UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA

LUCAS PORTO DE QUEIROZ

Entre expansão digressiva e concentração moralizante: uma proposta semiótica para o narrador saramaguiano

Versão corrigida

São Paulo

2017

LUCAS PORTO DE QUEIROZ

Entre expansão digressiva e concentração moralizante: uma proposta semiótica para o narrador saramaguiano

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Semiótica e Linguística Geral.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientadora: Profa. Dra. Norma Discini de Campos

São Paulo

2017

Ao Américo, cujo modo de levar a vida, pessoal e acadêmica, me somou muitos *mais*.

AGRADECIMENTOS

À Jessica, pela partilha diária de sonhos, decepções, dúvidas e sorrisos.

A meus pais, cuja distância não atenua, antes recrudesce sua presença em mim.

Ao meu irmão, pela amizade e, em especial, por algumas palavras que, em dado momento desta empreitada, mostraram-se fundamentais para que eu seguisse adiante.

A todos os demais familiares que, sem dúvida, fazem parte de mim.

À Norma, pela inspiração que me é; pela orientação, capaz de combinar, não sei se como alguma outra, rigor e afeto; e por acreditar, mais que eu, em mim.

Ao Ivã Carlos Lopes, pelas críticas e sugestões a este trabalho, mas principalmente por mostrar o quão belo pode ser privilegiar o percurso de um grupo e a difusão de uma teoria, em vez, opção que seria tão legítima quanto, de investir num percurso mais individualizante.

Ao Dilson Ferreira da Cruz, pela leitura atenta e pelas críticas sinceras a este trabalho, algumas das quais essenciais às correções de rota promovidas.

Ao Américo, pela atenção que sempre me dedicou e pela referência, não só teórica, que é para mim.

À Esmeralda Negrão, sem cuja clareza e desenvoltura, apresentadas ao longo de sua disciplina de pós-graduação, eu não teria conseguido concluir tal curso.

Às afetuosas turmas do SEMIOCE e do GES-USP;

Aos familiares da Jessica, sempre presentes.

Aos meus amigos, por sabê-los presentes.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro do início ao fim desta pesquisa.

À Nigra, por mostrar que a vida humana, e não só a felina, poderia ser, se é que já não foi, mais lenta.

"Sempre sei, realmente. Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas, esse norteado, tem. Tem que ter. Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa consequência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo-o-mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel..." (ROSA, 2001, p. 500)

RESUMO

QUEIROZ, Lucas Porto de. **Entre expansão digressiva e concentração moralizante**: uma proposta semiótica para o narrador saramaguiano. 2017. 108 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Sobretudo a partir do início da década de 1980, José Saramago notabilizou-se como um dos escritores de língua portuguesa a conquistar considerável apreço da crítica literária sem, em contrapartida, cobrar um texto que se possa considerar dos mais herméticos na literatura contemporânea, o que decerto contribuiu para a formação de um público leitor significativo. Entendendo que o narrador de seus romances, gênero em que o autor mais escreveu, responde bastante por essa combinação relativamente exitosa de público e crítica, esta dissertação volta-se diretamente para esta instância enunciativa. Investigamos o narrador saramaguiano, então, a partir do reconhecimento de dois vetores que consideramos distintivos desta instância enunciativa e que nomeamos como *expansão digressiva* e *concentração moralizante*. Apresentando e detalhando de que consiste cada um desses vetores, defendemos o reconhecimento possível de uma oscilação regulada entre ambos os movimentos. Expomos também as categorias narrativas e tensivas que nos parecem sustentar a expansão digressiva e a concentração moralizante. Paralelamente, desenvolvemos uma análise de parte da fortuna crítica saramaguiana, com a qual fizemos nossas análises se confrontarem - em especial quando essa crítica problematiza o *quantum* de *moderno* e de *tradicional* haveria nos romances do tal português. Defendemos, por fim, que as opções discursivas na instância enunciativa nos permitem aproximar a função desempenhada pelo actante narrador do *éthos* de um orador, tal como concebido pela retórica clássica. Verificamos, ainda, como os vetores expostos ao longo do trabalho dialogam com a categoria semiótica do *estilo*. Baseamo-nos em dois romances de José Saramago - *Memorial do convento* (1982) e *A caverna* (2000) - e utilizamos como referencial teórico a semiótica de linha francesa, nascida com Saussure, desenvolvida por Hjelmslev e aprimorada por Greimas e, mais recentemente, por Zilberberg.

Palavras-chave: José Saramago. Semiótica. Literatura. Narrador.

ABSTRACT

QUEIROZ, L. P. Between digressive expansion and moralizing concentration: a semiotics proposal to the saramaguian narrator. 2017. 108 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Mainly after the 80's decade, José Saramago has become one of the acclaimed writers in the Portuguese language literature to conquer considerable appreciation of the literature critique. Nevertheless, he presents a text that is not to be considered one of the most hermetic in the contemporaneous literature which surely contributes to gathering a significant public of readers. Understanding that the narrator of his novels, genre that he has produced the most, responds to this successful blend of public and critique, this research focuses directly to this enunciation instance. Therefore, we investigate the saramaguian narrator from the recognition of two vectors that are considered distinctive form this enunciation instance which were defined as digressive expansion and moralizing concentration. Presenting and detailing the constitution of those two vectors, we defend the possible recognition of a regulated oscillation between both movements. We also expose the narrative and tensive categories which seem to support the digressive expansion and moralizing concentration. Aside from that, we developed an analysis of part of the saramaguian critique fortune, confronting it to our analysis – especially when this critique problematizes the extent of modern and traditional quantum in the Portuguese writer`s novels. At last, we defend that the discourse options in the enunciation instance allow us to approximate the developed function by the acting narrator of the ethos of an orator as conceived by the classical rethoric. We verified how the vectors exposed throughout the work dialog with the semiotic category of style. We based our analysis in the novels *Memorial do convento* (1982) e *A caverna* (2000) – by José Saramago and we used as theoretical reference the French semiotics, born with Saussure, developed by Hjelmslev, imporved by Greimas and, more recently, by Zilberberg.

Keywords: José Saramago. Semiotics. Literature. Narrator

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 9

2. RESUMO PARAFRÁSTICO DAS OBRAS ANALISADAS..... 15

3. CAPÍTULOS

CAPÍTULO 1: EXPANSÃO, CONCENTRAÇÃO E O FUNDAMENTO DESSES VETORES 22

1.1: EXPANSÃO DIGRESSIVA: ALGUMAS NOTAS 22

1.2: CONCENTRAÇÃO MORALIZANTE: ALGUMAS NOTAS..... 31

1.3: O PERVIR E A VARIAÇÃO DE PONTOS DE VISTA COMO FUNDAMENTOS DO NARRADOR SARAMAGUIANO..... 46

CAPÍTULO 2: NARRADOR TRADICIONAL OU MODERNO 61

CAPÍTULO 3: O SIMULACRO DO ORADOR CLÁSSICO 80

CAPÍTULO 4: NOTAS SEMIÓTICAS SOBRE O ESTILO DE SARAMAGO 92

CONSIDERAÇÕES FINAIS 101

REFERÊNCIAS 103

1. Introdução

Ao pensar em introduzir esta dissertação, me é inevitável viajar brevemente à minha adolescência para, de lá, lembrar que, embora à época já apreciasse a escrita de alguns autores específicos, havia algo na pena de José Saramago que o particularizava dentro de meu pequeno rol de escritores preferidos.

A despeito da leitura à primeira vista cansativa, o que vai na conta daqueles parágrafos sem fim, da pontuação estranhíssima que não se valia senão de pontos finais e vírgulas, dos diálogos também peculiares em que o narrador não demarcava canonicamente os turnos de fala, havia algo ali que me seduzia não pelas aparentes dificuldades listadas acima, mas pela maneira um tanto coloquial com que o narrador conseguia apresentar sempre um outro ponto de vista, um outro caminho possível porém não realizado na trama. Chamava-me atenção essa voz familiar que, fazendo variar os pontos de vista ao longo do texto, refletia constantemente sobre o *realizável*, bem mais que sobre o *realizado*. Ao mesmo tempo, era uma voz que tomava posição, ajuizando constantemente aquilo que enunciava, não se eximindo de *axiologizar* e de se *embrear* (ou embrenhar) no texto.

Assim, produzia-se um efeito *sui generis*: por um lado, a (H)história se *abria* por meio da flutuação de perspectivas adotadas, fazendo parecer até, em certos momentos, que o texto seria predominantemente regido por certo valor democratizante, como se tudo coubesse naquela corrente de frases. Ainda nesse sentido de *abertura*, estariam as constantes reflexões de ordem metadiscursiva e as digressões filosofantes, ambas contribuindo para uma duração mais alongada do fluxo discursivo, que, desse modo, mostrava-se pouco afeito a pontos finais, pequenas *paradas* revestidas no próprio plano da expressão. Por outro lado, esse mesmo narrador, como eu disse, não se eximia de interromper com regularidade esse fluxo contínuo em benefício de sanções que a todo instante des-continuavam o andamento do texto. Esse segundo viés, mais judicativo, moralizante, respaldava então um efeito de *fechamento* que pairava durante a leitura.

Evidente que, à época, ainda adolescente e com parcos recursos de análise à mão, essas impressões permaneciam no mais das vezes apenas à sombra de minha intuição como leitor. No fundo, eu apenas gostava daquela escrita, mas sem saber (ou mesmo sem querer saber) o porquê. De qualquer forma, anos depois, quando decidi, nas Letras, recomeçar um caminho de pesquisa, diria que a escrita saramaguiana teve

grande peso. Seu trato com a linguagem de algum modo me convidava a lidar de maneira mais íntima com as letras (em minúscula mesmo). Desse modo, esta dissertação não deixa de ser uma maneira de, via linguagem, prestar contas com quem me ajudou a perceber, via linguagem, onde eu gostaria de estar.

Nos primeiros parágrafos desta introdução, embora numa espécie de sobrevoo por meu primeiro contato com a escrita de José Saramago, deve ter transparecido o que intitula e norteia este trabalho: o trânsito do narrador saramaguiano entre o que chamamos *expansão digressiva* e *concentração moralizante*. Partimos da hipótese, que tentaremos provar ao longo deste escrito, de que o traço distintivo do narrador de Saramago é uma oscilação entre esses dois vetores. Nosso objetivo principal será, portanto, analisar, mostrar de que consiste essa expansão digressiva e essa concentração moralizante, tarefa que, se levada a efeito, deve ao mesmo tempo tornar sustentável a hipótese de que o trânsito entre esses dois polos pode ser confirmado como traço distintivo de nosso narrador.

Seguindo essa orientação, emergem ainda dois outros objetivos, de ordem mais específica: investigar que mecanismos discursivos e tensivos respaldam o trânsito entre os dois vetores, expansão digressiva e concentração moralizante; e verificar de que modo parte da crítica literária que se volta para a obra de Saramago tem abraçado ou refutado o que propomos ao longo do trabalho.

A dissertação estará dividida em quatro capítulos. Antes deles, porém, traremos um breve resumo das obras analisadas, fornecendo, sobretudo àqueles que não puderam ainda ler integralmente os romances ou deles não se recordam tão bem, um panorama do enredo. Os resumos, contudo, não nos parecem indispensáveis à compreensão dos argumentos desenvolvidos em seguida.

No primeiro capítulo, procuraremos mostrar que parte do que nos parece constante na escrita saramaguiana (reflexões metadiscursivas, digressões filosofantes) filia-se ao primeiro vetor, expansão digressiva, ao passo que outras constantes (lances de ironia, uso de máximas e provérbios) vêm na esteira da concentração moralizante. Ainda nessa primeira parte da dissertação, investigaremos que categorias tensivas e narrativas parecem reger esse modo oscilante do narrador.

No segundo capítulo, abordaremos uma questão que, colhida na fortuna crítica saramaguiana, tangencia o cerne de nosso trabalho. A problemática, que nos cobrará uma posição semiótica, diz respeito ao *quantum* de moderno e de tradicional está contido no narrador saramaguiano. Ou ainda: como o narrador saramaguiano classificar-se-ia segundo a dimensão que a crítica literária concebe como tradicional vs. moderno - se for sustentada essa dicotomia?

No terceiro capítulo, poremos à prova a ideia de que, ao conduzir a narrativa como conduz, ao fazer as opções que faz, o narrador aproxima-se bastante do éthos de um orador, tal como este é concebido pela retórica clássica. Sabemos que todo narrador, instância delegada pelo enunciador para que a enunciação se enuncie, é equivalente a um orador ou a um *éthos*, como tem sido desenvolvido por estudos semióticos voltados à questão do estilo. No entanto, nosso propósito aqui é sutilmente distinto: ao nos aproximarmos do narrador saramaguiano, encontramos indícios que nos permitem aproximá-lo não só de um orador, mas de um orador *clássico*.

Por fim, na quarta e última parte do trabalho, como resultado implicativo das três primeiras, apresentaremos os aspectos que constituem o estilo (DISCINI, 2015a, 2015b) do narrador saramaguiano. A essa altura mostraremos de que modo a expansão digressiva e a concentração moralizante são tributáveis dos aspectos estilísticos.

A respeito de nosso segundo objetivo específico, verificar de que modo parte da crítica literária que se volta para a obra de José Saramago tem abraçado ou refutado o que defenderemos ao longo destas páginas, anunciamos que, talvez até como uma maneira de atenuar o estranho hiato entre linguística e literatura que ainda impera na academia, estaremos durante o trabalho inteiro caminhando lado a lado com os críticos literários. Queremos dizer que tudo o que pusermos à apreciação com base na semiótica francesa, linha teórica e metodológica que rege este trabalho, será resultado de um diálogo com aquilo que os estudiosos da literatura já disseram sobre o tema em questão. O próprio título desta dissertação é em grande medida devedor das leituras que colhemos na crítica literária: Seixo (1986, p. 191, grifo da autora), pesquisadora pioneira e a nosso ver sempre lúcida para flagrar caracteres do narrador saramaguiano, fala, por exemplo, em "*imaginação* de teor lírico-moralista", assim como em "tom sentencioso e [...] tendência moralizante" (SEIXO, 1987, p. 22)", ou ainda em "ritmo

[...] sempre lento, reiterativo, prolongado" (SEIXO, 1999, p. 152), *insights* que iluminaram bastante nossa caminhada.

Deve-se pesar aqui, porém, que, sobretudo numa dissertação de mestrado, gênero que impõe um andamento de produção bastante rápido, seria inviável termos conhecido toda ou mesmo a maior parte da produção acadêmica que há acerca de José Saramago. Trata-se, lembremos, de um prêmio Nobel, o que evidentemente desperta atenção de críticos mundo afora. Como se não bastasse, o autor possui uma bibliografia ativa com mais de 50 títulos entre romances, crônicas, poemas, dramaturgia, contos, ensaios etc. Intui-se, com esse breve panorama, o volume amazônico de trabalhos acadêmicos que existem sobre a obra do escritor português. Assim, embora assumindo que não seremos exaustivos neste ponto, conhecemos um bom número de trabalhos que traremos à baila ao longo do escrito.

Já que falamos da vasta produção crítica que existe sobre o escritor, cabe aqui uma nota com vistas a assumir que grande parte do que diremos já foi notado pelos trabalhos com os quais dialogaremos. Queremos crer, porém, que isso não tira mérito desta dissertação: a semiótica sempre se assumiu como uma teoria que torna explícitos mecanismos implícitos de produção e de interpretação do sentido (FIORIN, 2011; BARROS, 2005). Destarte, muitas vezes os críticos têm posições com as quais, conforme veremos adiante, estamos de acordo, mas que às vezes carecem, essas percepções, de certa explicitação quanto aos mecanismos linguísticos que as geram. É aqui, então, que a semiótica mostra seu valor.

Quanto ao *corpus*, teremos à mão dois romances de Saramago, *Memorial do convento* (1982) e *A caverna* (2000). Reconhecemos que pode parecer pouco à frente dos 18 romances que constam da bibliografia ativa do autor e menos ainda à frente dos mais de 50 títulos que compõem toda a sua obra. Isso, porém, a nosso ver, não invalida nossas conclusões: cada *unidade* com que trabalharemos aponta para a *totalidade* discursiva saramaguiana, de tal modo que o efeito de *identidade* que funda o *totus* tem de estar reiterado em cada *uno*, ou seja, em cada uma de suas partes. Ou, como diz, com laivos de poesia, o Greimas (2002. p. 52) tardio de *Da imperfeição* (1987),

> Cada corpúsculo é independente, cada partícula da matéria contém em potência todas as formas e energias que se constituem na superfície.

> Todo objeto é digno de consideração: uma folha que cai, como diz Calvino [...], é um mundo em si. A obsessiva intenção de totalidade que praticamos pode ser substituída pela contemplação do infinitamente pequeno: *totus* ou *unus*, isso resulta no mesmo.

Isto posto, acrescentamos que, não fôssemos reféns do andamento breve que se impõe a um curso de mestrado nos dias de hoje, evidentemente contemplaríamos mais unidades discursivas.

Quanto à eleição específica destes dois romances, há algumas razões que podem interessar saber. Uma delas está no intervalo temporal que separa as duas obras. Se *Memorial do convento* é dos primeiros romances publicados pelo autor, *A caverna* já faz parte da última década de vida de Saramago. Queríamos com isso aumentar a probabilidade de encontrar nos dois romances diferenças significativas em seus respectivos narradores. Assim, se tivéssemos escolhido dois romances publicados numa mesma década, *Memorial do convento* (1982) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), por exemplo, decerto alguém poderia acusar que as *constantes* encontradas não se sustentariam em relação a um romance de outra dita "fase" do escritor. Quisemos dirimir a força dessa crítica. Com base no mesmo princípio de trazer à tona dois objetos presumivelmente diferentes, optamos por cotejar um texto que para alguns críticos (GOMES, 1993, p. 36) é sua obra-prima, *Memorial do convento*, com um romance, *A caverna*, que não figura, segundo levantamento feito por Brizotto;Zinani (2014), entre os romances saramaguianos mais notados pelos teóricos da literatura. Além desses critérios mais, digamos, objetivos para a escolha de nosso *corpus*, não vemos por que não admitir que os textos com que trabalharemos são dois dos que compõem nosso cânone particular em se tratando de Saramago. As escolhas do analista, e isto é novidade, não são jamais imparciais.

Apesar de nossa análise se restringir a duas obras, esboçamos a hipótese de que as constantes aqui apreendidas podem ser verificadas em outros romances do autor, o que quedará, porém, como sugestão para uma pesquisa de maior fôlego.

Como já se deve ter notado pelo título do trabalho ou pela metalinguagem que já desponta nesta introdução, nossa bússola teórico-metodológica estará sempre apontada para a semiótica de linha francesa. Referimo-nos aqui à teoria que teve suas bases lançadas por Saussure e se desenvolveu mais consistentemente pelos esforços de

Hjelmslev, Greimas e, mais recentemente, Zilberberg. Assim, ora mais, ora menos explicitamente seremos regidos, a ver até que ponto sem sair do compasso, por esses maestros.

De qualquer forma, tentaremos conduzir a dissertação de tal forma que o uso da metalinguagem característico da semiótica não afaste os leitores que desconheçam a teoria greimasiana. Já é hora, como salientou Tatit no MiniENAPOL de semiótica da Universidade de São Paulo, realizado em 2016, de nós, semioticistas, resolvermos um problema que nos acompanha desde os primórdios da teoria: "nós escrevemos para nós mesmos", ponderava com discreta lamentação Tatit na ocasião. Por outro lado, sabemos que essa triagem (delimitação do campo de pertinência, definição de conceitos etc.) é o preço que qualquer teoria tem de pagar, se tiver pretensões científicas. O que Tatit, no evento citado acima, e Beividas;Lopes (2012), em artigo esclarecedor sobre o tema, argumentam é que a semiótica já há de estar suficientemente segura para dialogar com outros campos do conhecimento que se preocupam com o homem na linguagem. Depois de tantas (e, como dissemos, importantes na edificação de uma teoria coerente) *triagens*, talvez seja hora de nos fazer ouvir além de nossa pequena tribo. É hora de tentarmos algum gesto de *mistura* - e não cremos que isso implique *a priori* um amolecimento dos conceitos semióticos. Nesse sentido, não esqueçamos que, segundo Tatit (1997, p. 12, grifos nossos), o próprio Greimas "sempre zelou pelo aspecto operacional do modelo semiótico *e pelas contribuições metodológicas que esta teoria poderia trazer às demais ciências humanas*". Tudo isso para dizer: tentaremos combinar uma escrita que equilibre o rigor da semiótica com alguma palatabilidade de leitura. A ver como nos saímos.

2. Resumo parafrástico das obras analisadas

2.1 A caverna

A caverna foi lançado em 2000, última década de vida do escritor. O enredo, como aliás ocorre amiúde em se tratando da obra saramaguiana, é simples e de fácil compreensão: poucos atores centrais do enunciado, enunciados iniciais de estado claros, performances de cada interlocutor igual e didaticamente apresentadas pelo narrador. Tudo isso conduzido cronologicamente, sem grandes saltos ou subversões espaço-temporais, opção discursiva que facilita o acompanhamento geral do texto.

Cremos, assim, que os pontos mais inquietantes da prosa saramaguiana não dizem respeito ao enredo, à pequena trama entre as personagens, ao que se poderia chamar, enfim, resumo da obra. Os pontos mais sedutores de *A caverna* (mas também de *Memorial do convento*) nascem, a nosso juízo, da regular oscilação entre digressões e avaliações, *expansões* e *concentrações* - trânsito de tal modo manifestado pelo narrador que este parece sempre suficientemente competente para perscrutar os mais intrincados arranjos (modais, passionais, tensivos) das personagens.

