

TRAÇOS DE UMA POÉTICA SARAMAGUIANA: AS MARCAS DO NARRADOR EM SEU UNIVERSO ROMANESCO

TRACES OF A SARAMAGO'S POETICS: THE MARKS OF THE NARRATOR IN HIS NOVELISTIC UNIVERSE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p29-47>

Daniele dos Santos Rosa¹

RESUMO

Este artigo investiga as particularidades do narrador construído por José Saramago em alguns de seus romances, a fim de apreender a poética saramaguiana, ou seja, o reconhecimento de construções estéticas que dão forma original e particular à obra desse importante escritor português. A partir do estudo da presença e dos movimentos do narrador no universo romanesco, foi possível apreender as consequências desses recursos estilísticos durante a enunciação como forma de transfiguração da experiência humana encenada.

PALAVRAS-CHAVE

História; ficção; romance; foco narrativo.

ABSTRACT

This article investigates the particularities in the narrator constructed by José Saramago in some of his novels, in order to apprehend the Saramagian poetics, that is, the recognition of aesthetic constructions that give an original and particular form to the work of this important Portuguese writer. From the study of the narrator's presence and movements in the novelistic universe, it was possible to apprehend the consequences of these stylistic resources during the enunciation as a form of transfiguration of the staged human experience.

KEYWORDS

History; fiction; novel; narrative focus.

¹ Instituto Federal de Brasília – UFB, Brasília, Brasil.

1 APONTAMENTOS INICIAIS

O romance português contemporâneo possui características bem específicas que o distingue da ficção intitulada moderna. Estas mudanças estéticas relacionam-se, não de forma direta e imediata, às mudanças políticas passadas por Portugal no fim do século XX e no século XXI, principalmente, a partir da Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974. Por essa razão, Álvaro Cardoso Gomes (1993) afirma que será a combatividade a marca registrada da ficção portuguesa contemporânea, que terá como alvo a crítica da realidade e do contexto histórico-político e, de modo mais restrito, a própria linguagem romanesca, ou seja, os mecanismos da ficção.

Engajado com os movimentos literários de Portugal durante a Revolução dos Cravos, Saramago deixa marcada em suas obras uma crítica à nova realidade portuguesa (ROANI, 2004, p. 30) e ao mundo globalizado. Suas narrativas carregam e expressam a dinâmica de repensar e problematizar a história da humanidade por meio da ficção, mas sempre por um estilo próprio, que se fundamenta entre as influências do Surrealismo, Barroco e Neorrealismo, principalmente por meio da ironia e da subversão ao que tange o “discurso literário, historiográfico e político” (ROANI, 2004, p. 30).

Saramago, ao pensar suas obras ficcionais por meio da sua relação com a história não o fazia para reescrevê-la no sentido de mudá-la, mas a fim de que possa ser repensada e problematizada. Roani (2004) nos diz ainda que, na obra saramaguiana, há o que podemos denominar como uma reinvenção da matéria histórica. Contudo, essa ação de retorno ao passado não é, de forma alguma, nostálgica; ao contrário, há neste retorno uma ação consciente e crítica que, pautada na complexa relação entre história e ficção, realiza uma “fusão da consciência e da auto-reflexividade metaficcional com o aproveitamento de elementos do universo historiográfico” (ROANI, 2004, p. 30).

Dessa forma, alguns romances saramaguianos serão pensados e refletidos em sua forma e seu conteúdo enquanto obras que discutem, sobretudo, o seu tempo e isso é mediado por meio dos elementos historiográficos. Assim, será possível identificar, como nos enuncia Reis (1988), de que forma os elementos estruturantes narrativos conduzem à reflexão sobre o tempo, articulada e constituída a partir da relação entre os

fatos históricos em si e sua transfiguração em forma literária.

