrgico, levando-nos, assim, a olhar com desconfiança para o seu discurso.

Atitude semelhante constata-se ao se realizar um exame mais detalhado do emprego do discurso direto. A freqüente utilização do diálogo nas obras de Saramago pode ser vista como uma espécie de democratização das vozes do romance, sobretudo porque muitas vezes o narrador suprime até mesmo os verbos de elocução normalmente empregados para introduzir o discurso direto, apagando as marcas de sua intermediação, como se observa na seguinte citação de *Ensaio sobre a lucidez*:

[ministro da defesa] Permito-me recordar-lhe, senhor primeiro-ministro, que os carros se contam por centenas, [primeiro-ministro] E quê, [ministro da defesa] Não podemos levar essa mensagem a todos, [primeiro-ministro] Não se preocupe, desde que o saibam os primeiros em cada posto, eles se encarregarão de a fazer chegar, como um rastilho, ao fim da coluna, [ministro da defesa] Sim senhor, [primeiro-ministro] Mantenha-me ao corrente, [ministro da defesa] Sim senhor. (SARAMAGO, 2004, p. 149)

O narrador deixa falar os personagens, fazendo com que a narrativa se aproxime do efeito promovido pelo gênero dramático, no qual temos acesso direto às falas, sem a intervenção de quem conta. Essa aparente suspensão da atitude narrativa promove uma presentificação do discurso, aproximando o tempo do relato ao tempo do leitor, o que confere um efeito de maior garantia ou fidelidade em relação ao que se apresenta. Mas esse mesmo narrador desconstrói esse efeito quando, antes de introduzir mais um de seus longos e demorados diálogos, anuncia: “Eis o resumo do diálogo” (2004, p. 220).

Ora, um resumo obrigatoriamente passa pela perspectiva de um observador. O narrador indica que ele não mostra, conta, revelando, num impulso de desvelamento da construção narrativa, a presença da sua própria voz, mesmo quando dá voz aos personagens, denunciando que todos os discursos trazidos à narrativa passam impreterivelmente pela sua seleção. Assim, a idéia de fiel reprodução que o discurso direto promove é contestada, ou melhor, apresentada como ilusória, corroborando a idéia desenvolvida à luz do dialogismo bakhtiniano de que todo “discurso direto é enunciação tanto dos personagens quanto do autor-narrador” (MACHADO, 1995, p. 110). Essa postura de autodenúncia do narrador revela, na realidade, uma atitude auto-irônica diante da matéria narrada, pois o vemos desautorizar seus próprios mecanismos de construção e elaboração estética, encenando uma linguagem que acusa “a si própria de mentir” (HARTMAN, 1981, p. 146 apud HUTCHEON, 2000, p. 26), o que incita o leitor atento às

sutilezas do discurso do narrador, a um distanciamento intelectual que provoque uma atitude avaliadora e até mesmo julgadora.

A malha narrativa dos romances de Saramago constrói-se, portanto, de maneira densa, levando o leitor a uma constante reavaliação daquilo que foi lido, característica que se acentua, sobretudo, pela prática de obscurecer os limites que separam as vozes, não se distinguindo com facilidade os diálogos do discurso do narrador, o que faz com que os romances do autor sejam vistos, como observou Maria Alzira Seixo (1999, p. 41), como um texto cerrado “onde diálogo e discurso do narrador se imiscuem, onde é difícil separar as falas das personagens umas das outras, onde a maior parte dos sinais emotivos de pontuação [...] se excluem”.

A construção de uma estrutura que gera dúvidas sobre a quem pertence a voz introduzida no discurso é detectada, por exemplo, em *As intermitências da morte* em virtude da referência a um artigo de jornal que se justapõe à voz do narrador:

Nessa altura alguém escreveu um artigo a reclamar que o debate regressasse à questão que lhe havia dado origem, ou seja, se sim ou não a morte era uma ou várias, se era singular, morte, ou plural, mortes, 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 [...]. (2005, p. 76, grifo nosso)

O narrador começa resumindo o artigo com palavras próprias, valendo-se do discurso indireto. Contudo, somos surpreendidos pelo aparecimento do verbo “estar” na primeira pessoa do singular e conjugado no presente do indicativo, o que contrasta com o pretérito, até então utilizado na enunciação. O trecho em destaque pode ser lido de duas formas: como discurso do narrador que se presentifica e se refere ao seu próprio fazer literário, ou como discurso do autor do artigo, se pensarmos que o narrador pode estar reproduzindo um trecho do texto enviado ao jornal. A coexistência das duas possibilidades

faz com que os discursos fiquem sobrepostos, já que ambos, narrador e autor do artigo, escrevem, estando os dois, portanto, “com a mão na pluma”, o que causa um efeito de aparente simultaneidade entre o tempo da escrita do artigo e o do romance. Situação semelhante verifica-se na seguinte passagem de *Ensaio sobre a lucidez*:

Então o comissário foi buscar a máquina de escrever e trouxe-a para **esta** mesa. [...] O papel de que se servia tinha o timbre da providencial, s. a., seguros & resseguros, e poderia, não já **amanhã**, mas seguramente **depois de amanhã**, vir a ser apresentado pela acusação do estado [...]. O que o comissário estava a escrever ali era nada mais nada menos que um relato pormenorizado dos acontecimentos dos últimos cinco dias, desde a madrugada de sábado [...] até ao dia de hoje, **até este momento em que lhe escrevo** (SARAMAGO, 2004, p. 291)

O narrador conta a partir de um tempo passado, temporalidade evidenciada nos verbos “foi”, “trouxe”, “tinha”. Não obstante, o uso dos dêiticos “esta”, “amanhã” e “depois de amanhã”, nesse caso empregados como “referenciador situacional” (NEVES, 2000, p. 498), acentua a inclusão da voz que fala na situação do discurso, posicionando o narrador no mesmo tempo e espaço que o comissário, o que o projeta para dentro do romance. Essa aproximação entre narrador e personagem contribui para acentuar a ambigüidade do trecho “até o momento em que lhe escrevo”, que pode pertencer tanto à voz de um quanto à voz do outro. Os discursos confluem e a imprecisão persiste.

Outras vezes, o narrador traz, estrategicamente, para a sua fala, o argumento da voz do outro:

Os meios de comunicação que antes tinham vituperado energicamente as filhas e o genro do velho enterrado com o neto, incluindo depois nessa reprovação a tia solteira, acusada de cumplicidade e conivência, estigmatizavam agora a **crueledade e a falta de patriotismo de pessoas aparentemente decentes que nesta circunstância de gravíssima crise nacional tinham deixado cair a máscara hipócrita por trás da qual escondiam o seu verdadeiro carácter**. (SARAMAGO, 2004, p. 48, grifo nosso).

A princípio, o narrador detém-se em contar, por meio do discurso indireto, a projeção dada pela imprensa ao caso da família de camponeses que levou seus familiares até a fronteira, onde ainda se morria. Os termos “energicamente” e “estigmatizavam” denotam a reprovação do narrador com relação à postura dos meios de comunicação. Quando passa a se referir ao tratamento dado às famílias que contrataram os serviços da “máphia” para se livrarem de seus “pesos mortos”, no trecho em destaque, o narrador mescla ao seu discurso o argumento da imprensa, trazendo para a sua voz o discurso criticado. Mas, nesse caso, ceder espaço à voz da imprensa, na realidade, não dá a ela o direito de fala ou defesa, pois seu discurso vem direcionado pelo narrador, que o desqualifica na medida em que o utiliza justamente para evidenciar seu exagero e sensacionalismo. Palavras como “crueldade”, “falta de patriotismo”, “decência”, “hipocrisia” e “caráter” marcam um discurso excessivamente moralista, veiculado, paradoxalmente, por um meio de comunicação em nada ético. Nesse sentido, o discurso da imprensa incorporado pelo narrador contrasta com a atitude desse meio de comunicação descrita ao longo do romance. Trata-se, portanto, de um modo irônico que desponta desse ardid entre revelar e ocultar. A ironia se instala na medida em que o narrador utiliza-se “de um vocabulário, de um discurso característico da parte contrária [...] com a certeza de que o receptor reconheça a não credibilidade desse vocabulário, desse discurso proposital, enfática e estrategicamente instaurado”, segundo as palavras de Lausberg (1969 apud BRAIT, 1996, p. 69).

A liberdade com que o narrador insere a voz do outro no seu discurso, sem nenhuma marca explícita que aponte para essa alternância de vozes, é provocada por um procedimento que consiste em passar naturalmente do discurso indireto ao discurso indireto livre, como no caso desse fragmento de *Ensaio sobre a lucidez* (2004):

Alguns, no entanto, do tipo ferrabrás e mata-mouros, consideravam que o primeiro-ministro deveria ter terminado o discurso no ponto em que anunciou a declaração iminente do estado de exceção, que tudo o que disse depois era bem escusado, que com a canalha só a cacete, que se **nos pomos aqui com paninhos quentes estamos lixados**, que ao inimigo nem água, e outras fortes expressões de similar catadura. (SARAMAGO, 2004, p. 37, grifo nosso)

O narrador refere-se aos comentários a respeito do pronunciamento do primeiro-ministro ao declarar o “estado de exceção”, utilizando para tanto de um discurso indireto, contudo, no trecho em destaque, temos a voz do grupo que criticava o discurso do ministro sendo reproduzida diretamente, por meio do recurso ao discurso indireto livre, o que se percebe pela mudança de focalização para a primeira pessoa e pelo dêitico “aqui”, que evidenciam que a fala pertence aos personagens e não ao narrador, o que exemplifica mais um procedimento recorrente nas narrativas saramaguianas, o de jogar com formas curiosamente entrecruzadas.

Ainda em *Ensaio sobre a lucidez*, ao retomar a tese do partido da esquerda sobre o voto em branco, o narrador acrescenta a ela uma conclusão sua sem que haja qualquer alteração de tom na enunciação, o que o obriga a explicitar em que ponto deixa de falar da tese do p.d.e. para registrar sua opinião:

E ainda haveria que não esquecer a discutida tese do partido da esquerda, aquela de que o voto em branco e o seu próprio, falando por via de metáfora, são unha com carne, e que se os eleitores do p.d.e., **esta conclusão já é da nossa lavra**, não votaram todos em branco, embora seja evidente que muitos fizeram na repetição do escrutínio, foi simplesmente porque lhes faltou a palavra de ordem. (2004, p. 71, grifo nosso)

O narrador traz para seu argumento a tese do partido da esquerda de que os votantes deste, por um natural impulso contestatório, só poderiam se unir aos votantes em branco.

Enquanto resume a tese, o narrador insere seu comentário que, por sinal, está em concordância com o partido da esquerda. A consonância do pensamento de ambos poderia fazer com que as falas se misturassem por completo, obscurecendo o limite entre um discurso e o outro, o que só não ocorre devido a uma explicitação do narrador sobre onde termina o argumento da tese do p.d.e. e onde começa o seu, uma demonstração nítida de que o narrador seleciona as situações em que julga significativo registrar a separação de vozes, o que não se verifica em outras circunstâncias, conforme já evidenciamos.

Um outro tipo de manifestação desse perspicaz narrador visualiza-se no episódio em que ele traz os pensamentos do comissário por meio de um longo monólogo interior no qual o personagem simula possíveis perguntas e respostas de um interrogatório com a mulher que não cegou e seu marido. O comissário vive um drama de consciência, pois sabe que a acusação que deve fazer contra a mulher não existe e que ela é inocente. Mas sabe também que esse dado não é suficiente para isentá-la de culpa, pois percebera que, desde que fora mandado em missão do governo, sua investigação já estava concluída, e que o que o ministro buscava era apenas um álibi para criar as provas necessárias. Temos acesso aos pensamentos mais íntimos do comissário, bem como às decepções sofridas por ele em relação à integridade de sua função social. O personagem mostra-se fragilizado, desiludido diante da descoberta de que a sua tarefa não era, como pensava, buscar a verdade, mas sim, inventá-la.