Queremos dizer com isso que o romance em pauta ganha relevância, de fato, não na instância enunciativa dos interlocutores, a partir da qual se erige em geral o resumo de uma obra, mas nos patamares enunciativos do narrador e, por pressuposição, do enunciador.

Atenuado o poder deste resumo, enriqueçamo-lo semanticamente.

São quatro os principais atores do enunciado: Cipriano Algor, sua filha Marta, o esposo desta, Marçal Gacho, e, um pouco mais à frente, por ordem de apresentação, Isaura Madruga, vizinha dos três primeiros - além do cão Achado, cujo nome indicia a maneira casual com que entra na história.

Cipriano Algor é oleiro, fabrica utensílios domésticos feitos de barro e vive num lugarejo que não é nomeado como nenhuma cidade de nosso mundo "real", embora diversas figuras nos permitam compor uma isotopia segundo a qual o palco da narrativa poderia ser alguma pequena cidade de nosso mundo ocidental urbanizado. Com Cipriano, vive Marta, sua filha, que o ajuda na produção das louças de barro e nos

cuidados com a casa. Os dois têm uma vida pacata, digna, sem luxos. Marta é casada com Marçal Gacho, que trabalha como vigilante no Centro, um gigantesco empreendimento em que vivem enclausuradas - ou protegidas, a depender do ponto de vista - centenas de pessoas que podem e querem pagar o preço exigido para viver sob essas condições. É a partir desse local, símbolo de nossa sociedade contemporânea, excludente e ensimesmada, que o título do romance ganha sentido, numa referência, inicialmente discreta mas ao final bastante clara, à caverna de Platão.

Era para o Centro que Cipriano Algor vendia seus produtos, mas o romance começa mais ou menos no momento em que as pessoas que vivem no tal complexo residencial/comercial perdem o interesse pelos utensílios de barro, preferindo em seu lugar os de plástico, mais baratos e menos quebradiços. Evidentemente, a nova preferência dos moradores incide na vida de Cipriano e Marta: não há mais demanda para as louças de barro ou, se preferirmos, não há mais espaço no mundo para alguém que foi oleiro a vida inteira e nada mais sabe fazer.

Marçal Gacho, marido de Marta, passa a semana no local de trabalho, retornando a casa apenas nos poucos dias de folga que possui, quando Cipriano vai buscá-lo na mesma furgoneta usada para levar ao Centro as louças de barro. Marçal deseja ser promovido à função de guarda-residente, o que lhe daria, como o nome sugere, uma casa dentro do tal complexo. A partir do momento em que fosse promovido, como acaba por acontecer, Marta e Cipriano sabem que todos se mudariam para lá: Marta para acompanhar o marido, Cipriano, por, sozinho e com a idade que tem, não ter como gerir uma casa e uma olaria, sobretudo quando os rendimentos desta última vêm sendo cada vez mais escassos.

A ideia da possível mudança, sobretudo para o lugar que se constitui, segundo a avaliação de Cipriano, como destinador de uma série de novos e disfóricos estados imputados ao velho oleiro, atormenta de certa forma essa personagem.

Dos três membros dessa pequena família, Marçal é aquele que se mostra mais afeito aos valores disseminados pelo Centro. Aos poucos, porém, essa relação vai recebendo novas modalizações, que resultam numa ascendente disforização do tal complexo residencial, mesmo segundo a avaliação de alguém recém-promovido a guarda-residente.

Surgem também, ao longo da trama, duas personagens relevantes para o andamento da narrativa: Isaura Madruga, viúva, detalhe importante, principalmente para Cipriano, e o cão Achado, que surge um tanto casualmente na casa dos Algor e por lá fica, apresentando na maior parte das vezes - apesar de não ser humano ou precisamente por não partilhar dessa condição - um traço de rara sensibilidade.

Grande parte das performances que ocupam o romance são programas de uso em função de um plano, um programa de base elaborado por Marta: sabendo que o Centro não compraria mais as louças de barro, ela convence seu pai, que por sua vez manipula um dos gerentes do Centro, a produzir não mais utensílios de casa, mas bonecos feitos de barro. Uma quantidade bastante grande de bonecos, levando em conta a capacidade de produção da olaria, é, então, demandada pelo Centro como uma espécie de encomenda-piloto. Assim, Marta e Cipriano iniciam um rápido processo de aquisição de competência (produzir louças é bem distinto de produzir bonecos coloridos e cheios de detalhes) com intuito de cumprir o prazo de entrega dos bonecos e, mais que isso, no sentido de manter vivo o ofício dos Algor. Ao mesmo tempo, Marta engravida de Marçal, e Cipriano aproxima-se cada vez mais de Isaura Estudiosa.

Os bonecos, última esperança sobretudo de Cipriano, são cuidadosamente feitos e entregues. Em pouco tempo, porém, deixam de chamar atenção dos moradores do Centro, o que resulta no fim dos serviços prestados pelo oleiro. Mais ou menos a essa altura, Marçal é promovido, e a mudança da família torna-se inevitável. Isaura, que nesse momento já mantinha um contato relativamente próximo com Cipriano, aceita de bom grado ficar com Achado, que não poderia ir morar no Centro por conta das regras impostas pelo estabelecimento.

Sem poder ser o oleiro que sempre fora, levado a contragosto da casa em que morava há tantos anos, longe do cão de que aprendeu a gostar e até da senhora com quem projetava um futuro conjugal (ideia sempre repelida por ele como devaneio infantil), Cipriano, portanto justificadamente abatido, não tem o que fazer senão perscrutar no Centro algo que lhe despertasse novamente o ânimo. E assim sucede.

Numa de suas andanças e já suspeitando de que havia algo de estranho naquele lugar, entra, certa noite, num espaço restrito, secreto do Centro. Lá, constata a existência de seis corpos humanos, mortos, estranhamente sentados, amarrados, como que olhando

numa mesma direção daquela espécie de gruta - ou caverna. Guardas do Centro, entre os quais Marçal, revezavam-se mantendo a cena, aterradora, em segredo.

Constatado o grau de desumanidade do Centro, capaz de esconder seis corpos antes de decidir o que fazer com eles, Cipriano decide ir embora dali, seguir a vida, qualquer que fosse ela, longe daquele lugar. Marçal e Marta também não suportam permanecer ali, prisioneiros de uma caverna, não muito diferentes, portanto, dos corpos encontrados nos subsolos do Centro.

Deixam para trás o Centro, o emprego de Marçal, sustento financeiro dos três, e decidem procurar, em outro espaço, os valores (humanidade?, sensibilidade?, solidariedade?) com que desejavam novamente se conjungir, mas que já não se concretizavam, esses valores, nos objetos disponíveis naquele espaço.

Antes, porém, de mergulharem no que se acena como um longo e incerto percurso, passam pela velha casa, retiram do forno da olaria os bonecos que ainda estavam e provavelmente permaneceriam lá (de certo modo presos, de certo modo numa caverna...) e vão até a casa de Isaura, convencendo-a a seguir com eles nessa jornada duvidosa. O cão Achado nem precisou ser chamado duas vezes para entrar igualmente na velha furgoneta.

O desfecho da trama é, assim, um tanto singular: sujeitos que querem-não-estar naquele espaço concretizado pelo Centro, partilhando valores agora tonificados disforicamente, e que realizam esse desejo, ou seja, saem do vilarejo, afastam-se, enfim, daquele mundo, o que confere certo ar euforizante ao fim da trama; ao mesmo tempo, porém, e segundo uma lógica implicativa, mergulham num percurso narrativo que possivelmente lhes trará privações materiais que, se permanecessem no Centro, não sofreriam. Escolhas.

2.2 Memorial do convento

Baltasar Mateus, de apelido Sete-Sóis, foi soldado de guerra e dela saiu maneta. Blimunda de Jesus tinha o estranho poder de ver as pessoas por dentro e retirar-lhes as vontades. O padre Bartolomeu Lourenço queria voar no inicio do século XVIII e passou boa parte de sua vida reunindo competência para isso. Como pano de fundo, D. João V,

rei de Portugal, mandou construir um faraônico convento em Mafra como pagamento de uma promessa pela qual finalmente teve herdeiros, de sorte que eram precisos muitos braços em Mafra para fazer-lhe a vontade.

Podemos resumir *Memorial do convento* partindo desses poucos fatos e personagens, uns mais outros menos insólitos, que costuram toda a trama. Baltasar, Blimunda e o padre Bartolomeu Lourenço se conhecem na ocasião em que a mãe de Blimunda estava sendo açoitada pela Inquisição em local público de Lisboa, acusada de ter visões demoníacas e antes de ser exilada para Angola. O presbítero, que à época já sonhava com sua máquina de voar, vê nos dois, Baltasar e Blimunda, sujeitos que podem ajudá-lo na empreitada mantendo o projeto em segredo, vez que a Inquisição, a tirar pela mãe de Blimunda, não pouparia da fogueira um padre, que já gozava da fama de louco, se soubesse que ele andava à procura de criar asas.

Baltasar e sua companheira, então, passam a construir a máquina, sob instruções e cuidados do padre. O rei português tinha conhecimento do projeto e, em lugar de recriminá-lo ou encaminhar o padre para a Inquisição, queria antes ver a máquina voar. Assim se passam alguns anos: Baltasar a ajudar na construção da máquina, fazendo bom uso do gancho que possuía em lugar da mão perdida na guerra, Blimunda reunindo em frascos as vontades - única matéria-prima capaz de fazer a máquina alçar voo - de milhares de pessoas que encontrava por onde ia, e o padre supervisionando de tempos em tempos o andamento do projeto e acumulando, até em terras holandesas, o conhecimento teórico necessário para que nada desse errado.

Certa feita, quando a Inquisição já estava à cola do padre, este chegou ao pátio em que era secretamente tocada a obra, e anunciou que a hora de a máquina voar era aquela e não outra. Feitos os últimos ajustes, às pressas, subiram os três tripulantes à passarola, e enfim as milhares de vontades reunidas por Blimunda, as centenas de horas trabalhadas por Baltasar e o conhecimento alquímico de Bartolomeu Lourenço fizeram a nave ganhar os céus. Era, porém, fim de tarde, e a máquina carecia da luz solar, a qual atrairia feito ímã as vontades reunidas por Blimunda. Assim, foi necessário um pouso forçado, depois de sobrevoarem a obra já iniciada do convento de Mafra e de chamarem a atenção de algumas pessoas que, incrédulas, viram passar aquele gigantesco pássaro no ar.

Pousaram, portanto, nos arredores de Mafra, na serra no Barregudo, nome que depois se viria a conhecer. Na mesma noite, o padre fugiu, ainda com receio de ser capturado pela Inquisição, e nunca mais voltou. Baltasar e Blimunda, anos depois, souberam de sua morte. Talvez como uma maneira de manter viva a lembrança do voo, talvez em respeito ao padre que poderia voltar um dia e se doer caso visse a máquina largada às intempéries do tempo, talvez apenas por zelo a uma obra que levou tantos anos de dedicação de três artistas, Baltasar manteve o hábito de, regularmente, a cada poucos meses, ir conferir como estava a máquina e fazer-lhe eventuais consertos.

Sem saberem exatamente que fazer da vida e sendo Baltasar natural de Mafra, onde ainda viviam seu pai e sua irmã (a mãe falecera havia pouco tempo), os dois decidem ir viver novamente em Mafra (já haviam passado algum tempo lá, enquanto o padre reunia conhecimentos teóricos na Holanda) na casa da família Mateus.

O convento demandava bastante mão de obra, e não seria a falta da mão esquerda, afinal substituída por um sempre útil gancho, que faria Baltasar ser recusado como operário no convento. Passam-se assim muitos anos, Baltasar a trabalhar nas aparentemente intermináveis obras do convento, juntamente com seu cunhado e tantos outros homens que lá conhece, de alguns chegando inclusive a ficar mais amigo, e Blimunda a ajudar nas necessárias tarefas domésticas. Alguns episódios ocupam esse intervalo da trama, como a morte do pai de Baltasar, e o transporte de uma pedra de mais de 30 toneladas da cidade de Pêro Pinheiro a Mafra, aventura que custou a morte de um dos amigos de Baltasar e outros derramamentos de sangue.

É também importante ressaltar que a narrativa, ao contrário do outro romance que nos serve de *corpus*, *A caverna*, tem uma âncora actancial, espacial e temporal responsável por criar um alto efeito de realidade: actancialmente, nota-se que diversos atores, como D. João V, D. Maria Ana etc. existiram enquanto signos de nosso mundo "real"; temporalmente, a menção frequente a datas, isto é, o recurso às debreagens enuncivas temporais; e, espacialmente, a menção a signos que fazem parte de nossa semiótica do mundo natural, como Portugal, Espanha, Brasil, Lisboa, Mafra etc. - essa tríade faz de *Memorial do convento* um romance com um pano de fundo que cheira a verdade, apropriando-se de relatos históricos.

Baltasar e Blimunda, assim como as milhares de vidas que seguiram para Mafra, são pobres, analfabetos, mas nem por isso menos capazes, como o narrador algumas

vezes nota, de elucubrações e diálogos de alto teor filosófico, característica da prosa saramaguiana em geral.

Certa feita, em uma das idas de Baltasar à serra para dar os devidos cuidados à passarola, ao entrar na máquina e por um descuido, um breve acaso, a máquina se pôs em funcionamento sem que Baltasar pudesse dela sair. Foi a segunda vez em que a passarola subiu aos céus. Estranhando, evidentemente, a demora do marido em retornar a casa, Blimunda foi até a serra, iniciando o que seria uma longa e quase interminável procura por Baltasar.

Blimunda passou anos buscando seu marido, companheiro, inicialmente numa espécie de procura mais metódica, planejada, contando as milhas vencidas durante a jornada e decorando os locais por onde já havia passado, mas, à medida que os meses e anos foram se esvaziando, a procura tornou-se mero perambular mendicante ou, pior, já com fama de alucinante, tendo em vista as perguntas sobre um pássaro gigante e afins que fazia a quem encontrava pelos caminhos. Percorreu Portugal de ponta a ponta, por vezes inclusive saindo de seu país, retornando a ele assim que ouvia uma língua que lhe era estranha.

Certo dia, porém, anos depois, encontrou-o, em Lisboa, lamentavelmente no mesmo cenário em que se despedira de sua mãe. Baltasar estava entre as onze pessoas que muito em breve seriam queimadas pela Inquisição. Antes da morte e, paradoxalmente, conferindo certa euforia ao fim da trama, Blimunda recolhe do corpo de Baltasar sua última vontade, que afinal "[...] não subiu para as estrelas se à terra pertencia e a Blimunda." (SARAMAGO, 2011, p. 347).

Capítulo 1: Expansão, concentração e o fundamento desses vetores

1.1 Expansão digressiva: algumas notas

Qualquer leitor de *A caverna* ou de *Memorial do convento* provavelmente concordará com a afirmação de que há nessas obras um narrador cujo modo de condução da trama parece *durar* de maneira, muitas vezes, até excessiva no enunciado. Trata-se de uma voz com forte tendência à digressão, num típico gesto de quem foi chamado a falar - o narrador, lembremos, com Barros (2001, p. 85), é a primeira voz que, delegada pelo enunciador, apresenta-se a princípio em conjunção com o poder de conduzir a trama - e não faz lá muita questão de abrir mão dessa função.

De sorte que, nos textos saramaguianos de que tratatamos, há um efeito de *duratividade* que deságua até no próprio plano da expressão: é o hábito, surgido em *Levantado do chão* (1980) mas que se mostra em pleno vigor a partir do *Memorial*, de "desdobrar continuamente", como nos diz Seixo (1987, p. 46), referindo-se à, digamos, aversão do narrador a pontos finais. Seixo argumenta que esse recurso encaminha a temática do duplo, ou seja, esse desdobro contínuo empreendido pelo narrador gera, segundo a pesquisadora, uma *mistura* dos pontos de vista do narrador e dos atores do enunciado (ou de diferentes atores do enunciado). É o que vemos, por exemplo, nos longos diálogos entre personagens sem que haja demarcação canônica dos turnos de fala. Concordamos com esse argumento. De fato, a temática do duplo nos parece devedora desse contínuo desdobramento discursivo.

Ocorre que, como nosso objetivo é outro, qual seja, analisar o traço distintivo do narrador, entendemos que há algo de mais abstrato por detrás desse fluxo que não se quer interromper. Trata-se, a nosso ver, de uma tendência à expansão digressiva, a qual, por sua vez, encontra na condução feita do duplo apenas uma de suas subcategorias, uma de suas variantes mais concretas, um de seus hipônimos. Vejamos um trecho do *corpus* que poderá ajudar:

> Marta olhava-o inquieta, não eram maneiras de ele baixar assim a cabeça para comer, como se pretendesse que, escondendo a cara, também as preocupações ficassem escondidas, talvez seja da conversa que teve com Marçal, mas disso falámos e ele não

> mostrou esta cara, ou então estará doente, vejo-o decaído, murcho, naquele dia a mãe disse-me, Tem cuidado, não puxes demasiado por ti, e eu respondi-lhe, Isto só quer força de braços e manejo de ombros, o resto do corpo assiste de palanque, Não mo venhas dizer a mim, que até o cabelo da cabeça me fica a doer depois de uma hora a amassar, É só porque tem andado um pouco mais cansada nestes últimos tempos, Ou será porque estou a começar a ficar velha, Faça o favor de deixar-se dessas ideias, minha mãe, a senhora não tem nada de velha, mas, quem tal imaginaria, ainda sobre esta conversa não tinham decorrido duas semanas, e já estava morta e enterrada, são as surpresas que a morte faz à vida. (SARAMAGO, 2000, p. 32-3)

Este trecho inicia-se com a voz do narrador ("Marta olhava-o inquieta"), passa a conter debreagens de dois interlocutores, Marta ("Isto só quer força de braços e manejo de ombros") e sua mãe ("Ou será porque estou a começar a ficar velha"), mas chama mesmo atenção por, no mais das vezes, borrar a fronteira entre os pontos de vista do narrador e de Marta, de tal maneira que, ao final, não sabemos ao certo quem é o responsável (narrador ou ator do enunciado) pela sanção cognitiva que organiza e finda o trecho ("mas, quem tal, imaginaria, ainda sobre esta conversa não tinham decorrido duas semanas, e já estava morta e enterrada, são as surpresas que a morte faz à vida").

É evidente que estamos diante de um caso de discurso indireto livre (FIORIN, 2005), em que se misturam num mesmo degrau enunciativo pontos de vista do narrador e da personagem. O efeito do duplo, a que se refere Seixo (1987), também é devedor desse recurso largamente adotado na literatura, sobretudo a partir de Flaubert. O que a pesquisadora aponta como de certo modo especial em Saramago é que "este jeito de desdobrar continuamente", ou seja, o "exacerbamento da parataxe (predomínio das ligações coordenativas sobre as subordinativas) que se concretiza na abundância da virgulação e na integração do discurso dialogal na mancha seguida do texto" (SEIXO, 1987, p. 46) também contribui para tal jogo de duplicidade identitária. "A continuidade é, deste modo, uma forma de sublinhar a temática do duplo." (SEIXO, 1987, p. 46), resume a autora.

De qualquer modo, reiterando que concordamos com esta posição da pesquisadora, entendemos que tal efeito de sentido repousa, mais abstratamente, no que temos chamado *expansão digressiva*. O duplo, assim como as digressões filosofantes e as reflexões metadiscursivas, das quais falaremos logo mais, dão ao texto um efeito de

difusão. *Difusão*, que tem como termo contrário a *concentração*, são categorias que devemos a Zilberberg (2011a, p. 90).

Aos pouco familiarizados com a gramática tensiva proposta por esse semioticista, diremos apenas, e insuficientemente, que, como categorias, elas são abstratas, logo aplicáveis aos mais variados casos. Assim, não convém concretizar demais esse par categorial, indagando-se algo como: mas, concentração *do quê*, difusão *do quê*? Trata-se, em nosso caso, apenas de um *efeito de* (difusão ou concentração). Em outros momentos, o analista poderá eventualmente encontrar uma *figura* do discurso que concentre ou difunda determinados valores (por exemplo: em *A caverna*, o Centro, local em que trabalha Marçal, se constitui como uma figura que concentra valores ligados à ideologia capitalista, ao grande empresariado etc.). Não é exatamente nosso caso agora. Em suma, queremos dizer com isso que, uma vez que a semiótica se pauta como uma teoria *geral* da significação humana, seus conceitos têm necessariamente um quê de abrangência, algo de... difuso.

Mas voltemos ao ponto em que paramos. Dizíamos que, embora concordemos com Seixo (1987, p. 46) no sentido de que a continuidade do fluxo discursivo sublinha a temática do duplo, parece-nos que esta última é, por sua vez, dependente de uma categoria mais abrangente, a expansão digressiva.

Noutros termos, cremos que estamos diante de um plano do conteúdo (efeito do duplo) que se manifesta por dado plano de expressão (esse contínuo desdobramento, abundante virgulação etc., a que se refere Seixo). Porém, tal conteúdo seria apenas um dos hipônimos que encontramos no texto saramaguiano. O conteúdo hiperonímico, que respalda num nível mais abstrato esse jogo de duplicidade entre narrador e personagens, seria o vetor em que temos insistido: expansão digressiva.