Nesse sentido, este artigo busca, primordialmente e dentro de seus limites, analisar as particularidades presentes no narrador desenvolvido por José Saramago em alguns de seus romances, a fim de trilhar um caminho que se aproxime ao que a crítica especializada nomeia por “poética saramaguiana”. Os romances, especialmente *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997), *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) e *A viagem do Elefante* (2008)¹, serão tomados aqui sem um enquadramento cronológico, a fim de subsidiar uma reflexão que caminha para o reconhecimento de construções estéticas que dão forma à obra tão vasta desse importante escritor português.

Diferentemente de uma crítica que prefere analisar a obra saramaguiana como uma extensão das crenças do autor, baseando suas informações em entrevistas e declarações de José Saramago, esse estudo busca se remeter ao texto literário em si, observando os romances como os próprios enunciadores da verdade estética, sem desconsiderar a validade elucidativa da interpretação da ficção romanesca sob os elementos reais permitidos pelo autor.

Dessa forma, a presença do narrador e suas implicações no universo romanesco serão pensadas como a transfiguração da experiência humana, própria de toda a arte. O “ser de papel” (BARTHES, 1977, p. 44), fictício, que pode ou não ser a representação de um fato real à escolha do autor, constitui-se como ato criativo e ficcional; e o narrador constrói-se como o enunciador dos fatos e o regente do mundo narrativo ali encenado.

Com base nos elementos estéticos dos romances que aqui serão estudados, almeja-se, portanto, identificar as consequências advindas dos recursos estilísticos utilizados pelo narrador durante a enunciação, determinando assim a forma que se apresenta o narrador na narrativa, como também as formas de veiculação da experiência humana encenada, a partir, sempre, da relação com o leitor e com o mundo narrado.

2 O TRAÇADO DO NARRADOR – AS ESPECIFICIDADES

Nos romances saramaguianos, verificamos como o narrador é, na

¹ Os romances, nesse momento, estão indicados por suas datas de publicação. No decorrer do artigo, serão usadas as datas de publicação do exemplar utilizado, conforme as referências bibliográficas.

maior parte da narrativa, um ente exterior à narrativa, um ‘contador de histórias’, localizando-se em nível extradiegético. Assim, tem-se pouca informação acerca desse narrador no momento da diegese. Apenas em algumas partes da narrativa podemos nos deparar com alguns índices mais precisos de sua presença, como em *Levantado do Chão*, em que o próprio se intitula ‘narrador’: “Distinga-se o que é a reflexão do narrador e o que é o pensamento de João Mau-Tempo, mas vote-se que tudo seja uma mesma certeza, e se houver erros, partilhados sejam” (SARAMAGO, 2004b, p. 244). Como está no trecho, esse narrador, até então externo ao mundo narrado, enuncia como “uma mesma certeza” as suas reflexões e as da personagem, inclusive compartilhando erros e acertos.

Quanto à apresentação e à descrição de ambientes e personagens, tem-se esse tipo específico de narrador. É por meio desse olhar externo que os leitores passam a conhecer o mundo narrado. O acesso a esses elementos sobre o espaço e sobre as personagens acontece pela perspectiva do narrador. A condução do olhar do leitor pelo universo romanesco feita pelo narrador pode ser facilmente percebida nos romances saramaguianos, em especial nos mencionados a seguir, em que todos são iniciados pela narração detalhada do ambiente e dos acontecimentos ali decorridos. O leitor – neste caso o virtual, também chamado de narratário, a quem a narração do romance é dirigida e se difere do leitor real (REIS, 1988), assim como o próprio narrador, é expectador da diegese, desse mundo narrativo que se inicia:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pesando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto (SARAMAGO, 1995, p. 11).

O sol mostra-se num dos cantos superiores do retângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem donde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas, tal uma rosa-dos-ventos indecisa sobre a direcção dos lugares para onde quer apontar (SARAMAGO, 2004c, p. 13).

Por cima da moldura da porta há uma chapa metálica comprida e estreita, revestida de esmalte. Sobre um fundo branco, as letras negras dizem Conservatória Geral do Registro Civil. O esmalte está rachado em alguns pontos (SARAMAGO, 2003, p. 11).