Os pensamentos do comissário nos são transmitidos por meio de sua própria perspectiva, porém, no final de suas divagações, somos apanhados pelo seguinte comentário do narrador:

[...] e afinal, veja lá, entrei em sua casa como um inimigo e agora não sei como sair dela, se sozinho para confessar ao ministro que falhei na minha missão, se acompanhado para a conduzir à prisão. **Os últimos pensamentos já não foram do comissário**, agora mais preocupado em

encontrar um sítio para arrumar o carro do que em antecipar decisões sobre o destino de um suspeito e sobre o seu próprio. (SARAMAGO, 2004, p. 248, grifo nosso)

Surpreendentemente, a voz narradora anuncia que os últimos pensamentos não pertencem ao personagem, o que deixa o leitor atônito, pois, formalmente, eles são a continuação do monólogo interior do comissário, não havendo nenhuma indicação explícita que diferencie as vozes. Fica, então, a pergunta: se as últimas conclusões não pertencem ao personagem, quem fala? Ora, a voz só pode ser do narrador, tendo em vista que é ele quem intermedeia as falas ou pensamentos dos personagens do romance. O efeito promovido pelo monólogo interior de ordenar a perspectiva a partir do ponto de vista do personagem é neutralizado pelo narrador, que o desmitifica, apontando, desse modo, para a ilusão de uma narrativa que queira apagar ao máximo o discurso do narrador. Nesse sentido, se, como observou Tacca (1983, p. 17, grifo do autor), a “riqueza do *mundo* romanesco parece basear-se, com efeito, numa polifonia, num coro, numa sábia ‘acústica’”, o narrador de Saramago desperta-nos para a indispensável presença de um regente que administra o tom, a entrada e saída de cada uma das vozes. Esse maestro é o narrador.

É interessante notar que o movimento de vozes e artifícios para colocá-las em jogo acontece sem alertas, sem avisos prévios, o que demanda um leitor com olhar apurado para perceber esses deslocamentos. Entretanto, há momentos em que o narrador explicita suas estratégias, impulsionando o leitor a ver o texto na sua materialidade discursiva, na sua condição de construto. Nesse tipo de situação, os romances ganham uma dimensão metalingüística, o discurso recurva-se sobre si mesmo, em um processo de autoconsciência da produção artística, mecanismo que pode ser comparado ao método do “distanciamento” desenvolvido por Brecht (1978), segundo o qual se estabelece um distanciamento entre

ator e personagem, levando a platéia a não se identificar com os personagens encenados, posicionando-se do lado de fora, o que lhe permitiria uma visão crítica sobre os fatos representados. De modo semelhante, a literatura contemporânea exige um posicionamento participativo do leitor, levando-o a refletir sobre o texto e suas vozes, caminhando, portanto, para uma orientação autocrítica, na qual a própria obra se questiona sobre o procedimento de narrar e a ficção assume seu processo de construção estética: “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (ADORNO, 2003, p. 60). É, como atentou Maria Alzira Seixo (1999, p. 39), “justamente em torno dessa noção central de simulação, inerente a toda obra romanesca, que se organiza o labor ficcional de José Saramago”, que oferece ao leitor, nos dizeres de Ana Paula Arnaut (2008, p. 19), “[...] os bastidores do processo criativo de escrita”.

Sob essa perspectiva o narrador de Saramago desdobra-se em uma voz de certa forma distanciada do enunciado que até então vinha elaborando, numa espécie de “narrador sócia” (ARRIGUCCI, 1973, p. 23), para corrigir-se, criticar-se ou simplesmente para explicar-se: “O facto que acabámos de referir é de todo irrelevante para o decurso da trabalhosa história que vimos narrando e dele não voltaremos a falar, mas, ainda assim, não quisemos deixá-lo entregue à escuridão do tinteiro” (SARAMAGO, 2005, p. 64). Outras vezes, o relato é interrompido para que o narrador, ironicamente, se desculpe:

Reconhecemos humildemente que têm faltado explicações, estas e decerto muitas mais, confessamos que não estamos em condições de as 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 congênita irrealidade da fábula (SARAMAGO, 2005, p. 135).

Nessa passagem, o leitor é levado a refletir sobre a natureza do texto que tem em mãos. Sabemos que o romance mergulha em um universo feérico, no qual a morte se ausenta por um tempo e até aparece como personagem do romance, exibindo poderes mágicos; o próprio narrador admite que a fábula pertence a um mundo de “irrealidade”. Por outro lado, este mesmo narrador diz não querer abusar da credulidade do leitor. Contudo, como manifestou Umberto Eco (1994, p. 81), há uma norma básica na relação do leitor com a obra de ficção, na qual este precisa “aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’”. Nesse sentido, o leitor deve saber que está diante de uma história imaginária e que dentro do universo ficcional proposto por ela não se pode falar em “irrealidades”. Diante desse pressuposto, a ressalva do narrador faz parte de um jogo irônico no qual se contrapõem, no comentário textual, o verossímil e o fictício, confronto por meio do qual se pretende dizer justamente que há fatos que, pela própria natureza insólita do romance, não precisam ser explicados, simplesmente porque não há explicação plausível para eles, ou porque o próprio absurdo legitima a seqüência de absurdos numa “lógica” que lhe é própria. Ao trazer essas “preocupações”, o narrador aponta para o “irreal” ficcionalmente possível do universo literário.

No romance de 2004, as considerações metalingüísticas dividem com o leitor as preferências do narrador com relação às configurações do espaço ao construir o texto:

Não terá passado sem reparo, por parte de leitores e ouvintes especialmente exigentes, a escassa atenção [...] que o narrador desta fábula tem vindo a dar aos ambientes em que a acção descrita, por outro lado bastante lenta, decorre. [...] De nada disto se falou, de nada disto se falará no futuro. Mesmo aqui, no mais modesto se bem que amplo escritório do presidente da câmara municipal, [...] não faltaria com que encher de substanciais descrições uma página ou duas [...]. Muito mais importante nos parece observar as rugas de apreensão que se cavaram na testa do presidente da câmara [...]. (2004, p. 111-112)

O narrador, que mais uma vez se insere no espaço onde se desenrola a trama, explicita que não tem como objetivo caracterizar o local onde a ação transcorre, mas sim examinar pormenorizadamente os personagens. Essa opção configura-se como uma forma de rompimento com a narrativa tradicional, rebatendo a concepção realista de que quanto mais fiel for a reprodução dos fatos, lugares e épocas, maior será a credibilidade do texto, pois maior seria sua aproximação com o mundo do leitor.

O trecho também demonstra como a ficção saramaguiana procura inserir no processo de criação literária a sua própria crítica, pois ao desvendar a urdidura por onde os fios do romance se entrelaçam, o narrador provoca um efeito de “estranhamento que quebra a ilusão realista e desmascara o laboratório literário, convidando o leitor a participar do jogo da ficção, a passar do mero *consumidor* passivo a *consumador* ativo do texto” (ARRIGUCCI, 1973, p. 22, grifo do autor). Estamos, portanto, diante de uma literatura que problematiza a si própria, o que faz com que surja nos romances, em paralelo com a história narrada, uma “história” sobre o narrar. A consciência autocrítica do narrador não deixa que passem despercebidas nem mesmo suas constantes digressões, como se observa em *Ensaio sobre a lucidez*:

[...] o inconveniente dessas digressões narrativas [...] é acabar por descobrir [...] que [...] os acontecimentos não esperam por nós e que, em lugar de havermos anunciado [...] o que iria suceder, não nos resta agora outro remédio que confessar, contritos, que já sucedeu. (SARAMAGO, 2004, p. 135)

No fragmento acima é possível apreender duas concepções diferentes de inter-relação entre diegese e narrador. Na primeira, a noção de que o narrador tem total domínio dos fatos e dos personagens, e, na segunda, a visão de que os personagens caminham por suas próprias pernas sem que o narrador possa interferir no curso dos acontecimentos, corroborando a idéia de que “o autor cria o mundo do seu romance; mas também este

mundo se cria a si próprio através dele” (KAISER, 1965, p. 468 apud TACCA, 1983, p. 33). O anúncio de que os acontecimentos não esperam pelo narrador faz com que a obra pareça estar sendo gerada: um convite ao leitor para ser um co-construtor do texto.

A metalinguagem aflora ainda mais explicitamente quando o narrador joga com referências autotextuais, promovendo um diálogo com o próprio espaço da escrita: “Quando na assembleia eleitoral número catorze, a cujo funcionamento tivemos a enorme satisfação de consagrar, como homenagem a esses dedicados cidadãos, um **capítulo completo** [...]” (SARAMAGO, 2004, p. 34, grifo nosso), ou: “Seguindo o exemplo do ancião **da página quarenta e três** [...]” (2005, p. 70, grifo nosso).

Os constantes apontamentos auto-referenciais do narrador saramaguiano amenizam, por meio do gesto irônico de questionar seu próprio discurso, o poder demiúrgico de sua voz, impedindo que o leitor se abandone a uma vivência sem qualquer atitude crítica. Nesse sentido, podemos dizer que a escrita de Saramago, apesar de assumidamente manipuladora, configura-se, por outro lado, como discurso aberto, na medida em que contrabalança o poder do narrador sobre a narrativa com um autoquestionar-se que relativiza afirmações categóricas. Para Maria Heloísa Martins Dias (2000, p. 130), essa ousadia do narrador de Saramago em reconhecer os limites ou efeitos de sua atuação é o que acentua ainda mais seu poder maquiavélico. Mas, se considerarmos que o efeito persuasivo e até mesmo autoritário de sua voz é declaradamente construído, qualquer aceitação de seu discurso, deve ser acompanhada de um exame crítico e não de uma sujeição ingênua e passiva, o que revela um narrador que não apenas quer convencer, mas que estabelece como alvo de seu discurso alguém que sabe que está sendo convencido.

3. ENTRE O CONTAR E O COMENTAR: AS RUÍNAS DE UM CONTADOR DE HISTÓRIAS

[...] será grande contador de histórias, vistas e inventadas, vividas e imaginadas e terá a arte suprema de apagar as fronteiras entre umas e outras. (*Levantado do chão*, José Saramago)

Houve um dia em que Blimunda quis conhecer o seu autor. Atravessou o seu mapa pessoal e encontrou-se com Saramago. O mundo não está perdido, pensou. Vou contá-lo. E pôs-se a falar para que nos chegassem estas suas primeiras palavras. (“José Saramago visto por quem o conhece”, Pilar del Rio)

No texto “O narrador: considerações acerca da obra de Nicolai Leskov”, Walter Benjamin (1995) refere-se a um narrador herdeiro direto de uma cultura oral na qual o “contar uma história” atingia a dimensão de um ensinamento. O contador era aquele que muito já tinha visto, seja em viagens, que lhe acrescentavam uma experiência constituída pelo deslocamento espacial, conhecimento de outras terras e culturas; seja no permanecer durante toda a vida em um mesmo lugar, acumulando uma experiência adquirida pela força do tempo, pela tradição da qual ele era a memória viva, resistência ao esquecimento.