Seguindo esse raciocínio, um outro conteúdo hiponímico seria, a nosso ver, as digressões filosofantes. Esse recurso, largamente utilizado pelos narradores dos dois romances de nosso *corpus*, também contribui para um efeito de duratividade que acompanha o narrador em vários trechos. Observemos duas cenas, uma de cada romance:

> Autoritárias, paralisadoras, circulares, às vezes elípticas, as frases de efeito, também jocosamente denominadas pedacinhos de ouro, são uma praga maligna, das piores que têm assolado o mundo. Dizemos aos confusos, Conhece-te a ti mesmo, como se conhecer-se a si mesmo não fosse a quinta e mais dificultosa operação das aritméticas humanas, dizemos aos abúlicos, Querer é poder, como se as realidades bestiais do mundo não se divertissem a inverter todos os dias a posição relativa dos verbos, dizemos aos indecisos, Começar pelo princípio, como se esse princípio fosse a ponta sempre visível de um fio mal enrolado que bastasse puxar e ir puxando até chegarmos à outra ponta, a do fim, e como se, entre a primeira e a segunda, tivéssemos tido nas mãos uma linha lisa e contínua em que não havia sido preciso desfazer nós nem desenredar estrangulamentos, coisa impossível de acontecer na vida dos novelos e, se uma outra frase de efeito é permitida, nos novelos da vida. Marta disse ao pai, Comecemos pelo princípio [...] (SARAMAGO, 2000, p. 71).

> [...] ela diz, Por aqui passaram hoje mais de cem, perdoe-se a imprecisão de quem não aprendeu a contar rigoroso, foram muitos, foram poucos, é como quando se fala de anos, já passei dos trinta, e Baltasar diz, Ao todo ouvi dizer que chegaram quinhentos, Tantos, espanta-se Blimunda, e nem um nem outro sabem exatamente quantos são quinhentos, sem falar que o número é de todas as coisas que há no mundo a menos exata, diz-se quinhentos tijolos, diz-se quinhentos homens, e a diferença que há entre tijolo e homem é a diferença que se julga não haver entre quinhentos e quinhentos, quem isto não entender à primeira vez não merece que lho expliquem segunda. (SARAMAGO, 2011, p. 287).

No primeiro trecho, o narrador *alonga-se* lançando frases de efeito ("Conhece-te a ti mesmo", "Querer é poder", "Começar pelo princípio") que, ato contínuo, passam, uma frase por vez, pelo crivo que temos chamado filosofante. As orações que seguem ao lançamento de cada uma das frases de efeito (Conhece-te a ti mesmo, *como se conhecer-se a si mesmo não fosse* [...]", Querer é poder, *como se as realidades bestiais do mundo não se divertissem* [...]") deflagram uma isotopia reflexiva, problematizadora, digressiva, que nos faz ver no narrador um sujeito que tende à *continuidade*, à *duração*. Importa notar, no entanto, que esse alongamento do dizer, favorecido pelo modo de narrar aos borbotões, cria condições para uma aceleração do narrado e, com ela, um aumento da tonicidade do dizer, noções que colhemos em Zilberberg (2011a). Assim, à medida que cresce a extensidade, favorecida pelo viés reflexivo, amplia-se também a medida intensiva, sensível do narrador, que se expõe um tanto mais ao mundo afetante e, assim, se deixa ver com mais transparência. Entendemos, portanto, encontrar um caso

de *correlação conversa* (2011a, p. 92-3), em que "os valores de impacto e os valores de universo aumentam-se uns aos outros".

Voltando a uma discussão mais restrita sobre o viés filosofante, críticos literários como Cariello; Ortiz (2007, p. 92, grifo nosso) mostram-se em sintonia conosco, enxergando nos romances de Saramago "um texto que se desliza constantemente entre o narrativo e o *ensaístico*"[1], constatando "a forte presença de um sujeito que reflete, pergunta, duvida, avalia e não só narra a história"[2]. No mesmo diapasão, Chauvin (2016, p. 45, grifos nossos) defende que "seus livros [de Saramago] se orientavam segundo um projeto peculiar de misturar narrativa e argumento, hibridizando-os na forma de romance-*ensaio*". Ensaístico e filosofante são conceitos que aqui se aproximam.

Dessa maneira, do lado da semiótica, podemos acrescentar que, nesses segmentos altamente persuasivos (porque ensaísticos), depreende-se um contrato de confiança entre autor e leitor (enunciador e enunciatário) distinto do contrato estabelecido em outras partes do romance. Se nos trechos filosofantes se tonificam questões da ordem da *veridicção*, nos segmentos mais escancaradamente ficcionais, ou seja, segmentos concernentes à condução do pequeno espetáculo entre atores do enunciado, tonifica-se, bem ao contrário, a *verossimilhança*. Nos lances filosofantes, então, o estatuto de verdade do enunciado é posto em questão, sobremodalizado, ao passo que, nos segmentos mais ficcionais, isso não ocorre, ganhando força o enunciado verossimilhante - o mundo em transparência. Greimas e Courtés (2012, p. 534) guiam essa discussão quando sugerem "uma redefinição que situe a verossimilhança como uma variável tipológica no quadro [...] geral da veridicção discursiva".

Dessa maneira, tanto a estrita condução da trama (a simples apresentação de uma performance de Cipriano, por exemplo) quanto as digressões filosofantes que fogem à condução do pequeno espetáculo se *identificam* enquanto "simulacro montado para fazer parecer verdadeiro". Ambos, por isso, pertencem "à classe dos discursos persuasivos" (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 534). Cabe notar, porém, aquilo que há de *diferente* em meio a essa identidade: nos lances expansivos, parece haver uma

---

[1] No original: "[...] un texto que se desliza constantemente entre lo narrativo y lo ensayístico". Esta e todas as traduções que houver ao longo do trabalho são nossas.
[2] No original: "La fuerte presencia de un sujeto que reflexiona, pregunta, duda, evalúa y no sólo narra la historia".

sobremodalização veridictória em relação ao conteúdo narrado. A esse propósito, Discini (2015a, p. 274) complementa: "A nosso ver, a verossimilhança afasta-se da busca feita pela adesão como interpretação [...]".

Passemos ao segundo excerto que trouxemos pouco antes. Tal como argumentamos por relação ao primeiro trecho, neste segundo o narrador colhe, na fala de Blimunda ("Por aqui passaram hoje mais de *cem*"), o *tema* que serve à expansão digressiva que persiste nas linhas seguintes. Entendemos que se trata de uma expansão digressiva de tipo filosófica (filosófica na acepção mais elementar, não científica da palavra: um movimento que leva a interrogar o que é aquilo que há no mundo) na medida em que o narrador, inicialmente apenas sancionando o ator do enunciado que "não aprendeu a contar rigoroso", entra numa seara bastante mais generalizante ("o número é de todas as coisas que há no mundo a menos exata") e deságua numa observação fina sobre *identidades* e *diferenças*, princípio de qualquer *estrutura* do pensamento. Senão vejamos: ao enunciar que "a diferença que há entre tijolo e homem é a diferença que se julga não haver entre quinhentos [tijolos] e quinhentos [homens]", o que o narrador está fazendo é tão somente chamando atenção para o fato de que a semelhança, a *identidade* que temos diante de dois números idênticos (500, no caso) não resiste à *diferença de valor* que há entre homens e tijolos. Trata-se então de uma identidade, a dos números, frágil demais ante a força *substantiva* dos dois núcleos sígnicos em pauta. Sustenta-se assim a tese lançada um pouco antes pelo mesmo narrador: "o número é de todas as coisas que há no mundo a menos exata".

Tanto no primeiro quanto no segundo trecho, portanto, há uma reflexão filosofante bastante refinada nas palavras do narrador. E tal reflexão parece se *diluir* num fluxo discursivo que é, como temos dito, de ordem *expansiva*.

Notemos ainda que, no primeiro trecho, constante de *A caverna*, somente após a longa digressão sobre as frases de efeito, o narrador volta-se para a condução do *pequeno espetáculo* inerente aos atores do enunciado ("Marta disse ao pai, Comecemos pelo princípio [...]"). Só aí percebemos coesão entre a expansão filosofante empreendida pelo narrador ao longo do trecho e aquilo que ocorria no âmbito do enunciado. Somente após todo um alongamento filosofante, o narrador (con)centra-se na condução da trama propriamente. Tudo se passa então como se, nesses lances expansivos, o narrador, afastando-se do enunciado, deixando de lado as personagens, suas performances, suas

alterações de estado etc. (recordemos que só após 16 linhas digressivas Marta vai surgir na cena, quando lhe é delegada a voz), pusesse um pé na enunciação. Em suma, a expansão digressiva não deixa de ser um tipo de *enunciação enunciada* (FIORIN, 2005), um rastro da enunciação simulado no texto.

Seguem abaixo mais dois trechos, nos quais há novamente esse viés filosofante do narrador. Destacamos em itálico o momento em que nos parece ser desencadeada a isotopia de que estamos tratando:

> Cipriano Algor aproximou-se da sepultura da mulher, três anos são já os que ela leva ali em baixo, três anos sem aparecer em parte nenhuma, nem em casa, nem na olaria, nem na cama, nem à sombra da amoreira-preta, nem sob o sol esbraseado da barreira, não voltou-se a sentar-se à mesa nem ao torno, não retira as cinzas caídas da grelha, nem vira as peças que estão a secar, não descasca as batatas, não amassa o barro, não diz, Assim são as coisas, Cipriano, a vida não tem mais do que dois dias para dar, e tanta gente houve que só viveu dia e meio, e outros nem tanto, já vês que não nos podemos queixar. Cipriano não ficou mais de três minutos, *tinha inteligência bastante para não precisar que lhe dissessem que o importante não era estar ali parado*, com rezos ou sem rezos, a olhar uma sepultura, o importante foi ter vindo, o importante é o caminho que se fez, a jornada que se andou, se tens consciência de que estás a prolongar a contemplação é porque te observas a ti mesmo ou, pior ainda, esperas que te observem. (SARAMAGO, 2000, p. 45-6)

> Minha mãe, esta é a minha mulher, o nome dela é Blimunda de Jesus.
>
> *Deveria isto bastar*, dizer de alguém como se chama e esperar o resto da vida para saber quem é, se alguma vez o saberemos, pois ser não é ter sido, ter sido não é será, mas outro é o costume, quem foram os seus pais, onde nasceu, que idade tem, e com isto se julga ficar a saber mais, e às vezes tudo. (SARAMAGO, 2011, p. 100)

Partamos agora para outro subvetor da expansão digressiva: as reflexões metadiscursivas. Embora mais breves do que as digressões filosofantes, as quais ocupam maior espaço na tessitura textual quando vêm à tona, os lances metadiscursivos se constituem como um recurso bastante frequente em nosso *corpus*. Observemos dois trechos, que comentaremos em seguida:

> O cão Achado, *agora que já tem nome não deveríamos usar outro com ele, quer o de cão, que pela força do hábito ainda se veio meter adiante, quer os de animal ou bicho, que servem para tudo quanto não faça parte dos reinos mineral e vegetal, porém, uma vez por outra não nos será possível escapar a essa variantes, só para evitar repetições aborrecidas, que é a única razão por que em lugar de Cipriano Algor temos andado a escrever oleiro, mas também homem, velho e pai de Marta*. Ora, como íamos dizendo, o cão Achado [...] (SARAMAGO, 2000, p. 58, grifos nossos)

> [...] Maria Vitória, uma garotinha de onze anos, que, apesar da pouca idade, já tem dolorosa experiência de vida, basta dizer que esteve para casar-se com Luís XV da França e foi por ele repudiada, *palavra que parece excessiva e nada diplomática, mas que outra se há de usar* se uma criança, na tenra idade de quatro anos, vai viver para a corte francesa a fim de se educar para o dito casamento, e dois anos depois é mandada para casa porque de repente deu a febre ao prometido, ou aos interesses de quem o orientava, de ter rapidamente herdeiros a coroa [...] (SARAMAGO, 2011, p. 288-9, grifos nossos)

Em ambos os casos, há o que Seixo (1987, p. 45-6) considera uma "espécie de parada conjectural". Neste caso, a conjetura se reflete numa avaliação quanto à escolha que o próprio narrador havia feito de determinados vocábulos ("Achado", no primeiro trecho, e "repudiada", no segundo). Tudo se passa como se o efeito expansivo, nesses casos, se devesse a uma reflexão direta sobre a própria linguagem, sobre o uso que se faz dela, se correto ou não, se adequado ou não etc. O narrador apresenta-se como um sancionador de seu próprio fazer.

É interessante notar, porém, que, para se autosancionar, conforme mostraremos mais adiante, no item 1.3 deste capítulo, ele se vale de um segundo actante observador, mais distante do enunciado (ou mais próximo da enunciação) e, por isso mesmo, mais competente para ponderar as escolhas lexicais enunciadas. Apenas por meio desse segundo observador o narrador adquire a competência necessária para notar não o *dito* (sobre o cão Achado e sobre Maria Vitória), mas o *dizer*. Embora se trate de um mesmo nível enunciativo, quer dizer, de uma mesma voz a conduzir o trecho inteiro, é um ponto de vista mais afastado da cena que radica a diferença entre, de um lado, o narrador afirmando que "Maria Vitória [...] já tem dolorosa experiência de vida [...] e foi [...] repudiada"; e, de outro, ponderando que a "palavra [repudiada] [...] parece excessiva e nada diplomática, mas que outra se há de usar". Utilizando uma metáfora pouco científica mas talvez elucidativa, imaginemos um sujeito que está a relatar um episódio

qualquer a um amigo seu. Pensemos então que, por sobre os dois, escondido no alto de árvore, há um outro sujeito atento não ao episódio que está sendo relatado, mas aos trejeitos do locutor, suas maneiras de se dirigir a seu amigo etc. Pois bem: esse sujeito que vê *de cima* seria então análogo a nosso observador metadiscursivo. O curioso é que, nos trechos que apresentamos, assim como em vários outros que o leitor poderá encontrar ao longo das duas obras, temos apenas um sujeito, o narrador, como porta-voz desses dois papéis que figurativizamos para fins de esclarecimento e ilustração. E mais importante que isso é notar que os dois pontos de vista (tanto o do narrador que observa a trama quanto do narrador que *se* observa) aparecem *misturados*[3] num mesmo enunciado, contribuindo para a confirmação do efeito expansivo.

Esse mecanismo também nos lembra aquilo que Authier-Revuz (1990, p. 25-42) chama de *heterogeneidade mostrada*, a qual se distingue da *heterogeneidade constitutiva* na medida em que, se esta última retoma o primado do interdiscurso (a fala do *eu* é sempre atravessada pelo discurso do outro - apenas num mundo adâmico se falou algo *pela primeira vez*), aquela outra, heterogeneidade mostrada, explicita esse outro em sua própria teia enunciada - é o caso dos dois excertos anteriores, em que o narrador de certa maneira *glosa* ao expor tal heterogeneidade.

Num breve diálogo com os estudos literários, ainda acerca dessa questão metadiscursiva, cabe notar que Braga (1999a, 1999b) faz um levantamento bastante mais exaustivo sobre os tipos de comentário metadiscursivos flagráveis em outros dois romances de Saramago, *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e *História do cerco de Lisboa* (1989). A autora colhe, então, metacomentários do narrador sobre ambiguidade, sonoridade das palavras, arcaísmos etc. Sem contestar a validade e a contribuição que trazem tais estudos, questionamos apenas o passo teórico que a autora dá quando associa tais reflexões do narrador a posições que José Saramago manifesta em outros gêneros (entrevistas, discursos em eventos etc.).

---

[3] *Mistura* e *triagem* são as duas operações básicas da sintaxe extensiva, aquela referente aos estados de coisas, segundo Zilberberg (2011a). Desse modo, ao menos numa lógica implicativa, significamos o mundo ou i) *misturando* grandezas anteriormente *triadas*, o que nos remete à ordem da união, ao termo complexo (pensando no quadrado semiótico), ou ii) *triando* o que antes fora *misturado*, o que nos lança para a ordem da separação, da bipartição (triagem) de um conteúdo complexo (misturado). Um exemplo simples: podemos *misturar* as grandezas /homem/ e /mulher/ por meio do conteúdo /humano/, assim como podemos *triar* o /humano/ nos valendo dos contrários /homem/ e /mulher/. Para mais esclarecimentos, cf. Zilberberg (2011a, p. 121-63).

Assim, Braga vai na direção de defender certa causalidade entre as reflexões metalinguísticas que há nos romances e aquelas que acessamos em ponderações de Saramago sobre sua obra. A pesquisadora encontra como justificativa para os lances metadiscursivos a concepção que Saramago manifesta sobre a língua. Subjaz à posição da analista certa concepção *consciente* de comunicação, quando sabemos que a comunicação humana não se reduz a atos voluntários. A prosseguir nesse viés de *prioridade* e de autoridade do autor sobre seu texto, diríamos com Greimas; Courtés (2012, p, 168): "como ficaria então o discurso onírico, por exemplo?".

Vejamos mais alguns trechos, estes mais curtos, em que também se manifesta o pendor expansivo gerado por comentários metadiscursivos: "[...] tratar os inferiores ou subalternos com excessiva confiança sempre acabou por minar o respeito e resultar em licença, *ou, querendo usar palavras mais explícitas, sem ambiguidade, insubordinação, indisciplina e anarquia*" (SARAMAGO, 2000, p. 131-2, grifos nossos); "*Não obstante a sedutora profundidade de ambos os temas, propícia às mais suculentas reflexões, temos de abandoná-los imediatamente para dar atenção ao que Marta acabou de dizer*, [...]" (SARAMAGO, 2000, p. 133, grifos nossos).

Agora, após termos passeado pelo vetor expansivo de Saramago, passemos àquela que vemos como sua outra faceta, a concentração moralizante.

1.2 Concentração moralizante: algumas notas

Chamaremos atenção aqui para um viés que, a despeito do vetor expansivo que mostramos no item anterior, também se faz presente com bastante regularidade nos romances de nosso autor. Falemos então sobre o que chamamos *concentração moralizante*.

No item anterior, localizamos três mecanismos - digressões filosofantes, reflexões metadiscursivas e efeito do duplo - decorrentes ou, em termos semióticos, *dependentes* (HJELMSLEV, 2009) do viés expansivo que atravessa nosso narrador. Agora, seguindo a mesma linha de raciocínio, procuraremos flagrar trechos em que se manifestam dois mecanismos - uso de máximas e provérbios e uso de ironia - que decorrem da concentração moralizante. Se no primeiro item o narrador se mostrava

mais *durativo*, aqui será mais *pontual*; se lá pairava um efeito de *continuidade*, cá observaremos algo de *descontinuado*. Observemos os trechos:

> Quando a furgoneta chegou ao final da rampa e parou, umas quantas coisas sucederam simultaneamente, ou com intervalos mínimos de tempo, Marta surgiu à porta da cozinha, o oleiro e o guarda interno saíram do carro, o Achado rosnou, Marta veio para Marçal, Marçal foi para Marta, o cão deu um rosnido profundo, o marido abraçou a mulher, a mulher abraçou o marido, logo beijaram-se, o cão deixou de rosnar e atacou uma bota de Marçal, Marçal sacudiu a perna, o cão não largou a presa, Marta gritou, Achado, o pai gritou o mesmo, o cão largou a bota e tentou filar o tornozelo, Marçal deu-lhe um pontapé com intenção mas sem demasiada violência, Marta disse, Não lhe batas, Marçal protestou, Ele mordeu-me, É porque não te conhece, A mim não me conhecem nem os cães, estas palavras terríveis saíram da boca de Marçal como se chorassem, mágoa e queixume insuportáveis cada uma delas, Marta lançou as mãos aos ombros do marido, Não repitas isso, *claro que ele não repetiu, nem era preciso, há certas coisas que se chegam a dizer-se uma vez é para nunca mais* [...] (SARAMAGO, 2000, p. 111, grifos nossos)

> Daqueles homens que conhecemos no outro dia, vão na viagem José Pequeno e Baltasar, conduzindo cada qual sua junta, e, entre o pessoal peão, só para as forças chamado, vai o de Cheleiros, aquele que lá tem a mulher e os filhos, Francisco Marques é o nome dele, e também vai o Manuel Milho, o das ideias que lhe vêm e não se sabe donde. Vão outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltasares, e haverá Joões, Álvaros, Antônios e Joaquins, talvez Bartolomeus, mas nenhum o tal, e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetanos, tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, *é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende*, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a profissão. De quantos pertencem ao alfabeto da amostra e vão a Pêro Pinheiro, pese-nos deixar ir sem vida contada aquele Brás que é ruivo e camões do olho direito, não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e os formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à

> história quanto há de belfos e tartamudos, de coxos e prognatas, de zambros, e epiléticos, de orelhudos e parvos,de albinos e alvares, os da sarna e os da chaga, os da tinha e do tinhó, então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da vila de Mafra, ainda madrugada, o que vale é que de noite todos os gatos são pardos e vultos todos os homens, se Blimunda tivesse vindo à despedida sem ter comido o seu pão, que vontade veria em cada um, a de ser outra coisa. (SARAMAGO, 2011, p. 233-4, grifos nossos)

Nos dois trechos, vem à tona um tom categórico que contribui para um efeito de concentração, quer dizer, ao posicionar-se de maneira tão incisiva, o que fica evidente por alguns termos, digamos, intensificadores ("claro", "nunca mais", "só") e pela predominância de verbos no presente do indicativo ("*é* para nunca mais", "*é* essa a nossa obrigação", "aí *ficam*, se de nós depende"), temos acesso a uma face explicitamente sancionadora do narrador. Esse tom categórico, aliás, encontra respaldo no que Fiorin (2005, p. 150-1, grifos nossos) chama de presente omnitemporal ou gnômico: "É o presente utilizado para enunciar verdades eternas *ou que se pretendem como tais*. [..] é a forma verbal mais utilizada pela ciência, pela religião, *pela sabedoria popular (máximas e provérbios)* [...]".