Contudo, os trechos acima podem nos enganar. Apesar desse início em que o foco predominante é o de um narrador que se posiciona de fora do mundo diegético, verificamos como no decorrer da trama esse narrador mostra ao leitor os acontecimentos, como se os narrasse no momento em que ocorrem, como um observador presente na cena, que testemunha os fatos encenados à sua vista, como um espectador privilegiado.

Esse movimento pode ser percebido nos momentos em que as personagens assumem a narração, com sua própria voz, ou então por meio da união com a voz do narrador. Nesses momentos, esse narrador sai da sua condição daquele que mostra para também conhecer, fortalecendo sua posição como espectador:

Temos muitas razões para pensar que foram só de raiz interna os motivos que levaram o chefe da Conservatória a tomar a decisão de unificar, contra a tradição e a rotina, os arquivos dos mortos e dos vivos, por esta maneira reintegrando, na área documental específica abrangida pelas suas atribuições, a sociedade humana (SARAMAGO, 2003, p. 214).

José não esquecera o inesperado convite de Ananias para celebrar com ele e os seus a Páscoa, apenas não quisera demonstrar demasiada pressa em aceitar, como logo havia resolvido, *bem se sabe que é mostra de cortesia e bom nascimento receber com gratidão os favores que nos fazem, porém sem exageros de contentamento, não vá dar-se o caso de pensar o outro que ficámos à espera de mais* (SARAMAGO, 2004c , p. 49-50, grifo nosso).

No primeiro fragmento, temos o personagem, Sr. José, expressando seu pensamento em relação às decisões tomadas por seu chefe na Conservatória Geral, enquanto no segundo fragmento transcrito, de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, temos a mistura do discurso do narrador com o de José, pai de Jesus. Não há nenhum tipo de marca de interrupção entre os dois narradores, a não ser a mudança da pessoa verbal e o contexto narrativo, demonstrando um movimento em que o narrador cede sua posição de 'contador da história' para que a personagem, a partir da própria voz, possa se apresentar e se colocar no mundo narrado.

Isso permite que a diegese tenha muitos narradores. Temos, assim, conhecimento de forma fragmentada daquilo que o narrador onisciente vê e daquilo que é percebido pelas personagens, dando um movimento maior ao foco narrativo. Para Ceres Costa Fernandes (1990), é esse auxílio dos

questões de outros momentos históricos. Esse recurso estético se concretiza no fragmento a seguir:

Outra ideia nos ocorreu agora, bastante mais incômoda, suponhamos que este nevoeiro é dos que corroem as peles, a da gente, a dos cavalos, a do próprio elefante, apesar de grossa, que não há tigre que lhe meta o dente, os nevoeiros não são todos iguais, um dia se gritará gás, e aí de que não levar na cabeça uma celada bem ajustada (SARAMAGO, 2008, p. 89).

Nesse momento, semelhante ao que se realiza em *Memorial do convento*, o narrador faz uma pausa no seu relato para expor uma ideia, mesmo sentindo-a incômoda. Para nós e para o narrador, é fácil compreender o incômodo. É nítida a relação que se estabelece entre esse nevoeiro, próprio do mundo natural, que se esvai com a chegada do sol, e o “nevoeiro” humano, de gás, como o utilizado como arma de guerra. Não é a primeira vez que o narrador se coloca entre esses dois tempos: a contemporaneidade, se aproximando do leitor; e o passado, estando ao lado das personagens. Isso pode ser observado na parte 3, em que, partindo da pergunta da personagem Subhro feita ao Comandante sobre o espaço já percorrido na viagem, o narrador passa a refletir sobre as várias formas de nomear a distância e como cada uma delas carrega sua relação com seu tempo. Por fim, o narrador expõe:

Teremos portanto neste relato dois discursos paralelos que nunca se encontrarão, um, este, que podemos seguir sem dificuldade, e outro que, a partir deste momento, entra no silêncio. Interessante solução (SARAMAGO, 2008, p. 37-38).