Esse narrador era, pois, sempre alguém que tinha algo de proveitoso a contar, um ensinamento moral, uma orientação prática, uma conduta de vida, alguém que sabia dar um conselho a quem o ouvia, o que justifica a autoridade atribuída à história que transmitia, considerada como uma sabedoria digna de ser contada e recontada ao longo do tempo, gerações após gerações.

Mas essa tradição de narrar, segundo Walter Benjamin, perdeu-se ao longo das experiências humanas. As grandes histórias, que por muito tempo habitaram a experiência coletiva dos homens, já não podem ser relatadas:

É cada vez mais raro encontrar pessoas capazes de, honestamente, narrar qualquer coisa. É cada vez mais freqüente gerar-se o embaraço num grupo quando alguém deseja ouvir uma história. É como se uma faculdade, que nos parecia inalienável, a mais protegida entre as seguras, nos fosse retirada. Trata-se da faculdade de trocar experiências. (BENJAMIN, 1995, p.52)

De acordo com o autor, a humanidade ficou pobre em experiências transmissíveis. A experiência da modernidade, o aparecimento dos conglomerados urbanos, a industrialização em grande escala, a alienação do trabalho, tornaram estéril a antiga forma de narrar, vinculada à cultura oral. O isolamento e a ditadura da produção a que foram submetidos os trabalhadores diferencia-se muito das condições de trabalho do antigo artesão. Segundo Benjamin, foi o sistema de trabalho artesanal da Idade Média a grande escola dos antigos contadores. Nele foi possível a interação dos dois tipos arcaicos de “narradores”, um materializado no agricultor sedentário e o outro no marinheiro comerciante.

As transformações sociais, ocasionadas principalmente pela Primeira Guerra Mundial, foram responsáveis pela atrofia do antigo contador:

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. (BENJAMIN, 1985, p.115)

Diante de situações tão chocantes, o homem, “frágil e minúsculo”, vê-se vítima de um novo tipo de pobreza, a pobreza de experiência. Todo um patrimônio cultural deixa de fazer sentido, pois a experiência não mais o vincula ao homem.

Apesar de afirmar que não há mais espaço para a experiência autêntica, as análises do crítico apontam para uma busca, ainda que em outros termos e contextos, desse passado

perdido. Como pontuou Irene Machado, apesar dessas afirmações tão categóricas, que levaram Benjamin a colocar “a narrativa oral num extremo oposto ao romance”, as leituras que faz de narrativas “denunciam o que Brooks chamou de protesto contra o deslocamento do discurso”. Por esse viés, podemos dizer “que as formulações de Benjamin sobre o romance podem ser entendidas como uma busca do narrador oral, do *epos*, enfim, da sabedoria perdida” (MACHADO, 1995, p. 168).

Ao pensarmos sobre a morte desse contador, não devemos perder de vista sua referência: Benjamin fala de um “narrador” inserido em um contexto com condições de recepção muito específicas. Se hoje podemos dizer que ele não morreu é com a consciência de que ele já não é o mesmo e que tampouco será seu alcance. Por outro lado, parece-nos que a faculdade inalienável de trocar experiências, de que fala Benjamin, não nos pôde ser totalmente retirada; o impulso humano para contar histórias que poderiam se converter em um ensinamento ainda está presente entre nós, mesmo que seja de uma maneira já muito particular e distante. Se hoje podemos afirmar que a voz desse contador não se calou, que ainda podemos encontrá-la inclusive nos romances, temos que admitir antes que isso só pôde se dar de forma crítica e estilizada.

Agnes Teresa Cintra, ao analisar o romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago, observa:

Ao “encontrar uma configuração, uma forma, no turbilhão da experiência humana” (ECO, 1997, p.94), o pintor saramaguiano cumpre a suprema função do contador de histórias.

Acrescido do valor “era uma vez”, “veio visitar-me o Carmo” soa como convite ao leitor a distensionar a atenção vigilante dispensada ao presente da enunciação que, até então, o grande comentário sobre pintura e caligrafia dele tem exigido, para ouvir a história anunciada. (CINTRA, 2008, p.53)

Sobre *Levantado do chão* (1980), outro romance de Saramago, a autora destaca como um dos recursos do narrador a “[...] *mise-en-abyme* – narrativa dentro da narrativa – quando passa a palavra a António Mau-Tempo, por ele convocado para narrar a história do José Gato porque é ‘boa testemunha e certificador’” (2008, p. 284). Nesse sentido são também as reflexões de Maria Victoria Ferrara (2004, p. 35) sobre o mesmo romance: “José Saramago retoma estos rasgos centenários de la narración entretejiendo, como hilos de telar, historias que parecen independientes y que no lo son [...] El narrador de **Levantado del suelo** [...] toma lo que narra de la experiencia e procura convertirla en experiencia del lector”.

Como se vê, a recorrência ao tradicional narrador, contador de histórias, é um procedimento bastante presente no narrador saramaguiano, o que, como observou Moutinho (1999 apud ARNAUT, 2008, p.139), é uma característica que desponta desde suas crônicas, nas quais “[...] revela-se o indomável gosto de contar histórias, sejam elas de fantasmas, de aparições, de reis, de animais, ou simplesmente de amor [...]”.

O narrador saramaguiano aparece, então, instaurando um diálogo com o “narrador” primeiro descrito por Walter Benjamin. Mas se é precisamente da morte desse antigo contador que nos fala o teórico, como entender sua recuperação por José Saramago? Ou melhor, que lugar pode vir a ocupar o ressurgente no atual contexto de morte da experiência? É em torno desse contraste que pretendemos tecer nossas reflexões sobre o romance *As intermitências da morte*.

A curiosa narração em primeira pessoa, típica dos romances de José Saramago, além dos outros efeitos que promove e que discutimos no capítulo anterior, pode ser entendida, de forma mais abrangente, como uma recuperação do narrador oral. Na transmissão oral, as

histórias transformavam-se ao longo do tempo, pois cada narrador imprimia um tom pessoal a elas ao contá-las, tornando-as uma matéria viva que se renovava cada vez que fossem recontadas. Sendo assim, a origem das histórias se perdia no correr de uma cadeia de transmissão, fazendo-as passar a ter uma autoria coletiva, marcada pelos diversos narradores que a contavam.

Para Bakhtin, “a definição do romance enquanto gênero passa, necessariamente, pelo confronto entre dois sistemas de signos: fala e escritura” (Machado, 1995, p. 48). Segundo ele, “contar uma história é, antes de tudo, uma atividade oral e o texto é apenas uma espécie de registro” (1995, p. 162). É nesse sentido que o teórico russo defende que todo romance é um discurso bivocal, por trazer para o registro da escrita uma fala originalmente oral. Desse modo, a pessoa coletiva dos romances de Saramago pode conotar uma forma muito bem construída e estilizada de representar, no romance, a voz oral – coletiva - do contador de histórias.

Ao repreender a atitude de “incurável desumanidade” (SARAMAGO, 2005, p. 79) de algumas famílias que contrataram os serviços da máfia para se desfazerem dos familiares idosos em estado de morte suspensa, o narrador traz ao texto, como exemplo de reprova, uma fábula. Esta começa com o tradicional “era uma vez” e fala de uma família com um avô bem idoso que, por ter as mãos trêmulas, deixava a comida cair no chão enquanto se alimentava. Seu filho faz, então, uma tigela de madeira e coloca o pai para comer na soleira da porta. O neto, que nunca falara nada a respeito do tratamento dado ao avô, com uma navalha e um pedaço de madeira começa a construir algo que o pai acredita ser um carrinho, mas que logo vem a saber que se tratava de uma tigela igual à do avô, para quando o pai estivesse também velho e lhe tremessem as mãos. O pai arrepende-se e pede perdão ao velho e “por suas próprias mãos o ajudou a sentar-se na cadeira, por suas próprias mãos lhe levou a colher à

boca, por suas próprias mãos lhe limpou suavemente o queixo, porque ainda o podia fazer e o seu querido pai já não” (2005, p. 80).

Algumas características da fábula tradicional são mantidas pelo narrador, como o inconfundível “era uma vez”. Por outro lado, ele parece ter consciência de que esse tipo de relato já não encontra espaço entre os leitores:

[...] mas essas [famílias] merecem a nossa repreensão, tanto como a que figurava na fábula tradicional mil vezes narrada da tigela de madeira [...]. Em poucas palavras se conta, e aqui a vamos deixar para ilustração das novas gerações que a desconhecem, **com a esperança de que não trocem dela por ingênua e sentimental**. Atenção, pois, à lição de moral. (SARAMAGO, 2005, p.79, grifo nosso)

Ao recuperar o texto fabular, tradicional, o narrador pontua que ele não encontra mais público, situando-o em um passado remoto: “Era uma vez, **no antigo país das fábulas**” (2005, p. 79, grifo nosso), e adverte o leitor da ingenuidade e sentimentalismo do texto, mostrando-se consciente de que o contexto que permitiu aos homens receberem essas histórias como sábios ensinamentos já não existe e que, possivelmente, seu leitor não estará receptível a conselhos, como deixa transparecer ao se referir à fábula como lição de moral, o que soa pejorativo.

Contudo, ainda assim, conta-a, demonstrando ter esperança de que a fábula chegue às próximas gerações, dando, ele mesmo, continuidade à tradição oral de histórias serem passadas de geração a geração: “e aqui a vamos deixar para ilustração das novas gerações que a desconhecem” (SARAMAGO, 2005, p. 79). Idéia que fica evidenciada também pelo conteúdo da fábula eleita, que inverte a hierarquia da posse da sabedoria, já que o ensinamento moral parte de uma criança e não de um adulto, sendo transmitido, portanto, de filho para pai e não o contrário.

Mesmo sabendo que o texto pode não agradar ao seu leitor, o narrador deixa indícios de que acredita no valor da experiência embutida nele, pois, ainda que a fábula já tenha sido “mil vezes narrada”, como admite, conta-a ainda mais uma vez, salvando-a do esquecimento. Desse modo, suas ressalvas com relação à recepção do texto só podem soar como irônicas.

Por fim, o narrador conclui, somando à fábula uma opinião própria, imprimindo, como fazia o antigo contador, sua marca naquilo que conta:

Do que veio a passar-se depois não há sinal na história, mas de ciência mui certa sabemos que se é verdade que o trabalho do rapazinho ficou em meio, também é verdade que o pedaço de madeira continua a andar por ali. Ninguém o quis queimar ou deitar fora, quer fosse para que a lição do exemplo não viesse a cair no esquecimento, quer fosse para o caso de que a alguém lhe ocorresse um dia a idéia de terminar a obra, eventualidade não de todo impossível de produzir-se se tivermos em conta a enorme capacidade de sobrevivência dos ditos lados escuros da natureza humana. (2005, p. 80-81)

À fábula foi incorporada a experiência do narrador, sendo transmitida a outros ouvintes (neste caso, leitores) acrescida de dados que a atualizam no novo contexto em que é inserida. Por outro lado, a espontaneidade com que as histórias das tradicionais fábulas são narradas, mantendo a aparência de que os fatos e os personagens caminham por si sós e permitindo que a moral objetivada se concretize no receptor sem que o narrador tenha que explicitá-la, não é totalmente conservada.

O narrador de *As intermitências da morte* marca discursivamente sua presença, primeiro, ao anunciar que se valerá de um tipo específico de texto: a fábula tradicional; segundo, ao revelar ao leitor os limites entre o texto com o qual dialoga e o seu próprio texto, deixando indícios de quando termina um e quando começa o outro, evidenciando, assim, o ponto onde começa sua leitura pessoal, o que lhe permite dar continuidade à fábula,

promovendo novas possibilidades de leitura.