Por mais que, nos momentos de expansão digressiva, apresentados no item anterior, também tenhamos a voz do narrador como ponto de ancoragem das digressões filosofantes ou das reflexões metadiscursivas, ou seja, por mais que, lá, reconheçamos no narrador uma subjetividade que reflete sobre as palavras escolhidas ou que deflagra uma reflexão de teor filosófico, ainda assim, queremos crer que se tratava de uma subjetividade que tendia à *mistura*. Aqui, ao contrário, trata-se de uma voz que tende à *tria*gem, aproveitando mais uma vez as categorias de Zilberberg (2011a, p. 121-63). Trata-se, portanto, de acordo com Fontanille; Zilberberg (2001), de uma voz que passa a privilegiar não mais os *valores de universo*, democratizantes, participativos, mas, sim, os *valores de absoluto*, que *excluem* os conteúdos disforizados (ou depuram os conteúdos euforizados). Daí o maior efeito de *sanção* nestes instantes de concentração, em comparação com aqueles primeiros que trouxemos à baila, predominantemente expansivos. De qualquer forma, queremos dizer que há semelhança entre os dois vetores, no sentido de que se trata sempre de uma perspectiva *tradicional* - como veremos no segundo capítulo com Hansen (1998), Oliveira Filho (1993) e Rosenfeld (2015) -, seja a expandir, seja a concentrar. Ainda sobre esse ponto, Greimas (2014, p.

132), em capítulo sobre a modalidade do *saber* e do *crer*, apresenta-nos um quadrado semiótico bastante útil:

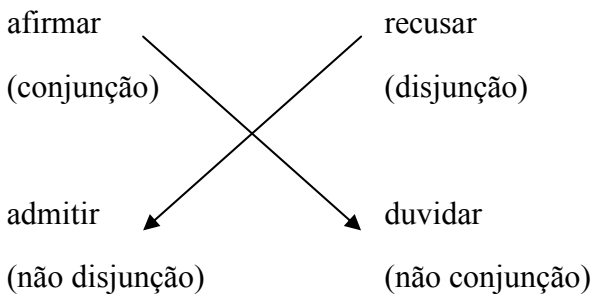


Figura 1.1: Quadrado semiótico sobre modalidades. Cf. Greimas (2014, p. 132)

Trouxemos tal quadrado à baila na medida em que nosso narrador parece transitar de maneira bem clara por ele: nos lances de expansão digressiva, é como se ele passeasse pelos termos subcontrários, localizados na parte de baixo da estrutura. Assim, ao alongar-se em reflexões filosofantes ou metadiscursivas, ele estaria *admitindo*, *duvidando*. Por outro lado, ao se deixar reger pela concentração moralizante, passa aos termos contrários do quadrado, *recusando* ou *afirmando*. É nesse sentido que Greimas (2014, p. 132) assevera: "pode-se /duvidar/ mais ou menos, /admitir/ mais ou menos, mas não se pode /afirmar/ ou /recusar/ mais ou menos." (GREIMAS, 2014, p. 132). Desse modo, no primeiro caso (afirmar/recusar), temos o domínio da inteligibilidade (o *saber*); no segundo, (admitir/duvidar), o domínio do *crer* e o resgate do *sensível*. Em síntese, as manifestações de expansão digressiva permitem maior modulação, trazendo consigo também algo de mais *extensivo* (HJELMSLEV, 1966), ao passo que os lances de concentração moralizante têm sempre um traço mais pontual, terminativo, *intensivo* (HJELMSLEV, 1966). A citação e o quadrado greimasianos vão ao encontro dessa ideia.

Pois bem, tentamos resumir este subvetor da concentração moralizante como *máximas*, inspirados na definição dada ao termo por Aristóteles (2013, p. 178):

> um meio de traduzir um modo de ver, mas que não dá conta de um caso particular [...], mas do geral; tampouco refere-se ao geral em toda

> a sua extensão, como quando se afirma que a reta é o contrário da curva. Trata-se do geral relativamente aos atos, e ao que o indivíduo busca e evita no que respeita à ação.

Assim, ao chamarmos atenção, no *corpus* saramaguiano, para o tom categórico, pontual, cremos que nos aproximamos da definição anterior, em que o filósofo também confere à máxima um traço sancionador ("um meio de traduzir um modo de ver [...] relativamente aos atos [do indivíduo]"). Observemos em nossos romances mais dois breves lances desse tipo: "[...] é por pequenas coisas assim que se vê serem os homens realmente iguais" (SARAMAGO, 2011, p. 164); "O pecado não existe, só há morte e vida" (SARAMAGO, 2011, p. 322).

Uma categoria bastante próxima das máximas é a dos provérbios, estes também bastante ao gosto de nosso narrador, no que concordamos com Oliveira (2015, p. 16). Ambas as categorias, máximas e provérbios, concentram e avaliam, com a distinção de que estes têm, a nosso ver, uma *intensidade atenuada* (ZILBERBERG, 2011a) quando comparados às máximas. Uma vez que estão mais estabilizados numa determinada cultura, repousam numa *extensidade* um pouco mais átona, embora, repitamos, respondam também por considerável força judicativa. É o que vemos, por exemplo, em:

> Na verdade, apesar de todos os seus defeitos, a vida ama o equilíbrio, se fosse só ela a mandar faria que a cor de ouro estivesse permanentemente sobre a cor de azul, que todo o côncavo tivesse o seu convexo, que não acontecesse nenhuma despedida sem chegada, que a palavra, o gesto e o olhar se comportassem como gémeos inseparáveis que em todas as circunstâncias dissessem o mesmo. (SARAMAGO, 2000, p. 170-1)

> O almoxarife enxuga os olhos úmidos de boa lágrima, Ludovice conserva a ponta do dedo indicador da mão direita sobre o lugar da planta que figura o tal monte que tanto vai custar a arrasar, o provincial levanta os olhos ao teto, suposto representar aqui o empíreo, e a todos os três o rei olha sucessivamente, grande, pio, fidelíssimo que há de ser, isto é o que se lê no rosto magnânimo, não é todos os dias que se ordena a ampliação de um convento de oitenta frades para trezentos, *o mal e o bem à face vêm*, diz o povo, neste caso de hoje veio o melhor. (SARAMAGO, 2011, p. 273-4, grifos nossos)

No primeiro caso, embora o provérbio não seja, como na segunda cena, dito com todas as letras, constatamos um saber proverbial que atravessa o excerto. Senão vejamos: ao enunciar que, "apesar de todos os seus defeitos, a vida ama o equilíbrio", e logo em seguida expandir por meio de diferentes revestimentos figurativos esse enunciado de estado, sentimo-nos autorizados a enxergar um eixo temático que, à maneira de um provérbio, subjaz a essa sentença inicial. Teríamos, então, aparadas as arestas figurativas do excerto, algo como *Deus escreve certo por linhas tortas* ou qualquer enunciado que o valha. Ou seja, um saber que, justamente por ser já estabilizado numa certa cultura, parece-nos mais familiar e menos tônico que a máxima.

Tatit (2016, p. 74, grifos do autor), embora analisando canções e não textos literários, aponta algo que pode nos ajudar. Diz o semioticista que, em determinada altura da evolução cancional no Brasil, o letrista apresentou-se como alguém cuja "principal habilidade era por certo a de formular frases ou expressões que, na união com a melodia, se convertessem ao mesmo tempo num *dizer* plausível e num *cantar* persuasivo. A melodia já nascia [...] enraizada na linguagem oral". Mesmo reconhecendo que Tatit está interessado em analisar um objeto distinto do nosso, enxergamos utilidade em suas palavras na medida em que o nosso narrador investe em frases *familiares* do mesmo modo que, por analogia, o letrista procurava um "*dizer* plausível". Desse modo, se, de nosso lado, cria-se esse efeito proverbial, na canção, por sua vez, Tatit constata que a melodia já nascia "enraizada na linguagem oral". Em ambos os casos, o dizer plausível, familiar encaminha o poder persuasivo do narrador (ou do cancionista). Na segunda cena, o provérbio já surge, inclusive, em estado bruto ("o mal e o bem à face vêm"), tornando ainda mais evidente a categoria de que nossa instância enunciativa se vale com frequência.

Máximas e provérbios, dessa maneira, constituem-se como um dos mecanismos da concentração moralizante. Aristóteles (2013, p. 181) inclusive prevê essa identidade entre as duas categorias: "Alguns provérbios também atuam como máximas". A distinção entre elas estaria, a nosso juízo, apenas no fato de que os provérbios repousam num saber mais estabilizado dentro da cultura de que fazem parte. Assim, quanto mais a máxima for partilhada, *difundida* pela massa falante, ou seja, quanto mais esse enunciado for reconhecido pela cultura em que está inserido, mais átono e, digamos, proverbial ele será. Propomos a relação nos seguintes termos:

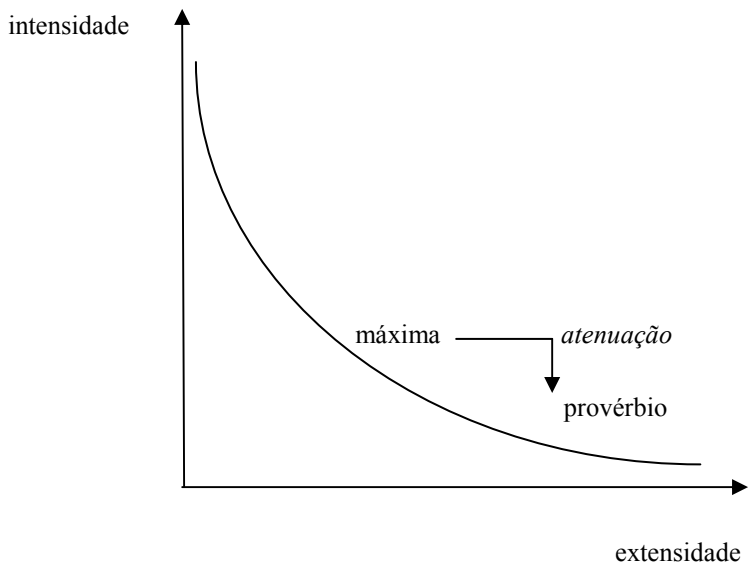


Figura 1.2: Semiotização de máximas e provérbios.

Fonte: Elaboração nossa, a partir de Zilberberg (2011a)

Procurando elucidar o gráfico, temos: no eixo vertical, das ordenadas, a intensidade, termo cunhado por Zilberberg (2011a) que corresponde, *grosso modo*, ao sensível, aos estados de alma. No plano das abscissas, horizontal, está a extensidade, vale dizer, o inteligível, os estados de coisa. Concordando com os primados da fenomenologia de Merleau-Ponty (2011) e Husserl (2006) - embora Zilberberg (2011b, p. 14) frise também a diferença que há entre as duas teorias, quando afirma que a fenomenologia permanece de certo modo "indiferente ao andamento"[4], em comparação com o tratamento que o esquematismo tensivo lhe confere -, a intensidade rege a extensidade. A máxima, como se lê no gráfico, então, seria mais intensa, mais afetante que o provérbio, o qual, por sua vez, tendo maior *difusão* na cultura de que faz parte, perde um pouco de *tonicidade* em relação à máxima.

[4] Trecho do qual extraímos a citação: "Para pensar a relação do sujeito ao objeto, a semiótica tem admitido tacitamente a intencionalidade fenomenológica, tal como esta se salienta notadamente na obra de Merleau-Ponty, mas é difícil, como nós mencionamos, conjugar o acontecimento e a intencionalidade fenomenológica. O que caracteriza esta última é sua indiferença ao andamento, numa vertente ontológica, 'poética' do andamento, enquanto as comutações afetivas e as comutações perpectivas a nós nos parecem à mercê das variações de andamento. Tradução nossa. No original: "Pour penser la relation du sujet à l'objet, la sémiotique a admis tacitement l'intencionnalité phénoménologique telle quel ressort notamment de l'oeuvre e Merleau-Ponty, mais il est difficile, commme nous l'avons mencionné, de conjuguer l'événementialité et l'intencionnalité phénoménologique. Ce qui caractérise cette dernière, c'est son indifférence au tempo, à la vertu ontologique, <<poïétique>> du tempo, alors que les commutations affectives e les commutations perceptives sont, nous semble-t-il, à la merci de variations de tempo."

Dito isto, acrescentamos que soa coerente o fato de que, segundo Chauí (1997, p. 115), "Sartre disse, certa vez, que não conhecia nada mais triste do que os provérbios." Semiotizando a colocação e cotejando-a com nossos argumentos, é bastante provável que Sartre estivesse vendo nos provérbios algo de pouca intensidade, de mitigada tonicidade - *triste*, a seu ver. Como se não bastasse, corroborando com a ideia de que os ditos populares compõem a concentração moralizante, Chauí (1997, p. 115) arremata: "E essas opiniões [os provérbios] são [...] moralistas".

Em mais um sobrevoo sobre a fortuna crítica do autor, não deve ser exagero dizer que o "tom sentencioso e a tendência moralizante" (SEIXO, 1987, p. 22), que de nossa parte resumimos sob a categoria *máximas* e *provérbios*, é o traço mais notado pelos analistas da obra do Nobel português. É nesse sentido que Chauvin (2016, p. 44) fala no "tom ácido e combativo com que [Saramago] escreveu a absoluta maioria de seus contos, peças, crônicas e romances" ou chama atenção para o "tom ácido de seus narradores". Da mesma maneira, Gomes (1993, p. 34) fala numa "arte compromissada" e num "narrador fortemente comprometido com uma ideologia, que, na maioria das vezes, mais do que apresentar os fatos, procura comentá-los, de modo a investir criticamente na realidade". Quer dizer, neste ponto, temos consciência de que, por um lado, não trazemos algo de exatamente novo em relação ao que a crítica literária já havia notado. Entendemos contribuir, porém, no sentido de que propomos uma categoria mais geral - *concentração moralizante* - que, desdobrando-se em duas mais específicas - *máximas e provérbios*, da qual falamos, e *ironia*, que abordaremos à frente -, pode resumir e simplificar todos os comentários que orbitam em torno dessa "tendência moralizante e justiceira", usando mais uma vez palavras de Seixo (1987, p. 44). Procuramos, assim, semiotizar os fundamentos da fortuna crítica saramaguiana.

Ainda na esteira dessa face sancionadora de nossa instância enunciativa, não podemos deixar de nos posicionar acerca da atitude que José Saramago, reiteradas vezes ao longo de sua carreira, normalmente em entrevistas, manifestou sobre sua obra e seu dito narrador. O que o Nobel afirma é tão instigante quando escorregadio para um analista - embora permaneça apenas como um discurso paralelo, sem nenhuma relação de determinação sobre os mecanismos que se cruzam no interior das obras contempladas. Vejamos dois trechos do que ele diz:

> A velhíssima questão do narrador omnisciente. Quando se fala nos meus livros, sempre se refere: "o seu narrador". Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de "alter ego" meu. Eu iria talvez mais longe, e provavelmente com indignação de todos os teóricos da literatura, afirmaria: "Narrador, não sei quem é". Parece-me, e sou leigo na matéria, que no meu caso particular - e creio ter encontrado uma fórmula que acho feliz para expressar isso - é como se eu tivesse a dizer ao leitor: "Vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro". Leva uma história, leva a história que se conta, leva a história das personagens, leva a tese, a filosofia, enfim, tudo o que se quiser encontrar lá. Mas além de tudo isso leva uma pessoa dentro, que é o autor. Não é o narrador. Eu não sei quem é o narrador, ou só o sei se o identificar com a pessoa que eu sou. (SARAMAGO, 1991, *apud* LEITE JR., 2016, p. 21)

> Olhe, se há um lugar onde eu estou é nos meus romances. Mas o leitor não deve perder o seu tempo a procurar a minha vida nos meus livros, porque ela não está ali. O que está ali não é a minha vida, mas a pessoa que sou, que é uma coisa muito diferente. Justamente essa coerência de que falávamos tira a máscara de narrador que está ali para contar as coisas com toda a objetividade do mundo, sem se envolver. Quando digo que eu talvez não seja romancista, ou que talvez o que eu faça sejam ensaios, refiro-me justamente ao que estamos a falar, porque a substância, a matéria do ensaísta, é ele próprio. Se você consultar os ensaios de Montaigne, que foi quem inaugurou o gênero, verá que é ele que está ali, sempre ele, já desde o prólogo, na própria introdução. Em suma, eu sou a matéria daquilo eu escrevo (SARAMAGO, 2004, *apud* LEITE JR., 2016, p. 24)

Temos aí "O narrador recusado por Saramago", título do próprio artigo de Leite Jr. do qual extraímos as referidas citações. Ao ler esses trechos, sobretudo quando se tem acesso aos lances de concentração moralizante que encontramos em seus romances, temos de ter cautela enquanto analistas, pois, se *cremos* apressadamente nas palavras do Saramago analista de sua própria obra, corremos o risco de nos esquecer de que, em semiótica, estamos sempre lidando apenas com *efeitos de verdade* - o autor é, pois, um efeito de sujeito, um efeito de identidade. Noutras palavras, se justificamos um narrador moralizante com base nas citações acima ou em quaisquer outras semelhantes ditas pelo Nobel, parece-nos que estaríamos ao mesmo tempo nos esquecendo de que a validade de nosso argumento é fruto apenas da combinatória - operada por nós, analistas, diga-se - entre um *parecer* (os romances) e um pretenso *ser* (as citações acima), o qual

respaldaria tal parecer. De certo modo, esquecemos que, se falamos em *narrador* por referência aos romances, por que não devemos igualmente falar em *narrador* por relação aos dois excertos supra? Nos dois casos, afinal, temos tão somente discursos, linguagem ou, como diria Saussure (2002, p. 28), apenas "uma disputa de palavras"[5].

Queremos com isso lembrar que a *verdade*, para a semiótica, é mero efeito de sentido resultante da conjugação entre um *parecer* e um *ser*. Temos então sempre efeitos de verdade, de falsidade, de mentira ou de segredo. Todos esses quatro passam a ser apenas resultado de diferentes combinações entre *ser* e *parecer*: o falso é aquilo que não parece e não é (não parecer + não ser); o segredo, aquilo que não parece, mas é (não parecer + ser); e a mentira, aquilo que parece, mas não é (parecer + não ser). Ou, pondo isso num quadrado semiótico (GREIMAS;COURTÉS, 2012, p. 532), temos:

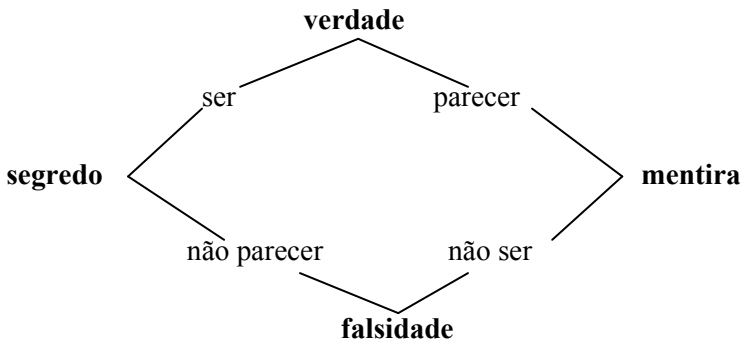


Figura 1.3.: Quadrado veridictório.

Fonte: Greimas; Courtés (2012, p. 532)

Assim, parece-nos que, de um ponto de vista científico, é recomendável que o analista manifeste consciência dessas nuances, sob pena de parecer estar conferindo autoridade, força de verdade a um discurso que é tão atravessado por linguagem quanto qualquer outro.

Com todo o respeito e, mais que isso, admiração que temos pelos estudos que Leite Jr. tem dedicado à obra do Nobel português, cremos que seu argumento principal neste artigo - qual seja, a impossibilidade de se separar a escrita do autor ou, nos termos

[5] No original: "une dispute de mots".

marxistas em que se pauta o artigo, a impossibilidade de se *alienar* o *trabalho* do *homem*: eis o que o articulista defende como subjacente às citações saramaguianas - perde um tanto de força na medida em que passa ao largo dessa discussão veridictória que as duas citações suscitam. O pesquisador mostra-se até bastante cuidadoso no início do artigo ("Como tenciono passar essa recusa [do narrador, feita por Saramago] por um exame semiótico, adianto que a lerei como texto, a bem da coerência epistemológica desta investigação" (LEITE JR., 2016, p. 21), mas, ao longo do trabalho, o que mais vemos é uma justificativa marxista para as provocantes palavras de Saramago, e não uma problematização semiótica. Subjaz, assim, certa aquiescência às colocações, sempre instigantes, do português, como se elas fossem algo mais verdadeiras (porque ditas pelo autor?). Em suma, queremos dizer que concordamos, sim, com as palavras de Leite Jr, mas preferimos flagrar essa inalienação, essa moralização nos narradores dos romances, e não em textos que gozam do privilégio de *parecerem* não ter igualmente narrador.

Passemos agora ao segundo mecanismo por meio do qual nossa instância enunciativa concentra e moraliza: o uso da ironia. Trata-se, como se sabe, de uma das figuras de pensamento, também chamadas figuras de retórica, mais conhecidas do senso comum. Analiticamente, porém, cabe-nos lembrar que seu efeito se dá segundo um descompasso entre duas vozes: afirma-se algo no plano do enunciado, mas se nega tal conteúdo no plano da enunciação (FIORIN, 2011, p. 79-81). Evidente que, para que percebamos essa negação no plano da enunciação, ela tem de estar enunciada de alguma maneira. Numa conversa entre dois amigos, por exemplo, esse rastro da enunciação no enunciado, elemento deflagrador do descompasso entre duas vozes, pode ter como plano de expressão uma piscadela de olho dirigida ao interlocutor, digamos.