Essa “interessante solução” demonstra como se trata de um narrador que, contemporâneo de seu leitor, volta ao passado para acompanhar de perto a vida das personagens, pertencendo, portanto, a esses dois tempos. Assim, ao supor um outro tipo de nevoeiro, o do Holocausto na Segunda Guerra Mundial ou do Napalm utilizado no sudoeste Asiático durante a guerra entre Estados Unidos e Vietnã, por exemplo, esse narrador, que transita pela história, faz seu leitor também se movimentar por ela. Saímos, abruptamente, do século XVI para nos confrontar com a história humana do século XX.

Retomando os romances como uma tentativa de representação da história humana, pela busca do conhecimento e apreensão da realidade, esse

narrador. O foco pode ser onisciente, como já foi mencionado, ou interno quando um personagem narra sob sua perspectiva algum fato, como também ocorre em *Ensaio sobre a lucidez*, quando acontecerá a segunda votação na cidade, após a crise instalada pelos votos em branco. A diferença está em que, neste romance, quem assume a narrativa é um personagem secundário. Alguém, não identificado, narra seu sentimento diante do que observa, sob sua perspectiva. O narrador permite, além do aparecimento da voz dessa personagem, o relato sob seu ponto de vista da situação:

nós acabamos de aperceber agora mesmo, e é que não só estão ali os espíões, com cara de distraídos, a escutar e a gravar às escondidas o que se diz, como há também automóveis que deslizam suavemente ao longo da fila parecendo que andam à procura de um sítio onde estacionar, mas que levam lá dentro, invisíveis aos olhares, câmaras de vídeo de alta definição e microfones da última geração capazes de transferir para um quadro gráfico as emoções que aparentemente se ocultam no sussurar diverso de um grupo de pessoas que crêem, cada uma delas, estar a pensar noutra coisa (SARAMAGO, 2004d, p. 32).

Mostra-se, ainda, outro movimento quando o narrador extradiegético se propõe a narrar do ponto de vista de qualquer espectador hipotético, como se vê a seguir:

Foi realmente um bonito dia. Logo de manhã cedo, estando o céu que nos cobre e protege em todo seu esplendor, com um sol de ouro flamejando em fundo de cristal azul, segundo as inspirações das palavras de um repórter da televisão, começaram os eleitores a sair de suas casas a caminho das respectivas assembleias de voto, não em massa cega como se tem dito que se sucedeu há uma semana (SARAMAGO, 2004d, p. 28).

Já em *Memorial do Convento*, o narrador permite que Manuel Milho assuma a narração e conte aos outros trabalhadores histórias da corte. Com o intuito de aliviar o difícil trabalho de levar a grande pedra de Pêro Pinheiro até Mafra, para que fique na varanda sobre o pórtico da igreja, o personagem assume a narrativa, inclusive decidindo onde deve finalizar seu relato:

Um dia a rainha sumiu-se do palácio, onde vivia com o marido rei e os filhos infantes, e, como tinham corrido zunzuns de que a conversa na cova não fora como a têm rainhas e ermitões costumadamente, antes parecera passo de dança e cauda de pavão, entrou o rei em

furor ciumento e foi a correr à cova, já imaginando enxovalhado na sua honra, que os reis são assim, têm uma honra maior que a dos outros homens, nota-se logo pela coroa, e quando chegou não viu ermitão nem rainha, mas isso ainda o deixou mais enfurecido porque seria certo sinal de terem fugido os dois, posto que o mandou o exército à procura dos fugitivos, por todo o reino, e enquanto eles procuravam vamos nós dormir, que são horas (SARAMAGO, 2004a, p. 253).

Sabe-se que a distância assumida pelo narrador é, pela teoria literária, dividida em dois polos: *showing* e *telling*, em que no primeiro há a ausência do narrador, para que o narratário tenha acesso direto à diegese, e o segundo é aquele em que a presença do narrador é intensificada – e estabelecida uma espécie de filtro entre o relato e seu espectador. Conforme explicitado por Tobias Klauk e Tilmann Köppe (2019), percebemos que esses dois tipos de distanciamento não são excludentes e sua variação permite um melhor desenvolvimento do romance.