Mas, para além dessa referência explícita, a disposição em resgatar uma experiência autêntica aparece, outras vezes, subentendida no romance. Ao retomar a figura do “narrador” tradicional, Benjamin fala da autoridade que se atribuía aos moribundos, que, por estarem em contato com a morte, estavam sempre sujeitos a um voltar-se para dentro de si mesmos, momento em que toda a sua experiência poderia, enfim, confluir-se em um sábio conselho e este, por sua vez, seria passado em um último suspiro às próximas gerações. Ora, é justamente a morte o escopo do romance que tomamos como *corpus*, ou melhor, a sua inesperada ausência.

O afastamento da morte não significa uma feliz vitória da vida, mas sim, a intensificação de sua presença, pois os sãos, os saudáveis, terão, a partir daí, que conviver com os doentes, visto que, diferentemente da morte, o tempo continuou a passar. É por meio da ausência, portanto, que a morte se fará ainda mais presente. E o que se pensou ser um elixir aos homens daquele país resultou, ao contrário, na penúria dos que estavam habituados a evitarem o contato com a morte, isolando seus velhos, os sábios de outrora, em asilos.

É precisamente essa instituição uma das que entram em crise com a estranha falta da morte. Os “lares do feliz ocaso”, como são chamados perifrástica ou eufemisticamente pelo narrador, enfrentam o problema da superlotação, já que o movimento natural de saída e chegada de novos idosos é interrompido quando a morte deixa de cumprir seu papel no ciclo. O destaque para essa instituição clarifica no romance o lugar que a morte vem ocupando nos dias de hoje. Muito diferente do valor de sabedoria atribuído aos velhos no passado, a sociedade retratada no romance revela-nos o lugar de exclusão que passou a ser reservado a eles. Optou-se, ao enclausurar os homens já no fim da vida em uma instituição criada

especificamente para abrigá-los e cuidar deles, por um distanciamento da experiência de morte.

Todavia, nem todos os anciãos sofrem esse isolamento no romance, como se pode constatar na cena da família real em volta da rainha-mãe, prestes a morrer:

Perdida qualquer esperança, rendidos os médicos à implacável evidência, a família real, hierarquicamente disposta ao redor do leito, esperava com resignação o derradeiro suspiro da matriarca, talvez umas palavrinhas, uma última sentença edificante com vista à formação moral dos amados príncipes seus netos, talvez uma bela e arredondada frase dirigida à sempre ingrata retentiva dos súbditos vindouros. (2005, p.12)

O narrador refere-se à rainha como “matriarca”, termo que reforça o valor da sua posição de mulher-chefe da família, lugar ocupado pela mais velha das mulheres da casa, o que lhe confere a posição hierárquica de sábia. No entanto, neste cenário de aparente culto à morte, nesta suposta recuperação da tradicional sabedoria dos moribundos, o narrador realça a formalidade do ato. A família está, como mandam as exigências convencionais da realeza, hierarquicamente disposta, como estaria em qualquer ritual de solenidade para o qual tivesse que se apresentar. A relação entre a família e a matriarca é de distanciamento e a experiência dos seus consangüíneos com o momento da morte se dá, na verdade, como repetição de um ritual de formalidades, sendo, portanto, alienada.

É nesse sentido que podemos considerar irônica a referência às possíveis últimas palavras edificantes da rainha-mãe, palavras, aliás, referidas no diminutivo, o que soa ainda mais pejorativo. Como é possível depreender, a pequena menção à autoridade de uma experiência deixada como legado aos filhos e netos no leito de morte é, na verdade, não um resgate, mas a sua negação, ruína que o narrador remexe para dizer precisamente que não há

mais lugar para essa experiência, pelo menos não no mundo de aparências da família real, pois toda a tradição e conservadorismo relacionados a ela são retratados como vazios de sentido, reprodução automatizada de um ritual que perdeu seu valor.

Os personagens da realeza aparecem no romance como sobreviventes de uma antiga ordem que já não tem o alcance antes lhe atribuído, posicionamento que fica ainda mais evidente nas passagens em que o rei aparece ridicularizado pelo narrador, que mostra que, nas questões governamentais do país em questão, ele não passa de uma figura decorativa, pois está sempre desinformado dos problemas do governo, à parte das discussões e decisões dos ministros, sendo sempre o último a saber o que ocorre.

Por outro lado, uma outra família, com dois doentes em estado de morte terminal, ocupa algumas páginas do romance, mas esta, socialmente oposta à da rainha-mãe, é uma família de camponeses pobres. Os dois doentes em estado de “morte parada” eram um avô, “daqueles à antiga usança, um rijo patriarca que a doença havia reduzido a um mísero farrapo, ainda que não lhe tivesse feito perder por completo o uso da fala” (2005, p. 38), e uma criança de poucos meses. Na descrição do avô, a utilização do termo “patriarca” define, assim como no caso da rainha-mãe, o valor de tradição arraigado a ele. Mas, nessa família, a relação com os moribundos manifesta-se de maneira diferente: eles cuidam dos doentes, relacionam-se diretamente com eles, e com a morte:

Aproxima-te mais, antes que se me quebre a voz, Diga. O velho sussurrou algumas palavras ao ouvido da filha. Ela abanava a cabeça, mas ele insistia e insistia. [...] O menino vai também, se eu lá ficar, ficará comigo. [...] É uma loucura, pai. [...] Dá-me um beijo. A filha beijou-o na testa e saiu a chorar. Dali, lavada em lágrimas foi anunciar ao resto da família que o pai havia determinado que o levassem nessa mesma noite ao outro lado da fronteira, lá onde, segundo a sua idéia, a morte, ainda em vigor nesse país, não teria mais remédio que aceitá-lo. (2005, p.39)

Ao conduzirem o pai e o bebê até a fronteira, a família vive uma profunda experiência com a morte: carregam eles mesmos os corpos dos mortos, cavam a cova e enterram os familiares. Antes de morrer, nenhuma sentença misteriosa é pronunciada pelo avô, nenhum sábio segredo que tivesse que ser desvendado fora condensado em uma frase enigmática. O ensinamento deixado pelo ancião não se traduziu por palavras, mas foi deixado por ele, como legado de sua sabedoria, na medida em que levou seus descendentes para um encontro com a morte. Além disso, é no caminho para o ritual de morte do velho e do bebê que a família presencia um prodígio:

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 ou passado a exercer-se ao contrário, de baixo para cima, o avô escapou-se suavemente das mãos das filhas e, por si mesmo, levitando, subiu para os braços estendidos do genro. O céu, que desde o princípio da noite havia estado coberto de pesadas nuvens que ameaçavam chuva, abriu-se e deixou aparecer a lua. (2005, p. 42)

O caráter insólito da situação contrasta com a naturalidade com que a família a encara, pois esta nada diz sobre o fato de o avô ter levitado. O ensinamento final é deixado implicitamente pelo narrador quando mostra o genro espalhando as ervas sobre a cova: “outras plantas, vivas, em poucos dias virão tomar o lugar destas que, murchas, mortas, ressequidas, entrarão no ciclo alimentar da mesma terra de que haviam brotado” (2005, p. 44). O ciclo vegetal é sugerido como símile do ciclo animal. As plantas precisam morrer para que nasçam outras e assim também deve ser encarada a morte humana: um ciclo natural que se deve cumprir.

O capítulo que tanto tratou da morte termina com uma sugestão de vida: “A lua

desaparecera, o céu estava outra vez coberto. Começou a chover quando acabavam de atrelar a mula à carroça” (2005, p. 44). A chuva metaforiza a vida na medida em que representa a fertilidade, reforçando a idéia de que novas ervas crescerão no lugar das ervas mortas. A imagem da vida aparece, então, impulsionada pela morte, como irônica resistência a ela. Porém, rompendo com o clima até então instaurado, o capítulo que o segue começa com uma retificação do narrador:

Os actores do dramático lance que acaba de ser descrito com desusada minúcia num relato que até agora havia preferido oferecer ao leitor curioso, por assim dizer, uma visão panorâmica dos factos, foram, quando da sua inopinada entrada em cena, socialmente classificados como camponeses pobres. O erro, resultante de uma impressão precipitada do narrador, de um exame que não passou de superficial, deverá, por respeito à verdade, ser imediatamente rectificado. (2005, p. 45)

Neste momento o discurso do narrador retoma seu lugar privilegiado na narrativa, interrompendo a história para discutir a verossimilhança do que acabou de contar. Contudo, suas observações questionam um detalhe que não passa de irrisório diante da particularidade do acontecimento narrado: a classificação social precisa da família de camponeses. Por outro lado, nenhum questionamento é feito sobre o fato de o avô ter levitado. Assim, a advertência do narrador soa como irônica, sobretudo porque o romance em questão trata exatamente de um fato ilógico, afinal, tem como protagonista nada menos que uma morte personificada, explorando, portanto, as possibilidades feéricas do universo ficcional.

De acordo com Machado (2004, p. 72), a arte de contar histórias tem a ver com um despregar-se do “[...] conveniente, do previsível, das regras estabelecidas, do medo, de tudo que é aprisionador da condição humana [...]”, características bastante presentes no romance,

que nos oferece o encontro do personagem morte com o violoncelista, que, buscando conhecerem-se um ao outro (cada um com o seu objetivo), vivenciam um processo transformador, intermediado pela música. Ao descobrirem o amor, ambos alteram sua condição anterior, ele resistindo ao próprio fim, ela humanizando-se. Esse encontro, claro, só pode ter lugar nos limites da ficção.

As digressões do narrador que vez ou outra nos tiram desse universo, levando-nos a observar aspectos irrelevantes do relato, provêm de um jogo de redução e ampliação das possibilidades do texto, ora limitando-o a preocupações lógicas, ora distendendo-o ao máximo para o mundo expandido da literatura. Esse duplo movimento do narrador leva-nos a refletir sobre as dimensões possíveis do literário.

Enfim, se por um lado temos as narrações nas quais pouco se dizia, sem se perder em minuciosas considerações psicológicas e sem explicar-se muito, deixando ao leitor ou ouvinte uma infinidade de interpretações, favorecendo que ora um, ora outro sentido se construa por meio de sua própria experiência; por outro, temos o narrador de Saramago inserindo-se obsessivamente no curso da história, explicando muitas vezes prolixamente os fatos.

Se a linguagem do antigo contador silenciou-se, o diálogo pretendido pelo romance de Saramago, em tempos de perda de referências e descrença no poder de um sábio conselho, só pôde vir acompanhado de um questionar-se a si mesmo, justificando-se, como quem se encontra em solo estranho.

4. LÍNGUA E PODER

A palavra era como um corpo morto que tivesse vindo atravessar-se no seu caminho, tinha de descobrir o que ela queria, levantar o cadáver. (*Ensaio sobre a lucidez*, José Saramago)

Com as palavras todo o cuidado é pouco, mudam de opinião como as pessoas. (*As intermitências da morte*, José Saramago)

Enfrentada em sua pluralidade desafiante, a palavra, na obra de Saramago, torna-se um objeto problemático no processo narrativo, levando o narrador a discutir a pertinência dos termos utilizados. São momentos em que a metalinguagem aflora na camada textual e o relato vai se adensando com as marcas de auto-referencialidade no que concerne às armadilhas do código lingüístico em meio à ficção. Depreende-se uma relação visceral com a palavra, que é arrancada da rotina da comunicação para ser explorada artisticamente, como salientou Seixo (1999, p. 25): “Nascimento da palavra, encontro da palavra, recriação do quotidiano numa dimensão estética original, eis uma das preocupações de José Saramago”.