Observemos a cena abaixo:

> Ao outro dia, que foi domingo, houve missa e sermão. Para ser ouvido com mais proveito, pregou o frade de cima do carro, tão airoso como se estivesse de púlpito, e não se dava conta o imprudente de que cometia a maior das profanações, com as sandálias ofendendo esta pedra de ara, que o é por lhe ter sido sacrificado sangue inocente, o sangue do homem de Cheleiros que tinha filhos e mulher, o que ficou sem o pé em Pêro Pinheiro, ainda o préstito não saíra, e os bois, não devemos esquecer os bois, pelo menos não vão esquecê-los tão cedo os moradores que foram à

> carniça e que hoje mesmo, domingo, fazem refeição melhorada. Pregou o frade e disse, como dizem todos, Amados filhos, dos céus nos vê Nossa Senhora e o seu Divino Filho, dos altos céus nos contempla também o nosso padre Santo Antônio, por amor de quem levamos esta pedra à vila de Mafra, é certo que pesada, mas muito mais pesados são os vossos pecados, e contudo andais com eles no coração como se vos não carregassem, por isso deveis tomar esta transportação como penitência, e também amorosa oferta, singular penitência, oferta estranha, pois não só vo-las pagam com o salário do céu, porque em verdade vos digo que levar esta pedra à Mafra é obra tão santa como foi a dos antigos cruzados quando partiram a libertar os Santos Lugares, sabei que todos quantos lá morreram gozam hoje da vida eterna [...], amén. Acabou-se o sermão, baixou o frade à terra [...]. Para o fim da tarde armou-se uma zaragata entre cinco cruzados desta cruzada, episódio que passa em mais desenvolvido relato, não passou de murros e algum sangue do nariz. Tivessem morrido que iam logo direitos ao paraíso. (SARAMAGO, 2011, p. 253-55)

Aqui, então, vemos que determinado ator do enunciado, revestido apenas por seu papel social de frade, discursa longamente, em pregação, "tão airoso como se estivesse de púlpito", diante de uma plateia de operários que cuidavam do transporte de uma pedra de mais de 30 toneladas, vinda da cidade de Pêro Pinheiro em direção a Mafra. Dada a proporção da pedra e os meios tecnológicos, ainda muito dependentes do braço humano, de que se dispunha, morreram alguns homens nesse trajeto - pelo que se justifica o discurso do frade. A "percepção de uma impertinência predicativa" (FIORIN, 2014, p. 70), condição para que notemos a ironia, se dá por um descompasso entre a fala do frade e a do narrador. Se aquele ergue toda a sua pregação no sentido de euforizar a performance dos operários, inclusive fazendo da morte (maior antagonista ao percurso daqueles homens e que já havia levado alguns deles) um valor pelo qual os homens seriam recompensados posteriormente ("levar esta pedra a Mafra é obra tão santa como foi a dos antigos cruzados [...], sabei que todos quantos lá morreram gozam hoje da vida eterna, e juntamente com eles [...] já lá está aquele vosso companheiro [...]"), se o discurso do frade, como vínhamos dizendo, pauta-se nessa isotopia euforizante ante a virtualidade da morte - o narrador finda o longo parágrafo rompendo, sutil mas incisivamente, com essa isotopia: "Tivessem morrido [alguns dos que ouviram o discurso] que iam logo direitos ao paraíso". A morte euforizada pelo frade é simultaneamente disforizada pelo narrador. A voz do enunciado (frade) traz uma asserção negada pela voz do narrador. Afirmar e recusar, gestos trazidos à luz por

Greimas (2014, p. 132)[6] como categóricos e dicotômicos, que se sustentam, portanto, segundo a formulação "ou... ou", amparam a composição da ironia e o viés de concentração moralizante.

Desse modo, as debreagens do interlocutor e do narrador, como nos diz Fiorin (2014, p. 70), "são duas vozes em conflito, uma expressando o inverso do que disse a outra; uma voz invalida o que a outra profere". É curioso, ademais, que o discurso tenha sua isotopia rompida não apenas ao final, como mostramos acima, mas que já esteja também balizado, embora com menor tonicidade, um pouco antes da delegação de voz ao sacerdote: "tão airoso como se estivesse de púlpito, [o frade] não se dava conta o imprudente de que cometia a maior das profanações, com as sandálias ofendendo esta pedra de ara".

Fiorin (2014, p. 70, grifos nossos) ainda aponta algo que talvez seja aquilo que mais nos interessa acerca da ironia: ela "[...] apresenta uma *atitude do enunciador*, pois é utilizada para criar sentidos que vão do gracejo até o sarcasmo, passando pelo escárnio, pela zombaria, pelo desprezo, etc.". Ora, se ela revela uma atitude do enunciador, significa dizer que essa figura está a serviço da concentração moralizante, um dos vetores com que temos trabalhado. Há de se notar que Fiorin fala em atitude do *enunciador*, enquanto nós temos nos restringido a falar do *narrador* saramaguiano. Embora sejam níveis enunciativos distintos, não vemos incoerência aqui: enquanto Fiorin opta por falar na instância pressuposta, recuperável por meio das vozes delegadas no texto, nós, para nos mantermos fiéis aos objetivos que anunciamos desde o início do trabalho, preferimos tratar apenas do narrador. Mas é evidente que este último, sendo a primeira voz delegada no texto, diz muito do enunciador.

Vejamos mais um exemplo desse mecanismo moralizante. Ainda no início do romance, após enunciar que a construção do convento de Mafra se deu como pagamento de uma promessa feita por D. João V (promessa segundo a qual seria erguido o tal convento, mas apenas caso o pressentimento da parte de sacerdotes franciscanos, de que a rainha finalmente engravidaria, se realizasse), o narrador pondera:

---

[6] Para mais detalhes, voltar às p. 19-20 desta dissertação.

> Agora não se vá dizer que, por segredos de confissão divulgados, souberam os arrábidos que a rainha estava grávida antes mesmo que ela o participasse ao rei. Agora não se 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 Antônio. Agora não se vá dizer que el-rei contará as luas que decorreram desde a noite do voto ao dia em que nascer o infante, e as achará completas. Não se diga mais do que ficou dito.
>
> Saiam então absolvidos os franciscanos desta suspeita, se nunca se acharem noutras igualmente duvidosas. (SARAMAGO, 2011, p. 26)

Ainda que, nesta cena, constatemos uma *impertinência predicativa* característica da ironia, poderíamos, a rigor, falar aqui não nesta figura de pensamento, mas em outra, *lítotes*, típica de "quando se nega no enunciado e se afirma na enunciação" (FIORIN, 2011, p. 81). Ora, é justamente o que temos na cena: o narrador negando ("Agora *não se vá dizer*", frase que se repete por três vezes de forma idêntica, além da variante similar "*Não se diga* mais do que ficou dito", que ocorre uma vez) no enunciado aquilo que afirma no plano da enunciação (enunciada). Daí o *conflito de vozes* que notamos. É curioso, aliás, que é justamente a significativa frequência de negações no plano do enunciado que funciona como indício de que, no âmbito da enunciação, se está duvidando da validade dessa negação. De tanto dizer não, potencializa-se o sim, ou seja, o engenho pouco honesto dos sacerdotes e de D. Maria Ana.

De qualquer forma, seja notada como ironia, seja como lítotes, o que importa mesmo é notar que se sobressai, como nos disse Fiorin, uma *atitude do enunciador*, ou seja, cria-se no texto a concentração moralizante de que temos falado. No que diz respeito ao narrador, aliás, Fiorin (2005, p. 66) já havia ressaltado que "todas as apreciações moralizantes do texto são de responsabilidade de uma instância inscrita no discurso [...]".

Propomos uma tabela que deve ajudar a entender tudo o que argumentamos até o momento:

Definido → **Definidores** ↓	**Narrador saramaguiano**	
Expansão digressiva	Reflexões metadiscursivas	Digressões filosofantes
Concentração moralizante	Máximas e provérbios	Ironia

Tabela 1.1.: Resumo dos traços propostos como distintivos do narrador.

Fonte: elaboração própria

Reconhecemos que há uma série de outros traços que o analista pode enxergar na instância enunciativa que estamos a analisar, mas cremos que os dois vetores com que temos trabalhado, cada um deles se desdobrando em dois mecanismos, apresenta um panorama simples e coerente para tratar de nosso narrador. Lembramo-nos aqui de Tatit (1996), para quem, embora a canção não seja apenas *melodia* e *letra*, esse par categorial apresenta-se como um roteiro simples e coerente o suficiente para que a análise cancional não ganhe contornos *anedóticos*. Assim, seguindo o mesmo raciocínio - mas muito longe de propor aqui uma teoria sólida, tal como o fez Tatit por relação à canção, de meados dos anos 1990 até hoje -, propomos o par de definidores acima (expansão digressiva e concentração moralizante) como uma espécie de roteiro a um só tempo reconhecível em nosso *corpus* e distintivo do narrador de Saramago.

Finalizando este item e mantendo o que já é hábito neste trabalho, diremos, em mais um passeio pela crítica literária, que o reconhecimento da ironia em Saramago talvez seja, juntamente com o mecanismo das máximas e provérbios, o qual também compõe a face sancionadora de nosso narrador, aquilo que mais se nota quando se reflete sobre a obra do Nobel. É o caso, por exemplo, de Moreno (2007), que chega mesmo a elencar tipos de ironia (religiosa, social, estética) a partir de cenas de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Interessante salientar que Moreno nota, com pertinência, a nosso ver, que a ironia não deixa de ser uma forma de, digamos, *revisitar a História com outros olhos*. Falaremos disso mais adiante, no segundo capítulo, quando formos discutir se nosso narrador é tradicional ou moderno e até que ponto faz sentido ver vários dos romances de Saramago (*Memorial do convento*, *O evangelho*

segundo Jesus Cristo, *História do cerco de Lisboa* etc.) como históricos. Como vemos, a recorrência de um modo de dizer sustenta a totalidade discursiva, que, apoiada em semelhanças, firma-se como totalidade integral. Esta se realiza na unidade textual que temos à mão. Por isso entendemos não precisar, ao menos como condição *sine qua non* para a coerência do trabalho, da totalidade numérica ou de um número que abranja o conjunto expansivo à obra do autor.

1.3 O pervir e a variação de pontos de vista como fundamentos do narrador saramaguiano

Nos dois subitens anteriores explicamos o que queremos dizer quando falamos em expansão digressiva e em concentração moralizante. Para isso, apresentamos tanto os definidores desses dois vetores (reflexões metadiscursivas e digressões filosofantes, no que tange à expansão; e máximas e provérbios e ironia, no que respeita à concentração), quanto tentamos respaldar tais conceitos em nosso *corpus*.

Agora, nosso intuito é um pouco diferente: buscaremos mostrar quais categorias sustentam os dois vetores (e seus respectivos desdobramentos) que julgamos distintivos de nosso narrador, ou seja, procuraremos mostrar aquilo que, em nosso entendimento, parece funcionar como alicerce da casa em cuja fachada enxergamos a expansão digressiva e a concentração moralizante.

Entendemos que nosso narrador pauta-se - ou melhor, *é pautado*, forma verbal que deixa mais claro o primado tensivo e fenomenológico de que a intensidade rege a extensidade - pelo *pervir*[7] (ZILBERBERG, 2011a, 2011b) e sua inerente lentidão.

A despeito da profusão metalinguística do parágrafo acima, nosso argumento é bastante simples: os quatro pilares de que falamos até aqui - digressões filosofantes; reflexões metadiscursivas; máximas e provérbios; e ironia - têm respaldo num *modo*

---

[7] Reproduzimos aqui a nota de que os tradutores da obra *Elementos de semiótica tensiva* (ZILBERBERG, 2011a, p. 271) se valem para justificar a escolha do termo *pervir*: "Embora totalmente em desuso no português atual, o termo 'pervir' procede da mesma raiz latina, *pervenīre*, que deu origem ao verbo *parvenir* na língua francesa. José Prado Machado confirma a presença de 'pervir' no português do século XIV, justamente com a acepção que interessa ao autor deste volume: 'chegar de um ponto a outro, chegar ao fim' (Machado, 1967: 1806) (N. dos T.)". Voltaremos a contextualizar essa categoria semiótica logo mais.

lento de conduzir a trama. Parece sempre, portanto, que nosso narrador observa o mundo de tal maneira que nada o surpreende, nada lhe retira sua condição ativa de sujeito (seja sujeito a divagar, seja a moralizar). Há sempre, como pano de fundo das expansões ou das concentrações, uma voz que parece jamais perder as rédeas do tempo-espaço que o cerca (ou que essa voz mesma funda).

É nessa sintonia que Seixo (1987, p. 41, grifos nossos) considera o narrador de Saramago "um *comedido demiurgo*, acompanhando em jeito por vezes *camiliano* sucessos e personagens na indissociável atitude de uma ironia terna, de um sarcasmo dolorido, de uma violenta *contensão de revolta* inexaurível ou de um apego indeslaçável". Ora, como se vê, há na citação da pesquisadora, sobretudo nos trechos que destacamos, a sugestão de uma isotopia lenta que advoga a nosso favor.

Ao analisar alguns contos de Guimarães Rosa, Tatit (2010) acaba nos fornecendo bons elementos para entender a lentidão que pauta o narrador saramaguiano, no que diz respeito à reincidência do pervir. Isso porque o semioticista flagra uma série de momentos das estórias rosianas que figuram como *acontecimentos* para os personagens ou para o narrador. Falamos aqui em *acontecimento* com base no esquematismo tensivo de Zilberberg (2011a), quer dizer, um objeto que, invadindo o campo de presença do sujeito de maneira demasiado rápida e tônica, suprime desse sujeito, por um breve instante, seu tempo-espaço interno, ou seja, um acontecimento seria aquilo que, ao invadir sem licença o mundo até então estabilizado (campo de presença devidamente organizado) do sujeito, retira este último "temporariamente de sua trajetória de vida e lhe rouba parte da própria condição ativa de sujeito" (TATIT, 2010, p. 163).

Em Saramago, ao contrário do que ocorre em alguns contos rosianos, cremos que não há acontecimentos tensivos: estes já nos vêm acomodados numa intensidade átona, já vêm sob um andamento lento, reduzindo a tonicidade que podem ter tido quando sobrevieram aos atores do enunciado. É o que vemos, por exemplo, na cena de *A caverna* que já apresentamos por inteiro à página 33. Ali, temos um narrador que se mostra *à frente* de uma cisão repentina que ainda ocorrerá no estrito contexto da trama: "Quando a furgoneta chegou ao final da rampa e parou, umas quantas coisas *sucederam simultaneamente*, ou com *intervalos mínimos de tempo* [...]" (grifos nossos). Ora, ao anunciar, antes de o acontecimento se dar, que este ocorrerá segundo um andamento

breve ("intervalos mínimos de tempo"), retira-se muito da força (menos *mais*) que ele teria se não fosse pré-anunciado. Noutras palavras, o acontecimento deixa de sê-lo, perde a tonicidade que o caracteriza em essência. É importante, porém, insistirmos na divisão de duas instâncias: a do enunciado e a da enunciação (enunciada). No âmbito do enunciado, o acontecimento se realiza, de modo que as palavras vociferadas por Marçal ("A mim não me conhecem nem os cães"), soam como "terríveis", mas apenas aos atores do enunciado, Marta e Cipriano. No âmbito da enunciação enunciada, da qual participamos como narratários - no caso, implícitos, já que o narrador neste trecho não explicita o *tu* a que se dirige - nós já sabemos que algo irá irromper na cena. Assim, o narrador nos incute apenas uma espécie de sentimento tratado por Greimas (2002, p. 83) como *espera do inesperado*.

A lentidão, destarte, respalda os vetores constitutivos de nosso narrador, desdobrados nas digressões filosofantes e nas reflexões metadiscursivas. Por meio desses mecanismos, vai-se criando o efeito de expansão digressiva. Com efeito, trata-se de uma expansão lenta, jamais abrupta. O digressivo tem, afinal, um fundamento progressivo, que evolui devagar, ainda que retroativamente. Estamos, assim, nas fronteiras com o pensamento de Seixo (1999, p. 152, grifos nossos):

> [...] no processo de escrita corrente de José Saramago, seja qual for o seu registo (descritivo, reflexivo, dialogal reportado, narrativo), *o ritmo é sempre lento*, reiterativo, prolongado, *progredindo em vagas expressivas longas e espraiadas*, em fluxos e refluxos, com avanços e recuos semânticos, autocorrecções, interrogações, hipóteses.

Parece mesmo, no fim das contas, que tudo o que entra no campo de presença do narrador para a partir daí ser *expandido* já entra de uma maneira lenta, pouco surpreendente. É exatamente o contrário do que *acontece* em alguns dos contos rosianos analisados por Tatit (2010). Ali, o "peru para sempre", por exemplo, reveste figurativamente o objeto que *arrebata* o "Menino", personagem do conto "As margens da alegria". Nos dois romances que analisamos de Saramago, todos os objetos (performances dos atores do enunciado, objetos de valor que circulam entre as

personagens, manipulações que se dão entre estes etc.) notados pelo narrador são algo previsíveis para este.

Noutras palavras, parece que a velocidade verificada na trama jamais supera a velocidade presumida pelo narrador, sendo esse o raciocínio que, segundo Tatit (1997, p. 56), subjaz à *espera*: velocidade verificada (no plano do objeto, no "mundo") é menor que a presumida (pelo sujeito da percepção, centro do campo de presença). Por outro lado, uma velocidade verificada (no plano do objeto) maior que aquela presumida (pelo sujeito) fundaria a *surpresa*. É igualmente o que nos diz Valéry (1973, *apud* TATIT, 1997, p. 56), a seu modo: "O que (já) é não é (ainda) - eis a surpresa / O que não é (ainda) (já) é - eis a espera".

É dando continuidade a esse pensamento que Zilberberg (2011a, p. 271) nos apresenta duas categorias que vêm a calhar. Trata-se do *pervir* e do *sobrevir*, sendo estas as "duas maneiras pelas quais uma grandeza tem acesso ao campo de presença e pode aí se estabelecer". O sobrevir diz respeito à maneira súbita pela qual uma grandeza *invade* o campo de presença, de modo que ele, sobrevir,

> deve sua veemência afetiva ao ardor das subvalências de andamento e tonicidade por ele ativadas: a aceleração "delirante" e a saturação tônica vivenciadas a contragosto pelo sujeito não compõem uma "soma", mas um "produto" que as multiplica - embora não possamos ainda demonstrá-lo. Sem esse postulado indemonstrável, como compreender o caráter extático daquilo que sobreveio? (ZILBERBERG, 2011a, p. 277)

O pervir, que forma par com o sobrevir, por outro lado, respeita ao modo lento pelo qual a grandeza entra no campo de presença. Não há aqui uma alteração drástica do tempo e do espaço que o sujeito detinha antes da entrada dessa nova grandeza em seu universo significante. O sujeito não é ofuscado, arrebatado, como sucede com aquilo que sobrevém de maneira "indemonstrável". Bem ao contrário, o andamento lento mantém o sujeito como detentor do controle sobre o objeto: "a lentidão permite a divisibilidade [de um lado, sujeito; do outro, objeto] e a progressividade 'às claras'." (ZILBERBERG, 2011a, p. 271).

Ora, torna-se evidente, pelo que levantamos até aqui, que nosso narrador apresenta o *pervir* como a maneira prioritária pela qual as grandezas acessam seu campo de presença. Vejamos a tabela, bastante elucidativa, que Zilberberg (2011a, p. 271) apresenta a propósito:

definidos → *definidores* ↓	Sobrevir	pervir
andamento	Celeridade	lentidão
temporalidade	instantaneidade e indivisibilidade	duratividade e progressividade
número	em uma só vez	em tantas vezes

Tabela 1.2.: definidores do pervir e do sobrevir.

Fonte: Zilberberg, (2011a, p. 271)

Nos dois romances que analisamos, então, é um andamento lento que conduz um narrador que *dura* e *progride* "às claras", sem grandes saltos, ora regendo as digressões, ora conduzindo às moralizações, das quais falaremos mais de perto logo mais.

Antes disso, cremos que cabem algumas considerações no sentido de contextualizar um pouco mais a categoria *pervir* dentro da teoria semiótica. Em uma de suas últimas obras, *Des formes de vie aux valeurs*, Zilberberg (2011b, p. 7-23) organiza da seguinte maneira seu pensamento: pervir e sobrevir são variantes do *modo de eficiência*, o qual, se entendemos bem, é a maneira pela qual um *campo de presença*[8] se

[8] *Campo de presença* é um conceito que, dialogando com o de *campo de percepção* (MERLEAU-PONTY, 2011), diz respeito, em semiótica, ao espaço *discursivo* (adjetivo que distingue, essencialmente, o conceito semiótico do fenomenológico) gerador da significação: temos então um sujeito que percebe (fonte); os objetos percebidos (alvo); e a distância dessa fonte ao alvo. Quanto mais próximos estiverem os objetos do sujeito, mais intensos (sensíveis) eles serão. Quanto mais distantes, mais extensos

organiza. A partir dessa premissa, temos então o *modo de existência*, que "formula as consequências subjetais [...] do modo de eficiência"[9] (ZILBERBERG, 2011b, p. 14). Ou seja, o modo de existência é, *grosso modo*, o modo de eficiência a partir dos olhos do sujeito da percepção. Assim, a *apreensão* corresponde, no modo de existência, ao sobrevir, ao passo que o *foco* corresponde ao pervir. Temos ainda o *modo de junção*, que "formula as consequências objetais [...] do modo de eficiência"[10]. Neste caso, considera-se a *implicação* por relação ao pervir e a *concessão*, no que tange ao sobrevir.

É curioso que Seixo (1987, p. 40-1, grifos nossos) chega a apontar, em visão bastante afinada com esta que estamos desenvolvendo, que "o encontro da específica forma romanesca praticada por Saramago é-lhe em grande parte proporcionado pela *concepção do tempo da gesta* [...] e o da sucessão inexorável [...]". Semiotizando o pensamento de Seixo, diríamos que não se trata exatamente do tempo, como ela diz, mas do *pervir* e seu *andamento* inerentemente *lento*. Para a semiótica tensiva, lembremos, andamento e tonicidade, sub-dimensões da intensidade (do sensível, dos estados de alma), regem espaço e tempo, sub-dimensões da extensidade (do inteligível, dos estados de coisa). Assim, o andamento lento produz uma temporalidade longa (em vez de breve). É essa temporalidade que se avizinha do que a autora chama de "tempo da gesta". Em síntese, a "concepção do tempo" que, segundo Seixo, responde pela "específica forma romanesca praticada por Saramago" é, para a perspectiva tensiva, já um efeito do andamento.