Nos romances de Saramago aqui estudados, não há a utilização de uma só distância. O que ocorre é a movimentação do ângulo de visão, permitindo momentos de acesso direto ao narratário e momentos de presença dominadora do narrador. Acreditamos que a escolha da distância está relacionada tanto com o tema a ser desenvolvido, quanto às diferentes formas dos narradores, pois a ausência de um narrador principal permite que a personagem assuma a narrativa, formando também um nível hipodiegético. Ainda, há momentos em que há a ausência de qualquer ente na posição de intermediário entre o espectador e a diegese, pois seu olhar está diretamente na cena.

Nos trechos a seguir, perceberemos que a distância se reduz, pois tanto narrador como leitor estão diante da cena como espectadores, vendo e observando os acontecimentos, conforme indicam as partes por nós destacadas:

Tenho de abrir os olhos, pensou a mulher do médico. Através das pálpebras fechadas, quando por várias vezes acordou durante a noite, percebera a mortíça claridade das lâmpadas que mal iluminavam a camarata, mas agora parecia-lhe notar uma diferença, uma outra presença luminosa, poderia ser o efeito do primeiro lusco-fusco da madrugada, poderia ser já o mar de leite a afogar-lhe os olhos. Disse a si mesma que ia contar até dez e que no fim da contagem descerraria as pálpebras, duas vezes o disse, duas vezes contou, duas vezes não as abriu (SARAMAGO, 1995, p. 63, grifo nosso).

Acordou tarde, a sonhar que estava outra vez no alpendre, com a chuva a desabar-lhe em cima com um estrondo de catarata, e que a mulher desconhecida, em figura de uma atriz de cinema da sua colecção, sentada no peitoril da janela e com a manta do director dobrada no regaço, esperava que ele acabasse de subir, *ao mesmo tempo que lhe dizia, Teria sido melhor chamares à porta principal, ao que ele, ofegando respondia, Não sabia que cá estavas, e ela, estou sempre, nunca saio, depois parecia que ia debruçar-se para o ajudar a subir, mas de repente desapareceu* (SARAMAGO, 2003, p. 101, grifo nosso).

Nos fragmentos acima, vemos que, da posição de espectador, o narrador nos conta o que ocorreu, seja um fato durante a noite, em que somente a mulher do médico está acordada e teme ficar cega como os outros, seja, utilizando sua onisciência, contando um sonho do Sr. José, após aventurar-se à procura de informações da mulher desconhecida. Por outro lado, temos também, nas narrativas saramaguianas aqui retomadas, um movimento do narrador que permite ao leitor um acesso mais direto à narrativa, sob a perspectiva da personagem:

e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso, desafio a Deus, aqui vou blasfema, herética, temerária, amordaçada para que não me ouçamas temeridades, as heresias e as blasfêmias, condenada a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola, tendo ouvido as sentenças, as minhas e mais de quem comigovai nesta procissão, não ouvi que se falasse da minha filha, é seu nome Blismunda (SARAMAGO, 2004a, p. 51).

Vemos que, ao mesmo tempo em que o narrador principal permite que outro conte sua história – nesse caso, o momento do julgamento pela Inquisição de Sebastiana Maria de Jesus, mãe de Blismunda, protagonista do romance –, temos além da mudança de focalização, a diminuição da distância estética entre o fato narrado e o narratário, já que é o próprio sobrevivente da situação que relata, sem intermediários, e sem, a princípio, a possibilidade de julgamento de valor pelo narrador, ficando a análise do fato a cargo do leitor.

Como elucidado por Adorno (2003), há momentos em que o comentário do narrador reduz a distância estética do romance, permitindo, também, a aproximação do leitor ao que lhe é contado, como podemos observar no fragmento a seguir:

Sobre o primeiro ponto, não temos mais que dúvidas e nenhuma possibilidade de as aclarar. Há que diga que os quinhentos reclusos, de acordo com o conhecido eufemismo policial, a colaborara com as autoridades com vista ao esclarecimento dos fatos, outros afirmam que estão a ser postos em liberdade, embora aos poucos de cada vez para não darem demasiado nas vistas, porém os mais cépticos admitem a versão de que os levaram a todos para fora da cidade, que se encontram em paradeiro desconhecido e que os interrogatórios, não obstante os nulos resultados até agora obtidos, continuam. Vá lá a saber quem terá razão (SARAMAGO, 2004d, p. 72).