Nos romances em análise, além de ser patente a preocupação com a palavra, temos a língua sendo avaliada em dois aspectos polarizadores: como instrumento de manipulação dos órgãos e discursos de poder e na sua integridade significativa, salva de apropriações indevidas. Intensifica-se nesses romances, de 2004 e 2005, o pensar a língua e seus efeitos, como os estereótipos e clichês ideológicos que ela carrega e que estão presentes em todo e qualquer discurso. Desse modo, a insistência com que o narrador problematiza aspectos relacionados ao discurso, ao mesmo tempo em que está empenhado no propósito de narrar os fatos, revela a atitude de resistência do sujeito frente a poderes instituídos.

O agravante de um fato novo ter desestruturado o discurso democrático, em *Ensaio*

sobre a lucidez, e desequilibrado o alicerce de toda uma sociedade por meio da inesperada ausência da morte, em *As intermitências da morte*, desencadeia, como vimos, um processo de desautorização de alguns discursos de poder das sociedades vigentes. O efeito desse embate provoca até mesmo alterações em signos e expressões da língua, que, nesse contexto, surge como principal elemento, porque ela é o objeto de desejo do poder (FOUCAULT, 1996), é infiltrando-se na língua que todo o poder busca se manter, pois é dela que ele emana (BARTHES, 1978).

Esse desejo de domínio em função do exercício lingüístico fica evidente no romance de 2004, sobretudo nos discursos do governo que visam à manipulação das massas, como se percebe na citação abaixo:

[...] lembro que meu ministério dispõe da sua própria equipa de redactores, pessoas muito treinadas na arte de convencer as pessoas, o que, segundo tenho entendido, só com muito esforço e por pouco tempo os escritores conseguem. (SARAMAGO, 2004, p. 179)

Para os membros do governo, a língua tem uma função utilitária, instrumento por meio do qual eles julgam poder convencer e dominar a população, papel que não pode ser atribuído à literatura, já que esta não visa subjugar a língua, mas sim recriá-la, considerando a palavra em sua multiplicidade de sentidos. A irônica comparação entre os técnicos em linguagem que trabalham para o ministério e os escritores problematiza justamente o distinto tratamento dado à língua por cada um deles. Assim, torna-se ainda mais irônica uma passagem anterior, em que o narrador diz: “As pessoas que aguardavam a iminente demonstração oratória do chefe do estado não poderiam, nem por sombras, imaginar o esforço que aos assessores literários da presidência da república lhes havia custado preparar o discurso” (p. 93). Diante de nossas

considerações anteriores, o adjetivo “literários” só pode soar como uma mistificação ou caracterização enganosa, ressaltando aquilo que na ficção de Saramago é uma constante: o desmascaramento da retórica com falsos propósitos.

No romance de 2005, temos uma situação semelhante quando, sem saber que respostas dar à população acerca da ausência da morte e, no entanto, querendo manter a aparência de que tudo está sob controle, o chefe do governo vai à televisão para um pronunciamento:

No comunicado oficial, finalmente difundido já a noite ia adiantada, o chefe do governo [...] pedia comedimento e sentido de responsabilidade nas avaliações e interpretações que do estranho facto viessem a ser elaboradas, lembrava que não deveria excluir-se a hipótese de se tratar de uma casualidade fortuita, de uma alteração cósmica meramente acidental e sem continuidade, de uma conjunção excepcional de coincidências intrusas na equação espaço-tempo, mas que, pelo sim, pelo não, já se haviam iniciado contactos exploratórios com os organismos internacionais competentes [...]. Enunciadas essas vaguidades pseudocientíficas, destinadas, também elas, a tranquilizar, pelo incompreensível, o alvoroço que reinava no país, o primeiro ministro terminava [...]. (SARAMAGO, 2005, p.17)

A linguagem técnica do primeiro-ministro tem aqui um alcance de poder, pois é por meio dela, e não de uma ação propriamente, que ele visa tranquilizar seus ouvintes. Esse tipo de linguagem, ardilosamente utilizada pelo chefe do governo, situa-o acima da população, que não compreende, de fato, o que está sendo proferido e, desse modo, não questiona. Nesse caso, a língua funciona como elemento segregativo. Apenas o narrador, consciente das estratégias e artimanhas que envolvem o discurso vazio, manifesta-se, desautorizando-o.

Dessa forma, podemos depreender que os representantes do governo vêem a língua como um meio eficaz de influenciar e controlar a vontade da população, a fim de se manterem no poder. Contudo, essa língua volta-se contra os próprios membros do governo quando, nas discussões de cúpula, durante os sutis confrontos entre as hierarquias, mostra-se indomável.

Em resposta a um jornalista, o ministro da saúde não escolhe bem o termo e é repreendido: “Foi a força do hábito, reconheço que o termo alarme não deveria ter sido chamado a este caso, Que outra palavra usaria então o senhor ministro [...], me preocupa empregar o termo exacto sempre que possível” (SARAMAGO, 2005, p. 16). A querela se dá porque, em meio a um habitual impulso em transmitir palavras de tranqüilidade à população, esse “tropismo que nos políticos [...] se tornou numa segunda natureza” (p. 16), o ministro termina seu discurso dizendo que não há motivo para alarme. O questionamento do jornalista, que argumenta ser de fato alarmante a situação de ninguém vir a falecer, desconstrói a retórica forjada do ministro, que, por sua vez, tem o automatismo de seu discurso evasivo evidenciado. A denúncia do jornalista parte de uma preocupação com a pertinência do léxico empregado, restituindo à palavra sua integridade significativa e revelando os propósitos do ministro em utilizá-la como enganoso subterfúgio.

Dessa forma, a palavra torna-se o ponto para onde convergem as diferenças de poder. Em *As intermitências da morte*, os subordinados são chamados de “hierarquia”, nomeação que expõe por meio da palavra as fragmentações dentro de uma escala de poder. Os sujeitos perdem sua individualidade ao serem resumidos e generalizados por um nome que identifica suas posições sociais de subalternos, comportamento que denota o “desassujeitamento” promovido pelo sistema de classes, revelando, ainda, como o sentido e crítica pretendidos pelo narrador passam por uma criteriosa seleção semântica, o que aponta para a essencialidade atribuída à palavra na obra de Saramago. É por meio da linguagem, ainda, que a diferença entre superior e subordinado é estabelecida: “Esse seu director de serviço é pessoa de confiança, Até hoje não tive a menor razão de queixa, respondeu a hierarquia, Também nem a maior, espero, Nem a maior nem a menor, disse a hierarquia, que não tinha percebido a ironia”

(2005, p. 51).

A expressão pronta empregada pela “hierarquia” passa pelo olhar crítico do ministro do interior que logo aponta para o sentido, oposto à intenção, embutido na frase, mas seu subordinado não consegue enxergar essa dualidade, não é sensível às sutilezas da linguagem e por isso não percebe que “quem diz uma coisa, diz a outra” (2005, p. 18). A diferença hierárquica entre os dois é justificada pelo ministro: “o seu problema [...] é não ser capaz de pensar como um ministro” (2005, p. 52). Mais do que capacidade de pensar, o que parece estar em jogo é a capacidade de interpretar, o subordinado não percebe a sagacidade do discurso do seu superior.

Em *Ensaio sobre a lucidez*, a disputa é ainda mais acirrada. Na reunião com os ministros, o presidente convida os subordinados a se expressarem, o que, como denuncia o narrador, “é outra maneira, mais moderna, de ser chefe” (SARAMAGO, 2004, p. 17). Nesse caso, ceder a palavra funciona como uma maneira perspicaz de fazer perpetuar seu poder, consideração que alerta para o fato de que nem sempre quem tem a voz tem o poder.

A capacidade de síntese e a objetividade também servem de indicativo de competência, fazendo do bom uso da língua um indício de superioridade, o que fica implícito na observação do narrador sobre os comentários dos ministros do interior e da defesa: “Se foi, laconicamente, em quatro palavras, que o ministro do interior exprimiu seu desacordo, Estamos a perder tempo, o ministro da defesa precisou de mais para garantir que as forças militares saberiam cumprir com o seu dever” (2004, p. 74).

O verbo “garantir” empregado pelo ministro da defesa é performativo, ou seja, traz em si a ação que nomeia. Aproveitando-se dessa característica, o narrador debocha da retórica vazia do ministro, pois se na enunciação do verbo já está implicada a ação de garantir,

qualquer outra coisa que se diga será desnecessária. Ao dizer que o simples “garantir” não bastou, o narrador deixa implícito que o ministro da defesa, na verdade, não garante.

Nesse mesmo romance também se expõe a idéia de que a língua, longe de ser um terreno neutro, de liberdade e igualdade, pode, ao contrário, funcionar como elemento de exclusão. Fato notório quando o narrador revela, ironicamente, que suas palavras passam por uma seleção que considera o destinatário de sua mensagem: “Em palavras ao alcance da inteligência das classes menos ilustradas, mas não de todo inscientes” (2004, p. 77); “os governantes fugitivos, ou desertores, a quem em estilo elevado deveríamos chamar prófugos” (2004, 81). Na primeira citação, a língua opera como fator de exclusão, na medida em que o narrador dá mostras de que há palavras que não são acessíveis a todos. Na segunda, percebemos um contraste entre o termo popular e o termo culto, com evidente valorização do segundo. Os vocábulos “fugitivos” e “desertores” têm um tom pejorativo, enquanto em “prófugos” há uma amenização desse tom. A palavra culta, por ser pouco usada e quase desconhecida, não tem o ranço de coisa negativa, o que abranda seu sentido ofensivo, idéia corroborada pelo narrador de *As intermitências da morte*: “As palavras também têm a sua hierarquia, o seu protocolo, os seus títulos de nobreza, os seus estigmas de plebeu” (2005, p. 196).

No romance de 2005, o domínio da linguagem chega a levar os personagens a uma inversão de poderes. Um leitor, em carta a um jornal, utiliza duas expressões regionais que não são compreendidas pelos funcionários da imprensa, o que os leva a procurar um camponês pobre e humilde que, rápida e prontamente, lhes prestará o esclarecimento necessário. O camponês representa o homem marginalizado dos discursos do saber da sociedade daquele país, visto que não domina o conhecimento previsto e eleito pela sociedade como discurso de

“verdade”. Seu conhecimento está ligado a uma tradição que parece estar em processo de desaparecimento, pois, pela perplexidade dos jornalistas diante das expressões usadas pelo leitor, podemos afirmar que elas já não faziam parte do conhecimento comum de toda população, mas somente de alguns. Entretanto, é esse mesmo camponês, não pertencente à classe dos “mais ilustrados”, que decifrará o enigma dos jornalistas. Se, por um lado, os discursos que partem dos membros do governo atuam de maneira excludente por se utilizarem de um vocabulário erudito e inacessível a muitos, por outro, nesse episódio protagonizado pela imprensa e pelo camponês, há uma inversão nesse tipo de segregação, pois são as pessoas pertencentes a uma classe tida como instruída que demonstram não ter competência lingüística suficiente para compreender as expressões. Além disso, a não compreensão leva os jornalistas, antes de procurarem o camponês, a buscarem nos dicionários o significado das palavras separadamente, a fim de encontrar um sentido possível para as expressões populares. O insucesso da tentativa aponta para a dimensão social da língua, que Maria Rodrigues Braga (In: BERRINE, 1999, p. 110) considera ser parte da concepção de língua de José Saramago.