Falemos um pouco agora dessa lentidão na faceta moralizante do narrador. Com efeito, para se posicionar como destinador julgador, situação em que, como vimos, nossa instância se vale ora de máximas e provérbios, ora de lances irônicos, o narrador carece de um andamento lento a pautar a relação entre ele, narrador, e objetos percebidos (por exemplo, atores do enunciado que estão sendo avaliados, como no caso do padre, vítima da moralização irônica do próprio narrador, em trecho analisado anteriormente). Apenas uma alta extensidade (*grosso modo*, uma boa compreensão dos estados de coisa) viabiliza as sanções empreendidas pelo narrador.

(inteligíveis). Há de se notar, porém, que, caso se afastem demasiadamente da fonte perceptiva, os objetos correm o risco de simplesmente saírem do campo de presença (deixarem de *existir* para o sujeito). Para mais detalhes, recomendamos a leitura de Fontanille (2015, p. 100-116 e 147-168).

[9] "No original: "[...] formule les conséquences subjectales de l'autorité du mode d'efficience".

[10] No original: "[...] formule les conséquences objectales de l'autorité du mode d'efficience".

A sanção, afinal, é a etapa que, no esquema narrativo canônico (manipulação, competência, performance e sanção), põe frente a frente destinador julgador e destinatário julgado. Aquele avalia se este cumpriu a contento a performance para a qual foi manipulado. Num exemplo infantil, o rei oferece a mão de sua filha, que fora raptada por um vilão qualquer, a quem a resgatar com vida. Surge, então, no reino, um homem forte e esbelto (sujeito do fazer) que lutará contra o vilão e trará a princesa sã e salva de volta. O rei, que inicialmente ocupou o papel actancial de manipulador (persuadiu, por tentação, aquele que seria salvador de sua filha), passa, então, na etapa final, ao papel de sancionador: deve ponderar neste momento se a performance foi bem cumprida (checar se sua filha chegou com vida, por exemplo) e, neste caso, premiar o herói como prometido. Essa é a herança proppiana da semiótica narrativa e discursiva. Este exemplo serve para notarmos algo nem sempre explícito mas sempre subjacente ao esquema narrativo canônico: a etapa da sanção é necessariamente átona e lenta. É evidente que o sancionador pode imprimir uma pena violenta a alguém que descumpriu gravemente o acordo feito inicialmente, o que desencadearia sem dúvida um considerável efeito de tonicidade ao texto, mas esse, a nosso ver, é outro problema, pois, mesmo em casos assim, antes de imprimir a força punitiva, o sancionador precisou *saber* como transcorreram as etapas anteriores (manipulação, competência e performance). E, para entrar com conjunção com esse valor modal, precisou *desacelerar* a maneira como observa o mundo. Arrebatado, ou seja, sob a égide do sobrevir, qualquer ato sancionador, entre os quais se incluem as máximas e provérbios e os lances de ironia de nosso narrador, ficaria comprometido. Portanto, subjaz à concentração moralizante o pervir e seus respectivos definidores (andamento lento; temporalidade durativa e progressiva; e número em tantas vezes).

Resta tratar ainda deste último definidor, o número. Retomemos a tabela de Zilberberg que trouxemos anteriormente. Nela, vemos que o sobrevir se caracteriza por ter o número definido "em uma só vez", ao passo que o pervir apresentaria esse definidor "em tantas vezes". O narrador, mais uma vez, respalda tal esquema teórico. Na cena que segue, nota-se como uma mesma grandeza (no caso, um enunciado de estado) é apresentada pelo narrador "em tantas vezes", alterando-se apenas o revestimento figurativo de cada frase:

> Saiu para a eira confundido pelo inevitável pensamento de que tinha sido injusto com a filha, e, mais ainda, consciente de que acabara de dizer de si mesmo apenas o que até hoje se tinha recusado a admitir, que o seu tempo de homem já chegara ao fim, que durante estes dias a mulher chamada Isaura Estudiosa não havia sido senão [1] uma fantasia da sua cabeça, [2] um engano voluntariamente aceite, [3] uma última invenção do espírito para consolo da triste carne, [4] um efeito abusivo da desmaiada luz crepuscular, [5] um sopro efémero que passou e não deixou rasto, [6] a gota minúscula de chuva que veio e em breve secou. (SARAMAGO, 2000, p. 141, colchetes nossos).

O narrador, sob a égide do pervir, enumera uma série de enunciados decerto variáveis quanto ao véu figurativo utilizado, mas invariantes num nível de abstração um pouco maior. Tanto é assim que todos eles poderiam ser resumidos em poucas e idênticas operações juntivas: um sujeito (Cipriano) que, embora estivesse em conjunção com determinado saber ("seu tempo de homem já chegara ao fim"), não o admitia ("até hoje se tinha recusado a admitir"), ou seja, mantinha essa relação conjuntiva provavelmente sob a égide do *segredo*, aquilo que, segundo Greimas; Courtés (2012, p. 532), *é*, mas não *parece*. A interlocução com outro sujeito (Marta), porém, faz Cipriano desvelar esse segredo, admitindo dolorosamente que uma série de ocorrências não passavam de aparências ("fantasia de sua cabeça", "engano voluntariamente aceite", "uma última invenção" etc.), as quais não condiziam com a *verdade* (aquilo que conjuga *parecer* e *ser*). O narrador poderia, nesse sentido, ter se contentado em enunciar apenas a primeira das frases que revestem essa relação ("uma fantasia de sua cabeça"), mas prefere repetir o esquema por mais cinco vezes. Amplia-se, destarte, o efeito retórico[11] de *extensidade* atribuída ao narrador - embora também nos pareça que tal ampliação favorece um aumento de emoção e de impacto (intensidade).

Do mesmo modo - mas agora concebendo o texto como objeto de *comunicação* entre enunciador e enunciatário, e não como objeto *produtor* de sentido -, ao enumerar "tantas vezes" um mesmo conteúdo, ganha força, ganha ímpeto o *fazer-crer* do enunciador para com o enunciatário. Cremos, desse modo, que a iteratividade de conjunções *ou* ("dizemos pais, dizemos filhos, cremos que sabemos perfeitamente de que estamos a falar, e não nos interrogamos sobre as causas profundas do afecto que ali há, *ou* a indiferença, *ou* o ódio", SARAMAGO, 2000, p. 208-9, grifos nossos; "Não tinha pensamentos nem sensações, era apenas o maior daqueles pedacinhos de barro, um

[11] No capítulo 3, abordaremos mais de perto algumas nuances retóricas de que o narrador lança mão.

torrãozito seco [...], uma pragana que se soltara da espiga [...], uma pedra aonde [...] se acolhia um ser vivo, um escaravelho, *ou* uma lagartixa, *ou* uma ilusão", SARAMAGO, 2000, p. 127, grifos nossos) encontradas ao longo do *corpus* são igualmente devedoras dessa extensidade lenta e átona que cresce à mercê do pervir. Mas, como pervir e sobrevir são correlatos, as condições de retomada do segundo estão sempre pressupostas.

Por fim, no que tange ao pervir, chama atenção um artigo que Ouellet (2011) dedica a "A arte da lentidão"[12], título também de seu trabalho. Com uma escrita recheada de brilho poético, talvez facilitado pelo quase apagamento da metalinguagem semiótica, Ouellet defende, num âmbito mais geral, aquilo que temos argumentado de forma mais específica: a literatura, em suas mais diferentes manifestações em prosa ou em verso, *lentifica* o mundo. Em palavras do próprio autor, que afinal não conseguiríamos reproduzir:

> Escrever é impedir o passo do tempo, não para detê-lo, mas para lentificá-lo e contê-lo como por meio de um dique, com o propósito de que repouse um momento [...]. Romper o curso do longo rio no qual o tempo parece encarnado para senti-lo melhor em seus saltos e seus desníveis mais secretos, suas correntes de fundo e suas contracorrentes, suas ondas e suas ressacas mais ou menos violentas, seus redemoinhos, suas águas mortas, pantanosas, suas águas dormentes mais inquietantes, eis aqui o rol da palavra literária, cujo tempo próprio se situa através do tempo comum [...] (OUELLET, 2011, p. 29)[13]

De modo que nosso narrador se expande ou se concentra, mas, em ambos os casos, de uma forma lenta que parece "impedir o passo do tempo [...], com o propósito de que repouse um momento".

Defendemos até aqui que o pervir é a categoria tensiva regente de nosso narrador. Somada a ela, lembramos que, semioticamente, lado a lado com o narrador,

---

[12] No original: "El arte de la lentitud".

[13] Escribir es impedir el paso al tiempo, no para detenerlo sino para lentificarlo y contenerlo como por medio de un dique, con el propósito de que repose un momento [...]. Romper el curso del largo río en el cual el tiempo parece encarnado para sentirlo mejor en sus saltos y sus desniveles más secretos, sus corrientes de fondo y sus contracorrientes, sus olas y sus resacas más o menos violentas, sus remolinos, sus aguas muertas, pantanosas, sus aguas durmientes más inquietantes, he aquí el rol de la palabra literaria, cuyo tiempo propio se sitúa al través del tiempo común [...]".

está o observador. A esta instância enunciativa também se devem os vetores expansivos e concentrados. Vejamos.

Nos momentos digressivos, tudo se passa como se o narrador deixasse de lado a situação de narrativa, concernente aos atores do enunciado, seus percursos etc., e passasse a se interessar por outros temas (metalinguísticos, filosofantes). Ora, essa mudança passa necessariamente por uma alteração de *ponto de vista*: é um novo observador, distinto daquele imbuído do pequeno espetáculo da narrativa, que permite essa fuga digressiva. Voltemos a um trecho já apresentado:

> O cão Achado, *agora que já tem nome não deveríamos usar outro com ele, quer o de cão, que pela força do hábito ainda se veio meter adiante, quer os de animal ou bicho, que servem para tudo quanto não faça parte dos reinos mineral e vegetal, porém, uma vez por outra não nos será possível escapar a essa variantes, só para evitar repetições aborrecidas, que é a única razão por que em lugar de Cipriano Algor temos andado a escrever oleiro, mas também homem, velho e pai de Marta*. Ora, como íamos dizendo, o cão Achado [...] (SARAMAGO, 2000, p. 58, grifos nossos)

Nesta cena é bastante nítida a fronteira entre dois pontos de vista: o primeiro deles, responsável por acompanhar as personagens, mal inicia seu comportado papel de observador de trama ("O cão achado") e logo esquece esse ator do enunciado em favor de uma expansão metadiscursiva ("agora que já tem nome não deveríamos usar outro com ele [...]"). Apenas no fim do excerto os olhos do narrador voltam-se novamente para o estrito âmbito do enunciado ("Ora, como íamos dizendo, o cão Achado [...]").

O mesmo raciocínio se aplica 1) às reflexões filosofantes, quando o narrador, respaldado por um observador de certo modo mais distante do enunciado, igualmente foge à condução da trama; e 2) aos momentos de concentração moralizante, quando ele sanciona, no mais das vezes, não as performances dos atores do enunciado, os objetos de valor que circulam no pequeno círculo da trama etc., mas, principalmente, sujeitos e objetos pertencentes a outras narrativas, mais abrangentes. Lembremos aqui um trecho de que já nos valemos quando abordamos as máximas e os provérbios:

> Quando a furgoneta chegou ao final da rampa e parou, umas quantas coisas sucederam simultaneamente, ou com intervalos mínimos de tempo, Marta surgiu à porta da cozinha, o oleiro e o guarda interno saíram do carro, o Achado rosnou, Marta veio para Marçal, Marçal foi para Marta, o cão deu um rosnido profundo, o marido abraçou a mulher, a mulher abraçou o marido, logo beijaram-se, o cão deixou de rosnar e atacou uma bota de Marçal, Marçal sacudiu a perna, o cão não largou a presa, Marta gritou, Achado, o pai gritou o mesmo, o cão largou a bota e tentou filar o tornozelo, Marçal deu-lhe um pontapé com intenção mas sem demasiada violência, Marta disse, Não lhe batas, Marçal protestou, Ele mordeu-me, É porque não te conhece, A mim não me conhecem nem os cães, estas palavras terríveis saíram da boca de Marçal como se chorassem, mágoa e queixume insuportáveis cada uma delas, Marta lançou as mãos aos ombros do marido, Não repitas isso, *claro que ele não repetiu, nem era preciso, há certas coisas na que se chegam a dizer-se uma vez é para nunca mais* [...] (SARAMAGO, 2000, p 111, grifos nossos) .

A sanção que destacamos ao final parece que apenas metonimicamente se aplica à fala de Marçal. Reside nesse ato judicativo, portanto, algo de mais abstrato, como se pudéssemos aplicar essa sentença a uma sorte bem mais ampla de casos concretos. Com efeito, estamos diante de uma *máxima*, aquilo que é "um meio de traduzir um modo de ver, mas que não dá conta de um caso particular [...], mas do geral" (ARISTÓTELES, 2013, p. 178). De qualquer maneira, o que nos interessa a esta altura é salientar que o desencadeamento desta máxima se deve necessariamente à instauração de um segundo actante observador, diferente (e mais abrangente) do que aquele que apenas relatava o entrevero entre Marçal e o cão Achado.

Depois de termos defendido a categoria do observador como um dos mecanismos que alicerçam o trânsito expansivo-concentrado, julgamo-nos na obrigação de discorrer um pouco mais detidamente sobre esse conceito semiótico.

Falar em observador é tocar num ponto muito caro a qualquer teoria que preste contas com a significação, como é o caso da semiótica. Isso porque não há como enunciar o que quer que seja senão respaldado por um ponto de vista - literalmente, a *vista de um ponto*, em simpático rearranjo do sintagma proposto por Boff (1998, p. 9). É nesse sentido que Greimas; Courtés (2012, p. 347-8) apontam que, se o observador é um sujeito cognitivo, ao qual cabe um fazer-receptivo e, por vezes, um fazer-interpretativo, o narrador operaria apenas um fazer-informativo. Calbucci (2010, p. 61), ao propor a

tripartição entre quem fala (narrador), quem age (ator do enunciado, interlocutor) e quem observa (observador), também está assinalando a necessária distinção entre esses actantes. Boa parte dos efeitos que chamam nossa atenção nos textos literários nascem de diferentes combinações entre essas três instâncias[14].

São diversas as teorias sobre o observador, e não menos numerosas as terminologias para tratar do assunto: perspectiva (GENETTE, 1972), centro de orientação (LINTVELT, 1981), focalização (BAL, 1984), observador (GREIMAS; COURTÉS, 2012) etc. Optamos neste trabalho pela proposta de Fontanille (1999, 2015), por considerá-la: i) em maior consonância com o "primado das operações sobre os termos" (BERTRAND, 2003, p. 91), ou seja, não propõe, como veremos à frente, termos absolutos, dados *a priori*, mas, sim, termos que não nascem senão de uma *relação* - uma lição saussuriana; ii) mais exaustiva do que as definições deixadas, por exemplo, por Greimas a esse respeito, embora, como de praxe, o lituano não falte com coerência; e iii) mais atenta às férteis categorias tensivas (ZILBERBERG, 2011a) que passaram a ocupar a primeira cena da semiótica no Brasil há poucas décadas.

Segundo Fontanille (1999, p. 42, grifos do autor), criticando algumas propostas dentre as citadas acima, "as propriedades semânticas e sintáticas dos *centros de orientação*, bem como dos *observadores*, estão em geral muito pouco explícitas, tornando-se particularmente difícil fornecer delas uma descrição linguística precisa."[15]. A categoria de *centro de orientação*, tal como pensada por Lintvelt (1981), por exemplo - e com toda a vênia que temos pelos estudos oriundos da Teoria Literária, afinal bem mais longevos que os de origem Linguística, o que exige, no mínimo, respeito de nossa parte -, é concebida sob um viés marcadamente subjetivo: o centro de orientação proposto por ele se assemelha a um ponto de observação necessário a qualquer texto (até aqui concordamos), mas cuja conceptualização parece de certo modo independer daquilo que é observado. Noutras palavras, o conceito de observador, para Lintvelt (1981), parece prescindir de algo, para nós, imprescindível: a *relação* com o que é observado. No nosso entendimento - e seguindo Saussure (2012) -, apenas a *relação* entre os termos confere *valor* a cada um deles (observador e observado, no caso). Nesse

[14] Sugerimos, a quem desejar ver contemplada uma série de exemplos literários a esse respeito, a leitura de Calbucci (2010, p. 85-113).

[15] No original: "[...] les propriétés sémantiques et syntaxiques des *centres d'orientation* et autres *observateurs* étant en général fort peu explicites, il devient particulièrement difficile d'en fournir une description linguistique précise".

sentido, Fontanille (1999, p. 45) parece-nos mais rigoroso ao pensar a orientação como resultado de uma interação *necessária* entre *duas* sub-categorias, a *fonte* e o *alvo*. Com Hjelmslev (2009), poderíamos dizer aqui que a orientação seria simplesmente uma *função* dependente de dois *funtivos*, fonte e alvo. É assim, então, que Fontanille (1999, p. 45) advoga que "sim, é certo, há orientação, mas entre duas posições (a fonte e o alvo), e não simplesmente a partir de uma só, a do sujeito."[16].

Aprofundando um pouco mais o entendimento das categorias propostas pelo semioticista, entendemos que fonte e alvo estão, ambos, respaldados pelo conceito de *campo posicional* (FONTANILLE, 2015, p. 100). Este diz respeito ao espaço tensivo criado pelos dois modos que, em constante tensão, regulam o modo de existência dos objetos e do sujeito: trata-se da *visada* e da *apreensão*. A primeira diz respeito ao sensível, ao intenso; a segunda, ao inteligível, ao extenso. Destarte, "Para compreender o papel do ponto de vista [...], é preciso levar em consideração dois atos elementares constitutivos do campo posicional - a *visada* e a *apreensão* - que ligam as fontes e os alvos." (FONTANILLE, 2015, p. 134, grifos do autor).

É importante notar aqui que fonte e alvo são apenas *actantes posicionais*: estamos ainda num momento aquém daquele em que se verifica o *pequeno drama* do sujeito buscando sanar suas faltas por meio da circulação de objetos de valor, ou ainda do sujeito agindo sobre outro, a fim de alterar-lhe o quadro modal, vale dizer, manipulá-lo. Ao falarmos em fonte e alvo, portanto, ainda não há, a rigor, sujeito e objeto, ao menos como nos acostumamos a concebê-los no esquema narrativo canônico, isto é, como categorias que ocupam o seio do nível narrativo, inseridos no percurso gerativo do sentido. Nesse diapasão, Fontanille (2015, p. 104) aponta que

> Os actantes posicionais são "actantes de campo" anteriores à emergência da significação, que fornecem as primeiras regras e orientações, enquanto os actantes transformacionais são "actantes de percurso", que realizam, de algum modo, os valores esboçados e inventados pelos primeiros.

[16] No original: "[...] certes, il y a orientation, mais entre deux positions (la source et la cible), et pas seulement à partir d'une seule, celle du sujet".

Os actantes posicionais, então, que constituem o coração da proposta de Fontanille para tratar do ponto de vista, são pressupostos aos actantes transformacionais, os quais agem, digamos, um pouco mais conscientes de seu papel discursivo.

Essa dependência do narrador em relação ao observador está radicada no fato de que os actantes posicionais são, no dizer do semioticista, "anteriores" ao fazer informativo que cumpre o narrador, fornecendo a este "as primeiras regras e orientações" para o revestimento semântico. Ou seja, o narrador é pressuponente ao observador, ou, se preferirmos, o observador é pressuposto ao narrador, razão por que aquele, que observa, tem prioridade sobre este, que fala. Bachelard (2006, p. 94-5), mesmo distando da linha teórico-metodológica que norteia nosso trabalho, também nos auxilia. Para este epistemólogo francês, o pragmatismo comete um erro teórico ao conferir primazia à ação do homem no mundo. Se fosse esse nosso ponto de partida ou de chegada, não seríamos essencialmente distintos dos animais. O que falta a estes - e o que nos distingue deles, portanto - é justamente "essa possibilidade de 'aprofundamento', essa capacidade de ruptura e de oposição, em uma palavra, essa dimensão *vertical* - que é também a da inteligência - dimensão que aparece [...] como peculiar ao homem"[17] (BACHELARD, 2006, p. 95, grifo do autor). Ora, trazendo as palavras do epistemólogo ao que nos interessa, podemos dizer que o que nos distingue enquanto seres de linguagem é a capacidade, levada a cabo por Saramago, não de dizer, de cumprir um fazer informativo, que no romance cabe ao narrador - mas, sim, a capacidade de *escapar* a esse fazer informativo, a essa *ação*, no dizer de Bachelard. O que importa, portanto, é a capacidade - saramaguiana, mas humana, em última instância - de *verticalizar* a ação, de refletir sobre ela, de pôr sobre ela, quantas vezes quisermos, um actante posicional que será sempre capaz de romper com a ação. Importa notar aqui que tal rompimento está intrinsecamente ligado ao pervir: com os objetos entrando lentamente no campo de presença do sujeito, a verticalização a que se refere Bachelard (extencionalização, transpondo semioticamente) será sempre favorecida.

Isso tudo nos interessa de perto na medida em que é precisamente com base nesse raciocínio que afirmamos que o observador é uma das categorias que, juntamente com o pervir, nos parecem alicerçar os vetores do narrador saramaguiano.