Nesse trecho, vemos que o narrador abre mão de sua onisciência, relatando as opiniões correntes do fato – as investigações da polícia quanto ao líder que comandou a comunidade a votar em branco –, ao conceder ao leitor a possibilidade de decisão, pois, ao invés de, conforme a tipicidade dos narradores oniscientes, resolver a problemática afirmando o que realmente ocorre, o narrador encerra a discussão com a expressão: “Vá lá a saber quem terá a razão”, que, na verdade, somente intensifica o momento de redução máxima da presença do narrador, possível ao nível onisciente e de aproximação do narratário da narrativa.

Vejamos outro momento semelhante, em que o narrador abre mão de seu conhecimento pleno do mundo narrado:

D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantas à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca, insinuação muito resguardada de orelhas e bocas deladoras e quesó entre íntimos se confia (SARAMAGO, 2004a, p. 11).

Conforme pode ser observado no fragmento mencionado, que traz o relato das tentativas do rei e da rainha de Portugal para terem filhos, em sua maioria, os comentários do narrador ou suas intrusões são de forma sarcástica e jocosa, buscando incitar no narratário a crítica à personagem, deixando a cargo do leitor o julgamento do relato. Assim, sem assumir a

autoria do comentário acerca da realeza, o narrador inicia com os termos: “Já se murmura na corte”. A seguir, de forma irônica, relata a possibilidade de infertilidade da rainha, sem, contudo, dar confiabilidade a nada, embora esse seja um procedimento típico dos narradores oniscientes e extradiegéticos.

Entretanto, por vezes, vemos que a permissão ao narratário para opinar é apenas parcial, pois o narrador conduz o leitor a filiar-se à sua perspectiva, conforme mostra o fragmento a seguir, que continua o relato anterior mencionado:

Que caiba culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes, e segundo, material de prova, se necessária fosse, porque abundam no reino bastardos da real semente e ainda agora a procissão vai na praça (SARAMAGO, 2004a, p. 11).

Nesse sentido, é possível perceber como os romances saramaguianos desafiam a teoria literária, que precisa se questionar quanto aos seus parâmetros de análise. A partir da obra de Saramago, é necessário pensar como a presença do narrador se manifesta por uma subjetividade que vai tomando forma no decorrer da narrativa, mas que também, ao mesmo tempo, abre mão dessa particularidade, eximindo-se de um ponto de vista próprio ou deixando ao leitor essa tarefa.

Uma das características mais facilmente observáveis dos romances de José Saramago é a presença constante de uma crítica mordaz e efetiva, seja ela da própria história portuguesa de dominação por uma camada social, como em *Memorial do convento* ou *Levantado do chão*, seja na visão pessimista e problematizadora das relações humanas da contemporaneidade, como em *Todos os nomes* e nos *Ensaio*s.

A presença e personalização do narrador, na ficção saramaguiana, promovem, também, a contrariedade e a oposição do narrador à ideologia dominante. Dessa forma, o texto relata os fatos, uns retirados da história, como em *Memorial do convento*, outros puramente ficcionais, como nos romances mais recentes, mas o narrador busca sempre intervir na narrativa a favor da minoria. Podemos observar isso em *Levantado do chão*, quando, ao narrar sobre o latifúndio, nomeia as gerações dominantes, todas com nomes derivados de “Berto”, buscando evidenciar a dominação existente e, ironicamente, opondo-se a ela:

Isso é conversa antiqüíssima, já no tempo dos senhores reis assim se dizia, e a república não mudou nada, não são coisas que se mudem por tirar um rei e pôr um presidente, o mal está noutras monarquias de lamberto nasceu Dagoberto, de Dagoberto nasceu Alberto, de Alberto nasceu Floriberto e depois veio Norberto, Berto e Sigisberto e Adalberto e Angiberto, Gilberto, Ansberto, Contraberto, que admiração é essa terem tão parecidos nomes, éo mesmo que dizer latifúndio e dono dele (SARAMAGO, 2004b, p. 195).