Outra maneira de manifestação de poder por meio da palavra, no romance de 2005, está na diferenciação da grafia do nome “morte”: o nome da responsável pela morte humana deveria ter a primeira letra grafada em minúscula: morte, já que a Morte, com maiúscula, seria a maior de todas as mortes, aquela que um dia viria a dar fim ao universo. Até mesmo no que se refere à morte há uma hierarquia a ser respeitada e esta é identificada por meio de um sinal gráfico. Algo semelhante acontece quando um grupo de pessoas passa a realizar um serviço clandestino de transportar os “padecentes terminais” até os limites da fronteira, onde ainda se morria. Tal grupo se auto-intitulava “máphia”, com “ph”, para distinguir-se da outra, a máfia clássica.

Ainda em *As intermitências da morte*, a primeira aparição da morte enquanto personagem se dá por meio de uma carta encaminhada ao director-geral da televisão nacional. Nela, a morte desrespeita as normas convencionais de sintaxe e pontuação, bem como a regra de se utilizar letra maiúscula para nome próprio. Mas, para a surpresa e indignação da morte, há um jornal que, ao publicar a carta, corrige-a. Em resposta, a morte pede a retificação por meio de uma nova carta, na qual emprega a segunda pessoa do plural (vós), dando prova de que conhece perfeitamente o padrão proposto pela gramática e que, inclusive, sabe fazer bom uso dele. Nesse caso, a violação às regras é opcional, postura que pode ser relacionada à própria opção de José Saramago de abdicar do uso de alguns sinais de pontuação, como uma forma de transgressão e superação dos limites impostos pelas regras.

Se pensarmos nos dois sentidos da palavra “morte”, que é tanto o nome do personagem como a designação para o estado de não vida, a situação gera um efeito cômico, pois joga com o ato irrealizável de se corrigir a morte. Por outro lado, fica a idéia de que ela, a morte, só pode ser corrigida na escrita.

As expressões da língua portuguesa são valorizadas nos romances de Saramago por meio de um redimensionamento que leva o leitor a questionar o sentido fechado que elas engendram. A fim de desautomatizar o uso dessas expressões, o narrador de *Ensaio sobre a lucidez* resgata suas raízes:

Afirmam os dicionários que a testada é a parte de uma rua ou estrada que fica à frente de um prédio, e nada há de mais certo, mas também dizem, dizem-no pelo menos alguns, que varrer a sua testada significa afastar de si alguma responsabilidade ou culpa. Grande engano o vosso, senhores filólogos e lexicólogos distraídos, varrer a sua testada começou por ser precisamente o que estão a fazer agora estas mulheres da capital [...] não fazem estas, para afastar de si uma responsabilidade, mas para assumi-la. (2004, p. 103-104)

Aproveitando-se do termo utilizado - “testada” - o narrador lembra a popular expressão “varrer a testada”, que significa afastar de si uma responsabilidade. Contudo, ao voltar-se para o sentido particular de cada um dos termos, esquece o uso figurado para resgatar seu sentido literal, promovendo uma associação entre a expressão e o ato das mulheres da capital. Essa revitalização permite que uma nova interpretação, oposta à cristalizada, surja, levando a expressão a um rejuvenescimento, contrapondo, como observou Mirian Rodrigues Braga (In: BERRINE, 1999, p. 111), o estabelecido com o inovador, o que faz com que a autora conclua que o romancista vê a língua “como um elemento vivo e gerador”.

No romance de 2005, a ausência da morte provoca profundas alterações não só nos órgãos, instituições e empresas da sociedade, mas também, como não poderia deixar de ser, na própria linguagem: “Já não se pode dizer salvar vidas, senhor primeiro ministro, isso era antes, Tem razão, vai ser preciso inventar outra expressão. Houve um silêncio.” (2005, p. 58); “Por que foi que disse estes olhos que a terra há-de comer, isso era dantes” (2005, p. 90). Aqui, o trato lúdico com a palavra transfunde e revira as categorias do trágico e do cômico: se não há morte, a terra não poderá comer os corpos e também não faz sentido falar em salvar vidas.

A língua é vista, assim, na sua dimensão social e histórica, sendo entendida como o resultado da interação do homem com a sociedade. Mudando-se esta, também a língua deve apresentar novas representações, concepção que também pode ser depreendida em *Ensaio sobre a lucidez* com relação ao emprego do termo “branco”. A esse vocábulo é adicionado um conteúdo ideológico que faz com que ele se converta em uma “palavra proibida”, já que diante da arbitrariedade do governo nas investigações é melhor que se evite pronunciar, mesmo que casualmente, a palavra. Assim, os falantes passam a criar mecanismos na língua para se desviarem do termo. O signo lingüístico é tratado não apenas como a associação de um

conceito a uma imagem acústica; ele carrega consigo o peso da história, já que um determinado fato histórico agregou valores a seu uso, atribuindo-lhe uma conotação subversiva.

Em *As intermitências da morte*, os sinônimos das palavras são contestados: “Não dirão país, dirão pátria” (2005, p. 58); “embora, aqui entre nós dois [...] eu tenha de confessar a minha total ignorância sobre se as duas palavras, sempre e eternamente, são tão sinónimas quanto em geral se crê [...]” (2005, p. 99). Considerando a particularidade de cada signo, bem como os conteúdos ideológicos a eles associados ao longo do tempo, o narrador demonstra que a sinonímia completa não existe. Ou seja, o está em causa é também um sistema ou forma de poder: a gramática e seus princípios dogmáticos.

Na primeira citação, “país” e “pátria”, apesar de equivalentes, não possuem a mesma identidade de sentido. “Pátria”, além da idéia de limite territorial embutida em “país”, também contempla o sentido de identificação e origem de um povo. Na segunda, a palavra “eternamente” tem uma projeção para o infinito, o que não necessariamente acontece com o termo “sempre”, já que este pode ser empregado para se referir a algo constante dentro de um intervalo, trazendo em si tanto a idéia de fim como a de recomeço.

Ainda no romance de 2005, a não existência de uma justificativa no discurso religioso, filosófico ou científico para a ausência da morte é acompanhada por uma igual falta de representação desse novo estado na língua. Essa pode dizer o que seja *vida e morte*, mas para o estado de *suspensão* em que se encontram os doentes terminais no livro, não há palavra específica, o que faz do fato um fenômeno ainda mais inapreensível.

A busca pela compreensão da nova situação torna-se concomitante à procura, na língua, por formas que possam designá-la. Essa angústia de querer nomear para conhecer

resulta em uma série de expressões que tentam descrever o novo estado: “um vivo que está morto, um morto que parece vivo” (p.40); “aqueles que, sem morrer, à morte estavam” (p.40); “estado de diminuição física terminal” (p.48); “padecentes terminais” (p.49); “mortos-vivos” (p.53), entre outras.

O pensar a linguagem e seus efeitos fica ainda mais evidente quando, nas reuniões do governo, a discussão adquire um teor propriamente lingüístico:

[...] já não são poucos os estados que me manifestaram a sua preocupação de que o que está a suceder aqui possa vir a atravessar as fronteiras e espalhar-se como uma nova peste negra, Branca, esta é branca, corrigiu com um sorriso pacificador o chefe do governo [...]. O ministro do interior sentia que se lhe estava a escapar o papel de figura principal [...], e, para não perder de todo o pé [...] quis mostrar que também ele era capaz das mais extremas subtilezas de interpretação semiológica, É interessante observar, disse, como os significados das palavras vão modificando sem que nos apercebamos, como tantas vezes as utilizamos para dizer precisamente o contrário do que antes expressavam e que, de certo modo, como um eco que se vai perdendo, continuam ainda a expressar, Esse é um dos efeitos do processo semântico, disse lá do fundo o ministro da cultura. (2004, p. 61)

As farpas trocadas entre os ministros, bem como a sutil e vaidosa disputa por poder, acontece no terreno do discurso, mais precisamente por meio da própria língua, já que as contendas partem de uma exigência com relação à precisão dos termos empregados. Nesse caso, estar atento às “mais extremas subtilezas de interpretação semiológica” funciona como indicativo de poder e superioridade entre os ministros. Contudo, a discussão lingüística desvia o foco do problema que motivou a reunião. Não tendo nenhuma observação perspicaz que ajude a solucionar a questão que aflige o governo, os ministros procuram se engrandecer por outras vias. Tal situação parece retomar, de certa maneira, trazendo para o contexto de contemporaneidade do século XXI, aquelas clássicas querelas travadas entre os membros das academias nos séculos XVII e XVIII, espaço em que o jogo verbal e a mestria na composição

poética eram motivo de exhibições e reptos sem fim.

Por outro lado, na reflexão do ministro do interior, podemos depreender um conceito de língua que reconhece no signo lingüístico um movimento contínuo e incessante de acumulação de significados, sendo a língua, portanto, nunca inocente, pois, como bem notou Barthes (1971), “as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas” (p. 25-26).

Ainda no romance de 2004, o narrador aponta para a necessidade humana de organizar o mundo por meio do código lingüístico:

O que o senhor primeiro ministro crê, pelos vistos, é algo parecido à ideia de que o que faz que a morte exista é o nome que tem, que as coisas não têm existência real se não tivermos um nome para lhes dar, Há inúmeras coisas de que desconheço o nome, animais, vegetais, instrumentos e aparelhos de todas as formas e tamanhos e para todas as serventias, Mas sabe que o têm, e isso dá-lhe tranquilidade [...]. (2004, p. 171)

O diálogo entre os ministros traz para o romance a idéia de que “[...] o conhecimento do mundo é determinado pela expressão que ele recebe” (BENVENISTE, 2005, p. 26). Nesse sentido, o homem só conseguiria apreender a realidade nomeando-a, o que implica dizer que só se conhece de fato aquilo que se nomeia, discussão lingüística que não poderia ficar de fora em um romance tão preocupado em problematizar a linguagem.

Esse conhecimento intermediado pela palavra é comprometido se considerarmos, em *As intermitências da morte* (2005), a observação do espírito que pairava sobre as águas do aquário: “[...] as palavras são rótulos que se pegam às cousas, não são as cousas”. Para o espírito do peixe do aquário, a linguagem que recria a realidade fornece-nos apenas uma aparência de que conhecemos o mundo, quando na verdade nunca saberemos de fato “[...]”

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” (2005, p. 72). Essa fala do espírito do peixe faz-nos lembrar o heterônimo pessoano Alberto Caeiro, para quem pensar sobre as coisas é matar sua essencialidade e singularidade, pois o pensamento implica um exercício racional, a intervenção de idéias, conceitos. O mestre dos heterônimos prescinde de qualquer mediação, sustentando que as coisas só podem ser verdadeiramente apreendidas pelo contato direto com elas próprias, como se as tivesse visualizando pela primeira vez.

Essa concepção do poeta “para a intermediação da idéia no contato eu/mundo é a mesma para a mediação da linguagem, pois uma é atravessada por outra” (HENRIQUES, 2007) . O signo lingüístico só pode ser entendido como abstração de um conceito, sendo, portanto, generalizante, incapaz de, como sugeriu o “espírito que pairava sobre as águas do aquário”, dar conta da completude e singularidade das coisas, essas, incapturáveis pela linguagem. A língua é tratada como um sistema de representação arbitrário, pois não há entre as palavras e as coisas nenhuma relação intrínseca, a concepção de uma linguagem primeira, “adamítica”, em que as palavras e as coisas estavam intimamente ligadas, desenvolvida no século XVI (FOUCAULT, 1992), é rechaçada.