---

[17] No original: "[...] cette possibilité d''approfondissement', cette faculté de rupture et d'opposition, en un mot, cette dimension *verticale* - qui est aussi celle de l'intelligence - dimension qui apparaît [...] comme le propre de l'homme [...]".

Voltando a dialogar com a crítica literária, verificamos que essa variação de pontos de vista já foi apurada - em outro quadro teórico, logo em acepção distinta daquela da semiótica -, entre outros, por Gomes (1993) e por Oliveira (2015). Esta última, que argumenta a favor de um narrador com predileção por "mudar de pele" (OLIVEIRA, 2015, p. 18) - imagem que ilumina muito bem a sobreposição de pontos de vista -, defende tal recurso como uma via pela qual o narrador consegue propor um novo olhar sobre a História. Assim, tal *mudança de pele* encaminharia um novo olhar sobre o (con)texto Histórico, distinto da versão que nos é incutida pelos manuais escolares, por exemplo. Semiotizando o que defende a autora, o ponto de vista seria o meio por que o narrador faz da História um espaço *aberto*, não mais *fechado*. É o que ocorre em *Levantado do chão* (1980), romance analisado neste artigo de Oliveira, e em *Memorial do convento*, quando temos a (H)história relatada, muitas vezes, pelos olhos de Blimunda, de Baltasar ou do padre Bartolomeu Lourenço: todos personagens marginalizados ante a grande História da construção do convento de Mafra. Falaremos mais disso no capítulo seguinte.

Embora concordemos com a posição de Oliveira - lamentando apenas que, assim como já havíamos mencionado a propósito do artigo de Leite Jr. (2016), haja em seu trabalho uma concessão de autoridade ao Saramago analista de sua própria obra que deveria, esta autoridade, ser sopesada -, nosso argumento aqui é diferente: a nosso ver, o ponto de vista é uma categoria que atravessa os quatro pilares - digressões filosofantes; reflexões metadiscursivas; máximas e provérbios; e ironia - de que temos tratado.

2. Narrador tradicional ou moderno

Neste capítulo procuraremos mostrar de que modo os dois vetores que julgamos distintivos do narrador saramaguiano tangenciam uma discussão que colhemos nos estudos literários e que nos parece cobrar um tratamento semiótico: estamos diante de um narrador tradicional ou moderno, estamos frente a um *modus narrandi* inovador ou conservador? Sendo a mata fechada demais para propormos assim de início algo conclusivo, comecemos aparando alguns galhos.

Um deles é a necessidade que temos de esclarecer o que a crítica literária quer dizer com *tradição* e com *modernidade*, distinção para a qual Oliveira Filho (1993) nos presta grande auxílio. Segundo o pesquisador, "o romance, já desde seus inícios, carrega em seu interior os combates de uma luta surda e irresolvida entre o seu caráter ontológico de invenção e as pressões historicamente exercidas para que assuma o papel de mediador artístico da realidade" (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 70). Tudo se passa, em termos semióticos, como se o romance pairasse como um termo complexo que identifica a um só tempo seu caráter de assumida invenção e seu viés de intermédio com uma realidade[18] que lhe seria anterior. Logo que começa a se afirmar como gênero específico, o que vemos, então, é uma predileção por esse segundo *termo contrário*, de mediação artística com uma realidade. Assim,

> como mostra Óscar Tacca, se até o século XVIII era corrente e usual o aparecimento do autor em sua narrativa, comentando os fatos e as ações dos personagens [e, desse modo, exibindo o caráter de invenção do romance], dessa época em diante a marcha do romance tendeu progressivamente a retirá-lo de cena, fazendo-o passar do texto ao

[18] É evidente que qualquer discussão sobre a "realidade" encontra de antemão, na semiótica, uma posição bastante clara: o real, a "coisa-do-mundo" não existe senão cifrada em linguagem. O signo saussuriano, composto apenas por significante e significado, sem apelo ao referente em sua composição interna, já supõe essa tomada de posição. Porque se postulássemos o referente como tendo existência antes do signo linguístico, estaríamos estabelecendo como pano de fundo a ideia, um tanto adâmica, de que a língua, então, cumpriria um papel nomenclaturista - a língua teria a função de dar nome ao que "já estava lá". O signo saussuriano, então, diático e não triádico, discreta e elegantemente já refuta essa concepção acerca do real. De qualquer forma, não é nosso intuito aqui enveredar por discussões epistemológicas, sem dúvida instigantes. Tampouco foi o objetivo dos teóricos da literatura que acompanharemos neste capítulo. Nosso intuito será apenas semiotizar o itinerário apresentado pelos críticos literários. Uma questão, então, é usar a semiótica, como faremos aqui, como *método* para compreender o discurso dos teóricos da literatura; outra seria analisar os fundamentos epistemológicos da semiótica em sua relação com o "real". Para mais esclarecimentos, conferir Beividas (2015).

> prefácio e daí reduzindo seu papel até o desaparecimento. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 70).

Esse progressivo desaparecimento do "autor" - ou, semioticamente, das debreagens enunciativas que o simulavam no enunciado - obteve seu apogeu, como sabemos, no chamado realismo-naturalismo e sua sede pelo efeito de objetividade, pela impressão de realidade. A esta altura, salvo honrosas exceções, a face de afirmação do romance como ficção esteve bastante desprestigiada. É nesse cenário que, segundo Tacca (1973, p. 36), "o romance pugna contra uma de suas dimensões fundamentais, a que mais ostensivamente preside a seu nascimento: a ficção"[19].

Seguindo o panorama apresentado por Oliveira Filho, temos, no século XX, algo novo: a literatura romanesca, *grosso modo*, passa a questionar a viabilidade desse narrador onipresente e onipotente que preponderou no século XIX. Trata-se, então, de um momento em que os narradores dos romances já não se sentem confortáveis enquanto mediadores da realidade, enquanto sujeitos responsáveis por fundar uma *perspectiva* diante do mundo narrado. Se o século XIX assistiu ao desenvolvimento de uma literatura que se manifestava enquanto intermédio com uma realidade que lhe seria anterior, o século XX inicia um movimento de *negação* dessa postura: a instância responsável pela condução do romance parece se sentir *incompetente* para tal função. Qualquer ponto de vista adotado para a condução do relato soa frágil, inverossímil, artificial - fruto, como veremos logo mais, do contexto científico que deu as cartas em boa parte do século XX.

Dessa maneira, a literatura, que inicialmente havia privilegiado o polo segundo o qual o romance intermedeia a realidade, passa a *negar* a viabilidade de uma narração nesses termos. De todo modo, mesmo nesse cenário de colocação em xeque do narrador realista, se voltarmos à "luta surda e irresolvível" em que nasce o romance, notamos que ainda se permanece de olhos fechados para um dos polos inerentes ao gênero: "seu caráter ontológico de invenção". Destarte, nesse cenário de transição, Oliveira Filho apresenta Henry James como um romancista emblemático, o qual, ao mesmo tempo em que tenta apagar qualquer marca da enunciação no enunciado - o que seria indício da perspectiva adotada, a seus olhos sempre parcial e, portanto, mentirosa -, ainda

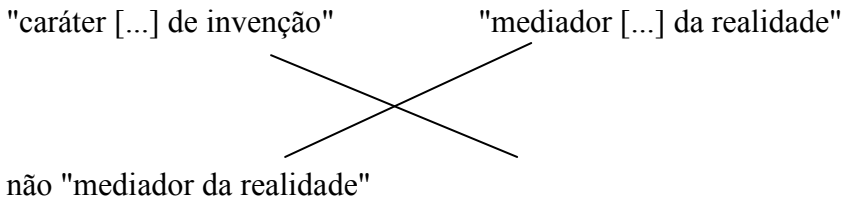
---

[19] No original: "la novela pugna contra una de sus dimensiones fundamentales, contra la que más ostensiblemente preside su nacimiento: la ficción."

permanece à procura de um modo coerente para se perscrutar a realidade. Vejamos o que diz o crítico literário:

> ao radicalizar o anseio realista de uma narrativa despersonalizada e neutra, sem as intromissões do autor, [Henry] James acaba por propugnar uma narrativa em que os fatos e os personagens apresentam-se diretamente ao leitor, sem mesmo a intermediação do narrador objetivo. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 71).

Henry James seria então um autor exemplar desse momento que é ao mesmo tempo de *negação* do narrador onisciente cujo modelo residia no realismo-naturalismo, mas que ainda não é *afirmação* do narrador que se assume como invenção. Ora, resumindo tal organização num quadrado semiótico, temos:



Exemplo: Henry James

Figura 2.1: quadrado semiótico com tipologia de romances.

Fonte: Elaboração nossa, com base em Oliveira Filho (1993))

Oliveira Filho lembra, a essa altura, trazendo à baila as contribuições de Lubbock (1976), que "os romances de James representam o coroamento do uso da técnica ficcional para produzir a almejada ilusão da realidade, valendo-se, principalmente, do que ele [Lubbock] chama o 'modo dramático'". Ora, de tal modo dramático, que apaga as marcas de condução do texto em benefício da apresentação das ações como que *per se*, para a "radical interiorização da voz narradora em Virginia Woolf não vai mais do que um passo" (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 72). Parece-nos coerente, pois tanto James quanto Woolf, cada um a seu modo - James com seu modo dramático; Woolf, por sua vez, investindo nos processos psíquicos das personagens -, já

não conseguem delegar voz a um narrador cientifizante, que tudo sabe e em tudo intervém.

Ambos parecem, assim, reconhecer a fragilidade de uma voz que, no dizer de Merleau-Ponty (2013, p. 15), "manipula as coisas e renuncia habitá-las". A menção a Merleau-Ponty aqui não é aleatória: o filósofo, afinal, também punha em xeque o Ego transcendental que analisa o mundo como se não fizesse igualmente parte dele. Ou seja, o filósofo também ergueu sua fenomenologia sob o argumento de que a Razão, o *cogito* cartesiano, com todos os enormes méritos que possui, ocultava algo que para a fenomenologia não poderia mais ser escanteado: o *corpo*. Não um corpo ontológico, uma realidade pré-dada, mas um *centro* que experiencia o mundo, que é *afetado* pelo campo em que está inserido e que, essencialmente a partir desta experiência sensível, funda a razão. Noutras palavras, a fenomenologia argumentava aquilo que anos depois, e em que se pesem as relevantes diferenças epistemológicas entre semiótica e fenomenologia, também servirá de ponto de partida ao esquematismo tensivo (ZILBERBERG, 2011a): a *intensidade* (o sensível) rege a extensidade (o inteligível). Husserl (2006) e Merleau-Ponty (2011, 2013) são, desse modo, dois nomes de peso no campo da filosofia que também atravessam toda essa discussão que temos erguido.

Mas não nos percamos. Não estamos a dizer que Virginia Woolf ou Henry James escreveram seus romances sob a luz da fenomenologia. Estamos apenas a tentar mapear os caminhos que a literatura romanesca (e, logo, os narradores que a compõem) seguiu, para em seguida localizarmos Saramago dentro desse quadro geral. Acompanhando esse percurso, consideramos importante pagar um pedágio à fenomenologia, parte afinal bastante interessada no assunto.

Ademais, trouxemos tal vertente da filosofia ao debate não no intuito de encontrarmos nela e nos textos de Woolf e James elementos de identidade, no que seria um longo e interessante exercício de literatura comparada, mas de conjeturar se tanto Merleau-Ponty quanto Woolf e James não fazem parte daquilo que Rosenfeld (2015, p. 75, grifos do autor) chama de um mesmo "*Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais". Expliquemos.

No ensaio "Reflexões sobre o romance moderno", publicado inicialmente em 1969, Rosenfeld (2015, p. 75-97) apresenta de pronto duas hipóteses: a primeira delas

reza que cada fase histórica traz consigo certo "espírito unificador" - uma espécie de elo identitário para as diversas manifestações das culturas em contato. Em tempo: não se trata de afirmar que não haja diferenças entre as manifestações artísticas de uma cultura a outra ou mesmo dentro de uma só cultura; tampouco se trata de defender que, havendo um denominador comum às diversas artes contemporâneas, fica automaticamente impedida a existência de manifestações artísticas filiadas a outros momentos estéticos. Não é isso o que o crítico propõe.

A segunda hipótese seria de que tal espírito unificador, em nossa contemporaneidade artística, responderia pelo que ele denomina de *desrealização*, isto é, certa tendência a não mais fazer da arte um instrumento de "reprodução" da realidade empírica - do mundo tal como o vemos. Estaríamos diante então de uma tendência a se pôr em xeque o estatuto de *realidade* das coisas tais como elas se nos apresentam, "recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica" (ROSENFELD, 2015, p. 76). O ápice deste momento escancaradamente mimético se deu no chamado realismo-naturalismo, quando o ideal estético estava em capturar os detalhes da realidade terrena, na esteira das ciências naturais que àquele momento revolucionavam o mundo apresentando um espantoso conhecimento de alta tecnicidade. Na pintura, esse efeito de captação do mundo em seus menores detalhes, essa aparência de que a realidade estava dominada pelo homem teve brilho, por exemplo, no Renascimento. Pois bem, na literatura, após tal momento de *realização*, começou a ganhar força um movimento de *desrealização*. Foi o que vimos quando Oliveira Filho (1993) apresentou Henry James como autor emblemático dessa transição.

Segundo Rosenfeld (2015), no teatro, o fenômeno da desrealização manifestou-se pela diluição do *espaço*: foi o palco à italiana, nesse sentido, que deu lugar à "cena moderna, 'espacial', sem caixa de palco, cena que faz parte da sala de espetáculos, sem separar-se dela pela moldura que a 'enquadra' e constitui como mundo distinto" (ROSENFELD, 2015, p. 79). Na literatura, por sua vez, essa transformação se deu principalmente por relação ao *tempo*: "A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, 'os relógios foram destruídos'. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica [...]" (ROSENFELD, 2015, p. 80).

Como se vê, apesar de apresentarem diferentes exemplares da *desrealização* (Oliveira Filho havia proposto James e Woolf, enquanto Rosenfeld elenca Proust, Joyce, Gide e Faulkner), o argumento é semelhante, estariam todos estes autores situados no polo *não S-2* do quadrado semiótico que propusemos anteriormente. Queremos dizer que todos esses romancistas se identificam - embora, evidentemente, se diferenciem em muitos aspectos - à medida que põem em xeque o estatuto de um narrador onisciente. Todos operam, portanto, sob a categoria rosenfeldiana da desrealização. Completemos o quadrado, então:

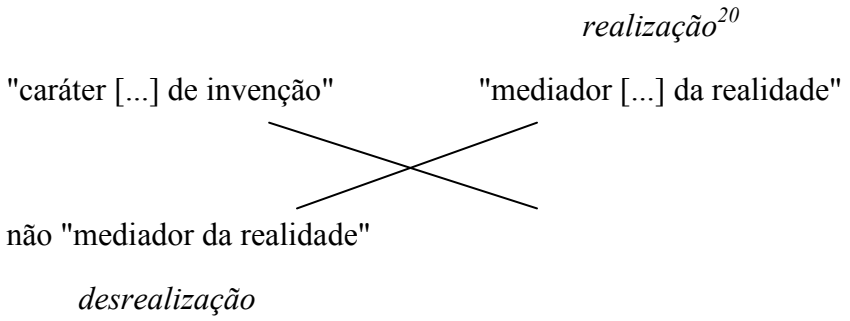


Figura 2.2: acrescentando um *mais* à figura 2.1.

Fonte: Elaboração nossa, com base em Oliveira Filho (1993) e Rosenfeld (2015)

Para que não permaneçamos numa discussão por demais etérea, distante dos textos que inspiram toda essa problemática, observemos duas cenas, uma do romance *Ulisses* (1922), de James Joyce, e outra de nosso *corpus*:

> O Sr. Bloom caminhou ao longo de sua alameda ignorado por anjos entristecidos, cruzes, colunas quebradas, câmaras mortuárias de famílias, esperanças petrificadas rezando com os olhos voltados para o céu, corações e mãos da velha Irlanda. Mais sensato gastar dinheiro com alguma caridade para os vivos. Rezar para o descanso da alma de. Será que alguém realmente reza? Plante-o e fique quite com ele. Como deslizar pela calha do carvão. Depois empilhe-os todos juntos para poupar tempo. Dia de finados. No dia vinte e sete estarei em sua

[20] Evidente que estamos falando em *realização* de acordo com a categoria de Rosenfeld (2015). Estamos portanto bem distantes daquilo que a semiótica entende pelo termo, quando trata dos modos de presença (realização, potencialização, virtualização, atualização).

sepultura. Dez shillings para o jardineiro. Ele o mantém livre de ervas daninhas. Ele mesmo um homem velho. Dobrado em dois podando com o tesourão. Perto da porta da morte. Quem se acabou. Quem partiu desta vida. Como se o fizessem por vontade própria. Levaram um empurrão, todos eles. Quem bateu as botas. Mais interessante se eles dissessem o que eles eram. Fulano de tal, consertador de rodas. Eu viajava para o linóleo. Em bancarrota eu reembolsei cinco shillings por libra. Ou uma mulher com sua caçarola. Eu fazia um bom ensopado de carne de carneiro. [...]

Esse é o Sagrado Coração: mostrando-o. O coração na mão. Devia ficar de lado e vermelho e deveria ser pintado como um coração de verdade. A Irlanda foi dedicada a ele ou o que quer que seja isso. Longe de parecer satisfeito. Por que esta imposição? Será que passarinhos viriam então e bicariam como no caso do menino com a cesta de frutas mas ele disse que não porque eles deviam ter tido medo do menino. Esse era Apolo.

Quantos, meu Deus! Todos estes aqui andaram certa vez por Dublin. Mortos fiéis. Assim como vocês são agora assim certa vez fomos nós.

Além disso como você poderia se lembrar de todo mundo? Olhos, andar, voz. Que se tenha um gramofone em todas as residências ou que ele seja guardado em casa. Depois do jantar num domingo. Ponha no pobre e velho bisavô. Craarc! Alôalôalô tãotão feliz craarc tãotãocontenterever alôalô tãotão pshite. Faz você lembrar da voz como a fotografia faz lembrar do rosto. De outro jeito você não poderia se lembrar do rosto quinze anos depois, digamos. Por exemplo quem? Por exemplo um camarada que morreu quando eu trabalhava para Wisdom Hely. (JOYCE, 2010, posição 2818-2845)

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

> que é ruivo e camões do olho direito, não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e os formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de belfos e tartamudos, de coxos e prognatas, de zambros, e epiléticos, de orelhudos e parvos,de albinos e alvares, os da sarna e os da chaga, os da tinha e do tinhó, então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da vila de Mafra, ainda madrugada, o que vale é que de noite todos os gatos são pardos e vultos todos os homens, se Blimunda tivesse vindo à despedida sem ter comido o seu pão, que vontade veria em cada um, a de ser outra coisa. (SARAMAGO, 2011, p. 233-4)

São várias as diferenças no modo de narração das duas cenas; qualquer leitor, ainda que não consiga explicar precisamente de que consiste o contraste, será capaz de notá-lo.

Na primeira cena, a partir da metade da quarta linha, em "Mais sensato gastar dinheiro com alguma caridade para os vivos", inicia-se um processo discursivo em que se torna difícil apreender o núcleo isotopante que rege o texto. Em termos pouco científicos, o *fio da meada* torna-se difuso, e a justificativa linguística para isso, a nosso ver, reside na quase ausência de conectores entre enunciados cujos núcleos sêmicos são a princípio bastante distantes. No trecho "Mais sensato gastar dinheiro com alguma caridade para os vivos. Rezar para o descanso da alma de. Será que alguém realmente reza? Plante-o e fique quite com ele. Como deslizar pela calha do carvão. Depois empilhe-os todos juntos para poupar tempo. Dia de finados", por exemplo, não fica exatamente claro o que o elemento anafórico "o", em "plante-*o*", retoma, a que ele se refere (a dinheiro?, a descanso?). Tampouco se apreende com facilidade o elo coesivo entre a sentença "Como deslizar pela calha de carvão" e as demais que a precedem.

Um breve adendo: evidentemente, não estamos apontando aqui problemas de ordem textual, não é esse o argumento. Trata-se apenas de distinguir os narradores das duas cenas, a maneira como cada um procede e os efeitos que isso gera. Literariamente, os dois são válidos, e apenas o leitor, não na posição científica de analista da linguagem, poderá dizer que prefere este ou aquele.

Voltando à nossa pauta, podemos dizer que o narrador de Joyce não faz a, digamos, gentileza de nos pôr mais a par daquilo que entra em seu universo significante,

como se não tivesse grandes preocupações em elucidar aquilo sobre o que ele simplesmente... *segue falando*. Vamos, então, se nos for permitida uma metáfora, de olhos meio vendados, seguindo sua marcha, de modo que só aos poucos vamos percebendo na cena, por exemplo, a isotopia da /morte/ a atravessar todo o trecho.

Ora, esse modo de condução *rápido*, no sentido de que se *salta* de um núcleo semântico a outro sem que o narrador explicite como se deu esse salto, cria o efeito do chamado, na tradição literária, *fluxo de consciência*. Dessa forma, fosse o narrador explicar cada conexão entre os objetos que invadem seu campo de presença e que geram essas frases um tanto desconectadas, ora, o texto seria tomado por uma *lentidão* didática que reduziria drasticamente esse efeito de fluxo de consciência. Parece, portanto, que o narrador aqui é regido pelo *sobrevir*: as coisas de que fala simplesmente invadem, de modo concentrado, afim com a intensidade, seu campo de presença, daí a quase ausência de *explicações* - ou, semioticamente, de *desacelerações* - que, de fato, não condiriam com a "aceleração 'delirante'" (ZILBERBERG, 2011a, p. 277) típica do que *sobrevém*[21].