Há momentos em que o narrador permite que seja ilustrada, pela sua voz, a ideologia dominante e o senso comum, pretendendo, assim, instigar o leitor à crítica. Dessa forma, ele conduz o narratário a se posicionar ao seu lado, para que seja solidário à sua causa. Essa estratégia de transmissão ideológica do narrador é muito interessante e comum nos romances, por isso, serão mostrados a seguir trechos de três romances:

E agora reconhecemos e louvemos a cristã mortificação de dona Clemência, que tendo ao seu alcance, em tempo e meios de fortuna, o conforto permanente e assegurado da sua alma imortal, a ele renuncia não dando toucinho e feijão frade todos os dias da semana, é esse o seu cilício (SARAMAGO, 2004b, p. 188).

e que seria do padre Bartolomeu Lourenço se aqui entrassem os dominicanos que o sermão lhe encoomendaram, e dessem com esta passarola, este maneta, esta feiticeira, este pregador a burilar palavras (SARAMAGO, 2004a, p. 89).

com tais razões não pretendemos afirmar que Maria Madalena tivesse sido, de facto, loura, apenas nos estamos conformando com a corrente opinião majoritária que insiste em ver nas louras, tanto de natureza como as de tinta, os mais eficazes instrumentos de pecado e perdição (SARAMAGO, 2004c, p. 16).

Por último, é necessário ressaltar que as reflexões do narrador acerca dos fatos se dão, principalmente, a partir de momentos em que logo após comentar um acontecimento, nega ou desvalida seu próprio discurso. Tal procedimento permite que, mesmo tratando de fatos comprovados pelas pesquisas históricas, os romances sejam lidos como ficção, relativizando, por sua vez, a onisciência do narrador.

Esse recurso possibilita, também, a multifocalização, já referida nesse estudo, sendo que, além de envolver as personagens e o narrador ao trazer as duas visões do relato, é fornecida a opinião final ao narratário, ou

seja, após visualizar as cenas a partir de diversos pontos de vista sem que nenhum deles seja dado como verdade única, o leitor pode formar sua visão da experiência narrada:

No entanto, por algum desconhecido motivo, se é que não decorre simplesmente da insignificância da personagem, quando ao Sr. José se lhe pergunta como se chama, ou as circunstâncias lhe exigem que se apresente, Sou Fulano de Tal, nunca lhe serviu de nada pronunciar o nome completo, uma vez que os interlocutores só retêm na memória a primeira palavra dele, José, a que depois virão acrescentar, ou não, dependendo do grau de confiança e de cerimônia, a cortesia ou a familiaridade do tratamento (SARAMAGO, 2003, p. 19).

Agora não vá dizer que D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer com o chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei Antonio. Agora não se vá dizer que el-rei contará as luas que decorrerem desde a noite do voto ao dia em que nascer o infante, e as achará completas. Não se diga mais do que ficou dito (SARAMAGO, 2004a, p. 26).

o tal Fernando, que mais terá que o nome informação que apenas de passagem fica, para que não se insinue que estamos interferindo nas questões internas do país vizinho (SARAMAGO, 2004a, p. 297).

Nesse sentido, podemos retomar uma importante expressão da teoria literária, usada por autores como Genette (1972), Carlos Reis (1988) e Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1968), que nomeia como “intrusões do narrador” a toda e qualquer manifestação da presença do narrador, em especial de sua subjetividade, refletida no enunciado de diversas formas e por diferentes motivos. É essa intrusão que se mostra no movimento aqui estudado. Considerando esse fenômeno como inevitável à narrativa, as intrusões do narrador permitem a participação desse ente enunciadador no romance. Assim, a narrativa que é relatada por diversos narradores que se somam ao principal permite, como visto nos trechos selecionados, uma movimentação no foco e na perspectiva.