Entretanto, num outro momento de *As intermitências da morte*, o jogo com o nome em latim, *sequoiadendron giganteum*, que por ser grande representaria melhor o tamanho da planta, traz em si a tentativa de associação entre a palavra e a coisa, dando ao signo um caráter motivado: “E para os vegetais, desde o bacteriófito à sesequóia gigante, esta citada antes em latim por causa do tamanho” (SARAMAGO, 2005, p. 73).. A presença concomitante das duas concepções, a do signo arbitrário e a do motivado, não anula nenhuma delas, ao contrário, mostra que na literatura a palavra é livre para ser pensada e recriada.

É possível depreender, ainda, nos dois romances em análise, a noção de que a língua é, na verdade, uma ausência inconciliável, pois não é capaz de abarcar integralmente aquilo que se deseja nomear. Daí a angústia experimentada pelo violoncelista ao tentar descrever a morte: “[...] bonita de um modo indefinível, particular, não explicável por palavras” (2005, p. 191). Limitação também sentida pelo comissário, em *Ensaio sobre a lucidez*: “O comissário fazia pouco caso da óbvia contradição, o facto de não poder explicar por palavras aquilo que percebia não significava que não o sentisse, que não o percebesse pelo sentir” (2004, p. 260).

Mas, em meio a essa incapacidade da língua de expressar os sentidos mais profundos, tão difíceis de traduzirem-se em palavras, há, em *As intermitências da morte*, a música, que consegue revelar em totalidade. Quando ao violoncelista é perguntado qual seria o seu “retrato musical”, no caso de existir de fato em música, ele responde que é um brevíssimo estudo de Chopin, Opus Vinte e Cinco: “[...] em cinqüenta e oito segundos chopin havia dito tudo quanto se poderia dizer a respeito de uma pessoa a quem não podia ter conhecido” (2005, p. 170). Ao ouvir a execução da obra pelo rapaz, a morte “[...] teve pela primeira vez na sua longuíssima vida a percepção do que poderá chegar a ser uma perfeita vizinhança entre o que se diz e o modo por que se está dizendo” (2005, p. 171). Conclui, então, que Chopin não descrevera apenas a vida do violoncelista, mas que tinha conseguido resumir em poucos segundos toda a existência humana.

A música ultrapassa, então, a pretensão romântica de atingir, “[...] por meio de sons inarticulados, o domínio da inteligência consciente, isto é, justamente o vaidoso domínio que só se manifesta por meio dos articulados, por meio das palavras” (ANDRADE, 1963, p. 37), pois consegue exprimir aquilo que as palavras não alcançaram. E é curiosamente a música, que em *Memorial do convento* (1982) teve o poder de reavivar Blimunda, depois de ela ter

recolhido as vontades dos homens, que será responsável, em *As intermitências da morte*, pela humanização da morte, que culmina com a sugestão de uma relação amorosa entre ela e o violoncelista.

Saramago (In: ARNAUT, 2008, p. 85) já revelou que a escolha pelo nome “Blimunda” teria sido motivado pela música: “Terá sido, imagino, aquele som desgarrador do violoncelo que habita o nome de Blimunda, profundo e longo, como se na própria alma humana se produzisse e manifestasse”. A particularidade sobre-humana do personagem do romance de 1982 de enxergar para além da superfície das coisas e de captar a vontade dos homens que sustentará o vôo da passarola repete-se, no romance de 2005, no personagem do violoncelista, única pessoa para quem a morte não consegue enviar sua carta, sendo ainda, a peculiar vibração do violoncelo a responsável por vencer a morte, o que aponta para a capacidade de superação dos limites humanos por meio da arte, arte não apenas musical, mas também da palavra, arte literária, tanto é que em *Ensaio sobre a lucidez* há uma passagem em que a palavra atua como transformadora da consciência do comissário, como vemos em uma conversa por telefone com a mulher do médico em que ele a previne das manchetes de jornal que a estampariam na capa como a responsável pela “conspiração branca”:

Porque está a fazer isto por nós, por que nos ajuda, Simplesmente por causa de uma pequena frase que encontrei num livro, há muitos anos, e de que me tinha esquecido, mas que me regressou à memória num destes dias, Que frase, Nascemos, e nesse momento é como se tivéssemos firmado um pacto para toda a vida, mas o dia pode chegar em que nos perguntemos Quem assinou isto por mim [...] Essas palavras, que, provavelmente, tal como se apresentam, ninguém as haveria dito antes, essas palavras tiveram a sorte de não se perderem umas das outras, tiveram quem as juntasse [...]. (2004, p.285)

As palavras citadas pelo comissário só puderam atingir essa dimensão porque foram

selecionadas e organizadas de maneira muito particular, o que nos permite diferenciar a língua em sua função empírica (comunicação) da língua na sua função poético-literária. A frase resgatada pelo comissário resume, de certa forma, a questão desenvolvida ao longo do romance: a de que toda sociedade conta com uma política discursiva que a autoriza e a faz ser aceita, como se existisse uma espécie de contrato que a legitimasse. A partir do momento em que questiona a assinatura desse contrato, o comissário alcança a lucidez.

Essa passagem reflete um ideal que já pode ser identificado como postulado da obra de Saramago, o de que a literatura, a palavra artisticamente trabalhada e organizada no texto, leva o homem, por meio do percurso de reflexão que ela promove, ao encontro de si mesmo e de que é a partir desse encontro que se pode abrir um caminho para uma possível salvação do mundo por meio da escrita, como uma fábula que traz uma moral regeneradora. E é de fato com um ensinamento moralizante que fechamos o romance de 2004 ao retomarmos, por meio de sua estrutura cíclica que faz com que o final nos leve à epígrafe, o ensinamento imperativamente deixado logo na abertura do livro, o de que devemos “uivar”, agir perante as atrocidades da sociedade em que vivemos.

Podemos concluir que a palavra, em Saramago, ao contrário dos interesses do governo em utilizá-la como meio para tentar ludibriar a população, mostra-se indomável, uma zona de perigo a qualquer pessoa que se aventure pelo terreno do discurso. O narrador julga-a, denuncia-a, profana-a, mas agindo assim, redimensiona-a, recria-a, apontando, ainda, para uma possibilidade de salvação por meio dela: “quem sabe se o mundo não seria um pouco mais decente se soubéssemos como reunir umas quantas palavras que andam por aí soltas” (SARAMAGO, 2004, 285).

É necessário, portanto, devorar a palavra completamente, na sua existência histórica,

com todo o poder e sentidos possíveis que ela abarca, para, e só então, ressignificá-la, decifrando, não a ela, mas a nós mesmos.

Para Foucault (1992), a literatura moderna “reconduz a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar, e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras” (1992, p. 316). Saramago coloca-nos diante dessa linguagem despida e leva-nos a refletir sobre ela. A palavra afirma “sua existência abrupta”, recurvando-se “num perpétuo retorno sobre si, como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer sua própria forma” (1992, p. 317).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das múltiplas possibilidades de leitura oferecidas pela obra literária, bem como da riqueza de procedimentos que podem ser depreendidos dos romances de Saramago, dedicamo-nos, neste trabalho, à análise de aspectos relacionados à desconstrução de qualquer tipo de discurso que se apresente como “verdade”, aspecto, aliás, que já se consagrou como marca da obra desse escritor.

No que tange aos romances selecionados como *corpus* de nossa pesquisa, buscamos demonstrar de que maneira o narrador se apresenta como uma voz transgressora que descortina para o leitor a malha invisível por trás da qual os discursos de poder abordados se legitimam. Para tanto, essa voz contestadora, que não aceita qualquer discurso sem antes julgá-lo, vale-se de mecanismos perspicazes para desqualificar tais discursos.

Um desses mecanismos, presente em ambos os romances, é perceptível por meio de uma observação atenta da linguagem do narrador, que muitas vezes se constrói inserindo na sua voz o discurso que pretende desabonar. Essa maneira de abordar o argumento do outro permite que o leitor tenha acesso ele mesmo às incoerências e exageros retóricos dessa fala, que, intermediada pela voz do narrador, perde totalmente a credibilidade pretendida.

No romance de 2004, vimos como o caráter construído e vazio do discurso partidário é evidenciado na medida em que o narrador dá mostras de sua previsibilidade. Da mesma forma o exagero burocrático é ridicularizado. Os discursos do governo são denunciados como engodo quando o narrador intercala os pronunciamentos de seus membros, que falam de liberdade, paz e concórdia, com as atitudes repressivas, autoritárias e arbitrarias dos mesmos.

Também os órgãos da imprensa e as instituições religiosas perdem a confiabilidade normalmente depositada sobre eles ao ser revelado pelo narrador que suas atuações são, muitas vezes, intermediadas pelo governo, dando mostras de que não há autonomia ou liberdade nem mesmo nos lugares onde elas deveriam ser uma premissa.

As apropriações comparativas que as autoridades políticas efetuam do texto bíblico, aliadas à reputação abalada de quem as profere, soam como abusivas e pedantes, evidenciando-se o interesse oculto do governo de se apropriar do poder atribuído ao texto sagrado para legitimar sua atuação.

No romance de 2005, a atitude questionadora das “verdades” instituídas se mantém, como é o caso do discurso religioso e do filosófico, que, sem a morte, perderam a razão de existir, sendo, portanto, desacreditados. De modo semelhante, o discurso científico perde sua condição de proporcionador de certezas, pois, diante do fato insólito vivenciado pela população do país do romance, não encontra respostas, esbarrando-se na sua evidente limitação.

Por outro lado, vimos que o único discurso que chegou a uma solução possível foi interdito por ter partido de um lugar de fora do poder, no caso da tese do “espírito que pairava sobre a água do aquário” e do “aprendiz de filósofo”. Mas, em um movimento contrário, observamos como a linguagem pôde proporcionar uma inversão de poder entre o discurso autorizado e reconhecido como de saber da imprensa e o conhecimento popular, marginalizado, do camponês que decifrou o sentido das expressões desconhecidas dos jornalistas.

A falência das funerárias e seguradoras leva o governo a aceitar e promulgar as soluções absurdas propostas por elas para restabelecer a normalidade financeira abalada pela ausência da morte. Desse modo, o tema da morte é tratado com humor e ironia,

eliminando as fronteiras entre o trágico e o cômico, servindo também como pano de fundo para uma profunda crítica social por parte do narrador.

Essa atitude, que envolve a desconstrução das “verdades” cristalizadas pela história, perpassa toda a obra de Saramago, escritor ideologicamente empenhado, que constrói uma literatura que parte de um princípio da negação, movimentando tudo que parece certo e estático por meio da inserção de um rotundo “não”. NÃO aos governos ditatoriais e opressores, NÃO a uma sociedade hierárquica, individualizada e desumanizada, NÃO à história oficial, NÃO aos mitos religiosos, não às formas tradicionais de construção literária. Saramago indigna-se diante do “espetáculo do mundo”, subvertendo com mais um “NÃO” os versos do heterônimo pessoano.

Partindo de uma lógica do insólito, o narrador coloca em xeque, diante da “catástrofe” instaurada, alguns paradigmas da sociedade ocidental, como o regime democrático, em *Ensaio sobre a lucidez*; a religião, filosofia, ciência, natureza humana, social e política em *As intermitências da morte*. Mas é na desconstrução do mundo e da sociedade que o narrador convida o leitor a construir um mundo outro, concebido em função de um novo sentido.