Nesse sentido, essas instâncias narrativas possibilitam que se encene nos romances um movimento em que o vivenciar e o narrar se confundem. De maneira semelhante, o narrador em terceira pessoa, que inicia como heterodiegético ao nos dar notícia do mundo narrado, no decorrer dos romances também se converge, torna-se presente, abre mão de sua onisciência e acompanha as personagens, personaliza-se.

Esse movimento inverte as posições tradicionais das instâncias ficcionais (personagem e narrador) e permite, nessa poética saramaguiana que pretendemos identificar, que os romances inovem como forma, mas mantenham, por meio desses narradores que se personalizam, a unidade essencial, seu caráter de verossimilhança, contribuindo para que os romances sejam um reflexo artístico da experiência do passado e do presente, em especial da complexidade que se estabelece entre a ficcionalidade e o chão histórico.

3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS: TRAÇOS DE UMA POÉTICA SARAMAGUIANA

Sendo o romance o gênero literário que descreve, por excelência, a experiência humana, o papel do narrador consistirá em compor o texto a partir de seu ponto de vista, cujos cortes e seleções serão seus instrumentos. Por essa razão, o narrador pode assumir uma posição de demiurgo – em que criará um novo mundo em um tempo suspensivo, tornando-se a gênese e o elemento inaugural do relato – ou então ser apenas um transmissor daquilo que visualiza e observa. Mesmo assim, cabe ao narrador criar a sugestão da totalidade e da verossimilhança, mesmo que a narração seja o resultado de uma parcialização ou de um entendimento do relato.

Dessa forma, pertencem ao narrador, além da forma de exposição de seu ponto de vista, a escolha do espaço de distanciamento dos acontecimentos e da narração, como também, do narrador em relação aos fatos da história e às personagens.

No caso peculiar da obra saramaguiana, em especial de seus romances, a crítica literária está diante de uma problemática. Esse centro da narrativa – daquele que conta – está em um movimento constante. Cabe aos leitores perseguirem não apenas seu olhar mas sua movimentação, que neste estudo chamamos de “personalização”, pois o narrador deixa de ser um ente heterodiegético para se colocar mais próximo, como um espectador.

Nesse sentido, ao conferir movimento à perspectiva do narrador, os romances saramaguianos mantêm em si a necessidade e a busca por um sentido histórico. Assim, em sua especificidade estética – em sua poética saramaguiana – é possível captar o movimento social humano em sua estrutura mais profunda, evidenciando suas características mais essenciais; ao mesmo tempo em que os romances enquanto obras de arte transcendem essa simples homologia.

A obra de arte, ao retomar a história no momento que todos abrem mão dela, demonstra que o ser humano ainda pode romper com o determinismo. Saramago, em sua obra romanesca, que parte da história portuguesa para pensar os problemas da humanidade na contemporaneidade, possibilita o necessário questionamento à experiência de homens e mulheres. Seus romances, como expressão das potencialidades humanas, demonstram como é preciso dar sentido ao mundo e, assim, conseguir modificá-lo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- FERNANDES, Ceres Costa. *O Narrador Plural na obra de José Saramago*. São Luís: Série Letras, 1990.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil: 1972.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993.
- KLAUK, Tobias; KÖPPE, Tilmann: "Telling vs. Showing". In: HÜHN, Peter et al (eds.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2019. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing>. Acesso em: fev. 2022.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário da teoria da narrativa*. São Paulo: Série Fundamentos, Ática, 1988.
- ROANI, Gerson Luiz. "Sob o vermelho dos cravos de abril – literatura e revolução no Portugal contemporâneo". *Revista Letras*, Curitiba, Editora UFPR, n. 64, p. 15-32. set./dez, 2004.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004a.

SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004b.

SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004d.

SARAMAGO, José. *A viagem do Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Recebido em 28 de fevereiro de 2022

Aprovado em 16 de junho de 2022

Daniele dos Santos Rosa

Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília - UnB. Professora do Instituto Federal de Brasília – IFB.

Contato: daniele.rosa@ifb.edu.br

 <https://orcid.org/0000-0003-3713-307X>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.