Assim, *Ensaio sobre a lucidez* parece ser um ensaio desse novo mundo. No âmago das interdições do discurso democrático, por trás do qual se esconde a tirania do governo, a população da capital encontra um meio de desestabilizá-lo, opondo-lhe suas próprias leis, despertando uma profunda crítica ao sistema vigente e dando origem a um discurso de lucidez, que é reforçado, por outro lado, por uma recuperação dos valores humanos de solidariedade, compaixão e sentido de responsabilidade necessários a um convívio em sociedade. Em *As intermitências da morte*, a esperança é investida na arte, já que o único homem para quem a carta da morte não chega é um violoncelista que leva a morte, a partir de um encontro com a música, a uma experiência humana. O encontro final dos dois com o

qual se encerra o livro representa a profunda relação da morte com a arte. Nesse caso, por extensão ao conceito de arte, temos também a literatura que pode ser vista como um discurso para o qual a morte não chega, sobrevivendo ao tempo.

Essa perspectiva em procurar deixar ao leitor um ensinamento investido sob a esperança de uma regeneração do futuro aponta para uma saída difícil, mas possível, o que relativiza a avaliação pessimista desenvolvida ao longo dos romances.

Em *As intermitências da morte*, o narrador retoma dialogicamente o narrador herdeiro direto de uma cultura oral na qual o “contar uma história” atingia a dimensão de um ensinamento, descrito por Benjamin (1995). Entretanto, o anúncio da morte desse narrador, que já não encontra nos dias de hoje as mesmas condições sociais que permitiram que ele se desenvolvesse, levou-nos a pensar na maneira dúbia com que esse narrador é resgatado. O tom fabular conferido ao romance contrasta com os constantes questionamentos do narrador que, comentando excessivamente os fatos, tece, ao longo do texto, um discurso que, vez ou outra, não hesita em se auto-avaliar, num jogo de redução e ampliação das possibilidades do texto ficcional, levando o leitor a refletir sobre as dimensões possíveis do literário. Se, por um lado, o narrador desloca-nos para um mundo onde a morte aparece personificada e humanizada, possuindo mágicos poderes, o que distende o romance para um universo insólito; por outro, esse mesmo narrador, arditamente, interrompe o fluxo da história a fim de explicar ao leitor possíveis falhas quanto à plausibilidade do que acabara de narrar.

Essas digressões metalingüísticas do narrador apontam para a relativização do seu próprio discurso, que, após renunciar às verdades historicamente instituídas, surgiria na narrativa como uma espécie de última verdade. Suas constantes interrupções no fluxo da narrativa para a inserção de um comentário sobre o fazer literário promovem uma

amenização desse poder demiúrgico exercido por ele, já que ao fazer isso o narrador compartilha com o leitor o processo de elaboração dos romances.

A desconstrução auto-irônica de suas próprias estratégias discursivas, revelando o caráter de ficcionalidade da obra, bem como a ilusão de uma narrativa que queira apagar ao máximo o discurso do narrador, impulsiona o leitor a uma leitura não ingênua do texto, fazendo com que a voz narradora seja também objeto de investigação e questionamento por parte do leitor. Nesse sentido, a literatura aparece como o único discurso que não se encerra em verdades, projetando-se como um campo aberto à reflexão.

Por fim, observamos como nos dois romances que constituíram o *corpus* de nosso trabalho há uma preocupação permanente com a palavra, que é resgatada em sua pluralidade desafiante. Por meio de um narrador consciente das armadilhas do código verbal, o leitor é levado a olhar para a língua, não como um objeto passível de ser dominado, mas como um lugar imanente de poder.

Apesar de essa característica ser recorrente na obra do escritor, notamos que, nos romances analisados, além desse constante voltar-se para a palavra, temos a língua sendo avaliada em dois aspectos polarizadores, como instrumento de manipulação dos órgãos e discursos de poder e na sua integridade significativa, salva de apropriações indevidas.

Nesse sentido, podemos concluir que em ambos os romances há uma tensão de forças e lutas pelo poder, mas essas lutas se dão no terreno do discurso e, conseqüentemente, da linguagem. Em tão disputado combate, quem verdadeiramente sai como vencedora e detentora de todo o poder é a literatura, espaço aberto ao exercício das potencialidades inventivas e recriadoras da linguagem em sua relação com o mundo.

BIBLIOGRAFIA

De José Saramago

SARAMAGO, J. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986.

_____. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

_____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho, 1982.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Sobre José Saramago

ARNAUT, A. P. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. José Saramago: singularidades de uma morte plural. *Revista de Letras*, n. 5, 2006, p. 107-120.

BASTAZIN, V. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. Cotia: Ateliê editorial, 2006.

BERRINI, B. (Org.). *José Saramago uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.

_____. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Caminho, 1998.

BRAGA, M. R. *A Concepção de Língua de Saramago: o confronto entre o dito e o escrito*. 1. ed. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

- CALBUCCI, E. *Saramago, um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- CINTRA, A. T. C. *Manual intermitente: notas sobre a poética ficcional de José Saramago*. 2008, 437f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara.
- COELHO, E. P. A ordem indecifrável: (José Saramago). In: _____. *A escala do olhar*. 1ed. Lisboa: Texto Editores, 2003, p. 34-38.
- CONRADO, I. S. *O ser humano e a sociedade em Saramago: um estudo sociocultural das obras Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez*. 2006, 140f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários: Literatura – Teorias, Críticas e História) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá.
- CUNHA, P. B. da. “Dramáticas palavras”: o narrador e a teoria da linguagem em *A Jangada de Pedra*, de José Saramago. *Luso-Brazilian*, v.43, n.1, p. 111-127, 2006.
- DIAS, M. H. M. A operação lúdica com a linguagem: poder e manipulação. *Estudos Lingüísticos*, v. 29, p. 123-131, 2000.
- FERNANDES, C. C. *O narrador plural na obra de José Saramago*. São Luis: Universidade Federal do Maranhão, 1990.
- FERRARA, M. V. Un narrador levantado del suelo. La eficacia de La narración: construcción de la figura del narrador. In: KOLEFF, Miguel (org.). *Apuntes saramaguianos: aproximaciones a la narrativa de José Saramago*. Córdoba: EDUCC, 2004.
- FERRAREZIL, L.; PACÍFICO, S. M. R.; ROMÃO, L. M. S. Os efeitos de lucidez nos temas e figuras da obra de Saramago. *Espetáculo*, v.36, 2007.
- FLORY, S. F. V. *Texto, contexto e metatexto: o papel catalizador do leitor no discurso ficcional de José Saramago e David Mourão-Ferreira*. Assis: [s.n.], 1994.

- GOBBI, M. V. Z. *As intermitências da morte e a encenação da escrita*. In: SEMINÁRIO DO GEL, 54, 2006, Araraquara. *Caderno de Resumos*. Araraquara: Ferrari Editora, 2006, p. 355-356.
- GROSSEGESSE, O. Loquacidade , silêncio e grito. Para uma poética saramaguiana. *Utrecht Portuguese Studies Series*, n. 2, p. 119-134, 2007.
- _____. Sobre a obra de José Saramago: a consagração e o panorama da crítica de 1998 até 2004. *Iberoamericana*, v.5, n.18, p. 181-195, 2005.
- JACOTO, L.; SILVA, A. I. O *topos* do retorno em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago: tradição e ruptura. In: CORRADIN, F. M.; JACOTO, L. (Org.). *Literatura Portuguesa ontem, hoje*. São Paulo: Paulistana, 2008, p. 145-159.
- JACOTO, L. (Org). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas – FFLCH/USP, 1998.
- PEREIRA JÚNIOR, L. C. Saramago: um português de sons e pausas. *Revista Língua*, ano 1, n.3, 2005.
- REIS, F. dos. José Saramago e algumas tendências atuais do romance em Portugal. *Peregrinação*, n.12, p. 4-8, 1986.
- SEIXO, M. A. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- SILVEIRA, F. M. *Saramago: - Eu-próprio, o Outro?* Santiago: Universidade de Aveiro, 2007.
- TEIXEIRA, E. A. O fantástico e o dialogismo em *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago. *Revista Letras*, n. 52, p. 145-164, 1999.
- ZONIN, C. D. Polifonia e discurso literário: outras vozes que habitam a voz do narrador na obra *Ensaio sobre a lucidez* de José Saramago. *Nau Literária*. Universidade Federal do Rio

Grande do Sul, v. 2, n. 2, 2006. Disponível em:

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4870>, acesso em:

24/01/2010.

Geral

ADORNO, T. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p.55-63.

ANDRADE, M. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963.

ARRIGUCCI Jr., D. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BACKTIN, M. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1972.

_____. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencine. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *O Prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg, ed 5. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, W. Crítica da violência/crítica do poder. IN: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Willi Bolle (org.). Trad. Celeste H. M.

Ribeiro de Souza [et al]. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 114-119.

- _____. O narrador. Considerações acerca da obra de Nicolai Leskov. In: SERUYA, T. (org). *Sobre o Romance no Século XX: A reflexão dos escritores alemães*. Lisboa: Colibri, 1995, p. 51-71.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149.
- _____. Sobre o conceito de História. In: _____. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 222-232.
- BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. 5 ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- BOBBIO, N. et al. *Dicionário de política*. Trad: Carmem C. Varriale et al. 7 ed. Brasília-DF: Editora UnB, 1995.
- BOOTH, W.C. *A retórica da ficção*. Lisboa, Arcádia, 1980.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CAMPOS, H. de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CARVALHO, A. L. C. de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CINTRA, I. A. Teorias representativas sobre o foco narrativo - Uma questão de ponto de vista. *Stylos*, n. 52, p. 1-35, 1981.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- EAGLETON, T. O escritor e o comprometimento em arte. In: _____. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Antonio Souza Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1976.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FLORY, S. F. V. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Arte e Ciência, 1997.

FOUCAULT, M. *A microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. Linguagem e literatura. In: MACHADO, R.. *Focault, a filosofia e a literatura*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, sd.

FREADMAN, R.; MILLER, S. *Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. Trad. Aguinaldo José Gonçalves e Álvaro Hattner. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

HENRIQUES, V. Reflexão e conflito na poesia de Alberto Caeiro. *Soletras*, n. 13, p. 129-140, 2007. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/soletras/13/12.htm>, acesso em: 24/01/2010.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Trad. de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JACOTO, L. A ética do desassujeitamento nos contos de Herberto Helder. Encontro Regional da Abralic, XI, 2007. Universidade de São Paulo. *Anais*. São Paulo: ABRALIC, 2007. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/52/25.pdf>, acesso em 24/01/2010.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellareli. São Paulo: Ática, 1994.

- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 4 ed. S. Paulo: Ática, 1989.
- LIMA, L. C. (Org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LOURENÇO, E. Michel Foucault ou o fim do humanismo. In: FOUCAULT, M. *As palavras e as Coisas*. Lisboa: Portugália Editora, 1968.
- MACHADO, Irene A. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago Ed; São Paulo: FAPESP, 1995.
- MACHADO, Regina. *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, sd.
- MARCHEZAN, L. G., TELAROLLI, S. (Org.). *Faces do narrador*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003.
- MASSAUD, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NEVES, M. H. de M. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- ORTEGA, F. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- QUEIROZ, A.; CRUZ, N. V (org.). *Foucault hoje?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- REVEL, J. *Foucault: conceitos essenciais*. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanex, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.73-95.
- SERUTA, T. (Org). *Sobre o romance no século XX: a reflexão dos escritores alemães*. Lisboa: Edições Colibri, 1995.

SEIXO, M. A. *A palavra do romance: ensaio de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almeida, 1983.

Autorizo a reprodução deste trabalho

São José do Rio Preto, 26 de fevereiro de 2010

POLIANA GANAN DE BRITES FIGUEIREDO

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)