Outra conclusão autorizada pelo trecho, esta mais na linha do que vínhamos argumentando neste capítulo, é que Joyce parece, de fato, negar aquele narrador onisciente que preponderou no século XIX, assim "recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica" (ROSENFELD, 2015, p. 76). No dizer de Oliveira Filho (1993, p. 72), "[O narrador de *Ulisses*, em nosso caso] não conta mais com a segurança objetiva e ordenadora dos escritores anteriores". Destarte, estamos diante de um narrador que investe na chamada *desrealização*, que põe em xeque a viabilidade de uma perspectiva distante, laboratorial, que descreveria o espetáculo da trama "[...] como se descreve a fauna de um país distante - sem perceber que ele mesmo percebe, que ele é um sujeito perceptivo e que a percepção, tal como ele a vive, desmente tudo o que ele diz da percepção em geral" (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 279). Se a crítica de Merleau-Ponty dirige-se aos filósofos cartesianos, não deixa de nos ser útil em relação ao narrador realista-naturalista. O condutor de *Ulisses* aproxima-se, dessa forma, desse "sujeito perceptivo" merleaupontyano.

---

[21] Há de se pesar ainda que sequer elegemos um dos trechos mais *rápidos* de *Ulisses*. Preferimos, ao contrário, para evitar uma crítica de que estaríamos a viciar nossa análise ou algo do gênero, colher uma cena cujo narrador seria *menos desrealista* do que em outros vários instantes.

Pois bem. Se, por um lado, conforme os parâmetros da crítica literária, o narrador de Joyce nega-se como mediador de uma realidade pré-dada, por outro, não se afirma como mera invenção, ficção. Estamos convocando novamente aqueles dois termos contrários de que nasce o romance. Este, lembremos, "já desde seus inícios, carrega em seu interior os combates de uma luta surda e irresolvida entre o seu caráter ontológico de invenção e as pressões historicamente exercidas para que assuma o papel de mediador artístico da realidade (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 70).

Com efeito, Joyce e os demais *desrealistas* elencados por Rosenfeld (2015) e por Oliveira Filho (1993) procuram flagrar não uma realidade "fria", de certo modo distante do narrador, mas uma realidade da qual o narrador também faz parte, ou seja, um mundo narrado que também *afeta* aquele que conduz a trama. Trata-se portanto de uma perspectiva do real que não oculta as marcas *sensíveis* de quem conduz a trama. Isso, porém, como dissemos no início do capítulo, traz um problema delicado ao narrador: ao mesmo tempo em que enxerga a inviabilidade de uma perspectiva *absoluta*, mantém-se à caça de uma maneira, digamos, *fiel* de falar sobre o mundo. É nesse diapasão que Oliveira Filho (1993, p. 74), seguindo Auerbach (1971), constata uma

> sensação de 'fim de mundo' que Auerbach percebe na narrativa moderna [e que] tem, para ele, explicação num sentimento de 'desconcerto do mundo' que perpassa por essas obras, cujo caráter velado, hostil e até destrutivo é, ao mesmo tempo, uma resposta e um sintoma desse sentimento de crise.

Uma vez mais: não se trata aqui de juízo de valor: foram os mecanismos internos à cena joyciana que nos levaram a reconhecer, de fato, um efeito de fluxo de consciência, que, em última análise, pode ser tomado como "uma resposta e sintoma desse sentimento de crise" romanesca. Aliás, se se tratasse de juízo de valor, seria muito mais cômodo de nossa parte euforizar em Joyce o que seria um tratamento mais inovador, mais experimental da linguagem, ou enxergar em Saramago um narrador convencional, antiquado. Não é este o cerne da questão.

Observemos agora a cena saramaguiana que trouxemos anteriormente e vejamos como ela contrasta com o trecho de *Ulisses*. Se, neste, chamamos atenção para o efeito de quase ausência de um narrador a elucidar os elos coesivos entre as frases, de modo

que, no mais das vezes, vai-se saltando por isotopias aparentemente desconexas, no *Memorial do convento*, assim como no outro romance de nosso *corpus*, temos um narrador que vai, paulatinamente, costurando o tecido enunciado, explicando os caminhos que sua narrativa segue. Já a partir do início do trecho ("Daqueles homens que conhecemos no outro dia, vão na viagem José Pequeno e Baltasar, conduzindo cada qual sua junta, e, entre o pessoal peão, só para as forças chamado, vai o de Cheleiros, aquele que lá tem a mulher e os filhos, Francisco Marques é o nome dele [...]"), não se verifica uma frase sequer cujo conteúdo semântico não esteja ligado à sentença anterior ou posterior. Não há, dessa forma, uma isotopia destoante a invadir o enunciado. É assim que a segunda frase ("vão na viagem José Pequeno e Baltasar") conecta-se a "daqueles homens", ponto de partida da primeira sentença. Do mesmo modo, a performance da terceira frase ("conduzindo cada qual sua junta") encontra seu sujeito na sentença anterior ("José Pequeno e Baltasar"). É assim, passo a passo, sem surpresas, que a cena é conduzida.

Usando de uma analogia pobre, fossem os dois narradores guias turísticos (e nós, leitores, clientes a fazer um *tour* por uma cidade qualquer), diríamos que estamos diante de modos de guiar diametralmente opostos: de um lado, os nomes de personagens históricas da cidade, monumentos, adjetivos, igrejas, datas etc. *irromperiam* ao longo do passeio de maneira apenas arduamente interpretáveis pelos turistas; de outro lado, teríamos aquele guia quase insuportável de tão falante, didático, beirando a prolixidade. Aparando o que se há de aparar em qualquer exemplo infantil como este, talvez a analogia ajude.

Ademais, a proliferação de apostos explicativos ("o pessoal peão, *só para as forças chamado*"; "o de Cheleiros*, aquele que lá tem a mulher e os filhos*, *Francisco Marques é o nome dele*"; "vai o Manuel Milho, *o das ideias que lhe vêm e não se sabe donde*") também respalda o narrador que, como dissemos, avança gradativamente, num "ritmo [...] sempre lento, reiterativo, prolongado, progredindo em vagas expressivas longas e espraiadas, em fluxos e refluxos, com avanços e recuos semânticos, autocorrecções, interrogações, hipóteses." (SEIXO, 1999, p. 152).

Queremos dizer, em suma, que estamos diante de um narrador regido pelo *pervir* (ZILBERBERG, 2011a, p. 271) e seu andamento lento.

Dito isto, podemos propor nos seguintes termos parte do que estamos argumentando:

Definidos ⟶ **Definidores** ↓	Realização	Desrealização
Modo de eficiência	Pervir	Sobrevir
Modo de junção	Implicação	Concessão
Modo de existência	Foco	Apreensão

Tabela 2.1: Definidores tensivos da *realização* (ROSENFELD, 2015).

Fonte: elaboração nossa, a partir de Rosenfeld (2015), Oliveira Filho (1993) e Zilberberg (2011a, 2011b).

Recapitulemos um pouco: neste capítulo, temos procurado responder à questão de se o narrador saramaguiano é tradicional ou moderno. Depois desse longo levantamento, já deve estar claro que entendemos por moderno aquilo que Rosenfeld (2015) chama de *desrealização*, ou ainda o movimento que Oliveira Filho (1993) apresenta como de negação do romance enquanto mediador artístico da realidade. Então, o narrador de Saramago não seria, a princípio, moderno. Do mesmo modo, deve estar claro que, a nosso juízo, a *realização* rosenfeldiana caminha lado a lado com a categoria tensiva do *pervir*, ao passo que a *desrealização* parece andar de mãos dadas com o *sobrevir*.

Dito isto, voltemos à cena saramaguiana para tratar de outro ponto que ilumina essa discussão. No trecho, percebe-se, de pronto, a presença de uma voz que se coloca - se simula enunciativamente no enunciado - como condutora da trama: o morfema designativo de *nós* ("daqueles homens que conhece*mos* no outro dia") remete ao narrador enquanto instância que nos fez "conhecer no outro dia" alguns atores do enunciado, José Pequeno, Baltasar etc. Ora, o recado não poderia ser mais claro: o narrador se coloca, em alto e bom som, como instância organizadora do pequeno

espetáculo de que fala. Esse é um traço não verificado nos narradores *desrealistas*, diríamos com Rosenfeld (2015).

Resta-nos então uma pergunta: é ele um *realista*, tal como conceptualiza Rosenfeld, ou, seguindo Oliveira Filho, é ele um mediador artístico de uma realidade cujo estatuto não é problematizado? Estendendo a pergunta, este narrador que chama para si as expansões e concentrações, as digressões e moralizações, seria isto um retorno ao *modus narrandi* que marcou o século XIX? Tampouco nos parece.

Isso porque, ao assumir-se no enunciado como centro a partir do qual toda a narrativa se organiza ("já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, *ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende*, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel"; "*antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história* quanto há de belfos e tartamudos [...] então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da vila de Mafra") e, mais que isso, ao colocar, em outros momentos, esse próprio centro em xeque ("A razão de ambos terem permanecido silenciosos, *supondo que é possível a quem, como nós, observa do lado de fora, desvelar o que, com toda a probabilidade, nem para eles foi claro* [...]" SARAMAGO, 2000, p. 109), constatamos um retorno não ao narrador onisciente cujo estereótipo está no realismo-naturalismo, mas uma volta daquele termo contrário que também funda o romance, mas que permaneceu em latência - *potencializado* - durante todo esse percurso romanesco por que passeamos. Saramago resgata então o "caráter [...] de invenção [do romance]" (OLIVEIRA FILHO, 1993 p. 70). De tal modo que

> a volta do narrador onisciente e interventivo no século XX pode significar não uma reintegração comprometedora do romance, mas uma redescoberta da ficção como ficção, sem o compromisso de criar a ilusão da realidade, ou pode mesmo significar uma recuperação do *contar*, mas de um contar que se beneficia das técnicas desenvolvidas [...]. Dessa forma, a volta do narrador onisciente e interventivo pode representar não só um questionamento à pretensa objetividade da ficção realista, como também uma saída à extremada dissolução subjetivista a que chegou o romance da modernidade. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 74-5, grifos do autor)

Ora, as debreagens do narrador - responsáveis por essa projeção no enunciado da voz que se põe, sem vergonha nenhuma, como condutora muitas vezes parcial da trama - *afirmam* o romance como ficção. De sorte que podemos completar o quadrado que nos acompanha desde o início do capítulo:

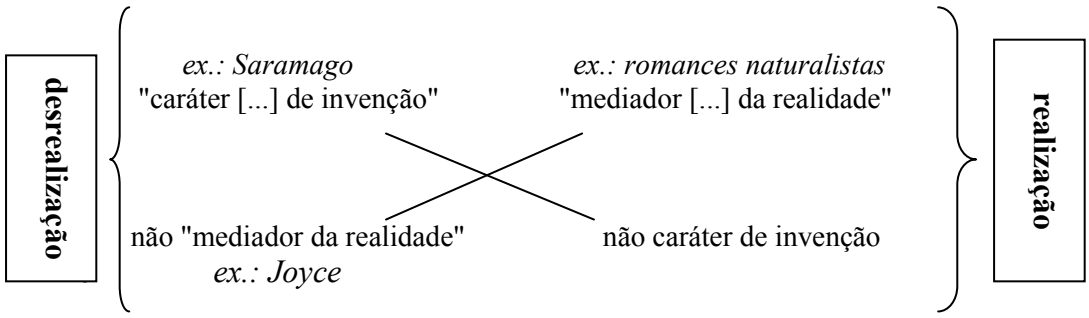


Figura: 2.3: acrescentando um *mais* à figura 2.2

Fonte: elaboração nossa, com base Oliveira Filho (1993) e Rosenfeld (2015).

As palavras de Oliveira Filho casam-se com essa estrutura semiótica: situado onde está no quadrado, nosso narrador: 1) "representa [...] um questionamento à pretensa objetividade da ficção realista", termo do qual é *contrário*; e 2) "também [representa] *uma saída* à extremada dissolução subjetivista a que chegou o romance da modernidade", termo ao qual se *complementa*, justamente à maneira de uma... saída. Além disso, as constantes assunções do narrador como invenção, a nosso ver, também não deixam de ser uma maneira de *desrealizar*: assumir-se como ficção, afinal, também é um modo de marcar posição e afirmar que a literatura *não se liga* ao real, mas *funda* um real. Por isso, pusemos agora a chave desrealizante no lado esquerdo inteiro do quadrado, e não só no polo "não mediador da realidade". O trecho abaixo é mais um em que verificamos esse narrador, a seu modo, desrealista:

> Apenas disseram adeus, nada mais, que nem uns sabem compor frases, nem os outros entendê-las, mas, passando tempo, *sempre se encontrará alguém para imaginar que estas coisas poderiam ter sido ditas, ou fingi-las, e, fingindo, passam então as histórias a ser mais verdadeiras que os casos verídicos que elas contam*, ainda que já seja difícil pôr palavras diferentes no lugar destas, que é quando Marta Maria diz, Adeus, que não os torno a ver, e isto sim, vai ser verdade

> estreme, ainda as paredes da basílica não terão um metro acima do chão e já Marta Maria estará enterrada. (SARAMAGO, 2011, p. 134, grifos nossos)

Parece-nos também que essa última versão do quadrado que apresentamos aproxima-se do resumo que Oliveira Filho (1993, p. 74, grifos do autor) nos apresenta de toda essa transformação do narrador na literatura romanesca:

> Tendo em conta tais considerações a respeito das transformações ocorridas no relacionamento entre o narrador e o narrado e as implicações contidas nesse processo, pode-se dizer que, em linhas gerais, ele comportou os seguintes momentos: um primeiro, dominante até o século XIX, em que o narrador detém o poder total sobre a narrativa, marcando concretamente sua presença e intervindo no plano do enunciado; um segundo momento, predominante no romance realista, em que o narrador se abstrai dos fatos que narra, tentando "objetivar" o mundo narrado; e um terceiro momento, afirmado durante o século XX no romance moderno, em que as relações são *subjetivadas* [...]

Ora, lendo esse trecho do crítico, fica bastante nítida a sintaxe de nosso quadrado semiótico. A seta 1 (conferir figura que segue) aponta o primeiro caminho seguido pelos narradores em geral, de *negação* do romance como invenção e, logo, *implicativamente*, de *afirmação* do polo "mediação da realidade". Em seguida, temos a seta 2, passando a *negar* esse *modus* realista, para o que trouxemos como exemplo o narrador de *Ulisses*. Com efeito, seguindo a seta 2, o resgate do "romance como invenção" torna-se bastante previsível e confere certa circularidade à estrutura. Vejamos:

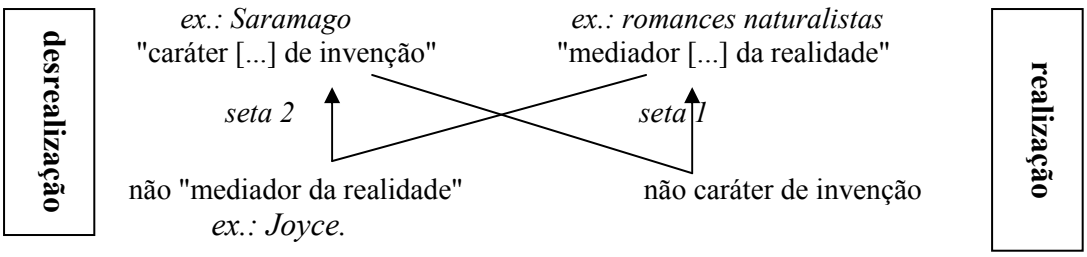


Figura 2.4: *Saturando* a figura 2.3

Fonte: elaboração nossa, a partir de Oliveira Filho (1993) e Rosenfeld (2015).

Cabe notar também que o modo tradicional-inovador de condução saramaguiano - tradicional porque se trata de uma voz aparentemente distanciada e que se assume como condutora da trama, mas inovador na medida em que a todo instante se debreia no enunciado, colorindo de subjetividade aquilo que poderia parecer palidamente objetivo, enuncivo - conduz a um efeito de "um emérito contador de histórias, o que garante à narração um tom próximo do oral, de contato e conversa com o leitor" (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 75). É também nesse sentido que Oliveira Neto (2015) escreve um artigo intitulado "José Saramago e o elogio da tradição", trazendo à baila, muito pertinentemente, as célebres contribuições de Benjamin (1987, p. 197-221) sobre os primórdios do romance, quando este mantinha uma relação estreita com a oralidade e se assumia sem pudores como ficção. Nessa toada, o narrador saramaguiano resgata um "seu estilo [...] pautado sempre na expressão e força da oralidade" (OLIVEIRA NETO, 2015, p. 170). Falaremos um pouco disso, embora por caminhos diferentes, no capítulo seguinte.

Ainda como consideração sobre o quadrado semiótico que nos acompanha e sobre o polo em que localizamos o narrador saramaguiano, cabe salientar algo que aprendemos com Maingueneau (2014). Segundo o teórico, o discurso literário faz parte da classe de *discursos constituintes*, ou seja, aqueles que "se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma" (MAINGUENEAU, 2014, p. 60). Tal colocação cai como uma luva em relação ao que temos argumentado: sendo um discurso de Origem, autolegitimado, a *competência* do narrador para posicionar-se "tradicionalmente" como centro organizador da trama está garantida *a priori*. Queremos dizer, na linha do que defende Maingueneau (2014), que, uma vez que estamos diante de um discurso fundador (e não fundado), o narrador como que se vê livre das amarras da "realidade". Uma vez assumido como invenção ou, no dizer do analista da A.D., como discurso de Origem, conduzir de maneira aparentemente convencional deixa de ser um problema. A instância condutora dos romances de Saramago parece, portanto, sintagmatizar a quebra de um paradigma ao qual o romance permaneceu por muito tempo amarrado: a literatura não é (ao menos

apenas) intermédio artístico com uma realidade. Ao afirmar o polo de invenção do romance, ao mesmo tempo nosso narrador liberta o romance das amarras do real.

Ainda sobre essa pauta, não poderíamos deixar de trazer à tona o, com perdão da palavra pouco científica, brilhante ensaio de Hansen (1998). Com ligeira diferença conceitual[22] e a partir de uma perspectiva mais histórica que propriamente literária ou linguística, o pesquisador também se questiona se o narrador saramaguiano é tradicional ou moderno. Vejamos.

O marco que funda a modernidade, para Hansen, encontra-se no Iluminismo e seu inexorável apego à *razão*, de tal forma que tudo aquilo que, até então, sustentava-se pelo *crer* (divino), passa à dependência do *saber* (humano). Nossa escolha dos verbos aqui - crer e saber - não é casual: recordemos com Greimas (2014, 127-45) que, embora sejam ambos modais, o primeiro parece resistir mais a um exercício de *análise*, permanecendo num *locus* algo mítico, ao passo que o segundo parece conter um traço de conhecimento advindo da razão, da dissecação racional, da análise. É nesse sentido que a frase-exemplo de Greimas (2014, p. 128, grifos nossos) soa gramatical apenas com os verbos assim dispostos: "'todos *sabemos* que morreremos, mas não *acreditamos*'".

Voltando ao artigo de Hansen, até o Iluminismo, Deus respondia pela unidade do *crer*, pela resistência do *crer* ante o *saber*. Assim, a essa altura,

> acredita-se que Deus se repete em todos os momentos da história, fazendo com que os acontecimentos, diferentes uns dos outros porque sucessivos, simultaneamente se espelhem uns aos outros ou tenham semelhança entre si, porque são análogos ou participados pela mesma Causa. Para um homem do século XVII português era possível, por isso, ler os eventos da Bíblia - e não as palavras que as narram - como prefigurações proféticas do seu presente e dos futuros contingentes que iriam ocorrer depois. Como sabem, nesse tempo o Pe. Antônio Vieira escreveu uma admirável *História do Futuro*. Se o título da obra hoje aparece para nós como paradoxal e fantástico, devemos lembrar, no entanto, que a experiência do passado era efetivamente uma

[22] Hansen (1999) fala em *moderno* ou *pós-moderno*. A pós-modernidade, para ele, é aquilo que temos tratado como moderno, ao passo que sua modernidade diz respeito ao que nós e Oliveira Filho (1993) chamamos de tradição. Seja como for, à parte essa minúcia terminológica, a problemática é rigorosamente a mesma que nos move.

> autoridade aplicável como explicação do seu presente [...] [e] também modelava sua expectativa do futuro. (HANSEN, 1998, p. 16)

Porém, com a reviravolta intelectual promovida pelas Luzes, podemos dizer semioticamente que o saber triunfou sobre o crer: "A partir da segunda metade do século XVIII, [...] tudo isso [*unidade* divina do *crer*] se arruinou: na história iluminista, o espelho da semelhança está quebrado e nada mais se repete" (HANSEN, 1998, p. 17). Deus, verdade e a própria concepção de História passam então à categoria de conceitos *construídos* a partir de uma perspectiva racional, subjetiva, antropomórfica por assim dizer.

Por tudo o que argumentamos, imaginamos que o leitor já terá inferido nosso argumento, que também é o de Hansen (1998): o narrador saramaguiano permanece o tempo inteiro - seja moralizando, seja digressionando - em direção tensiva compatível com a iluminista, racionalizante, lenta.

Erudito que é, o pesquisador lembra, inclusive, se nos for permitida uma escapadela diacrônica, que "a palavra narrador é etimologicamente aparentada à família do verbo ignorar: [...] **gnarus** é 'o que sabe' e, por isso [...] **gnarrator** [...] é o que narra algo parecido com o que sabe, não sendo ignaro porque não o ignora" (HANSEN, 1998, p. 19, negritos do autor). Nossa instância é, pois, iluminada pela modernidade - e não pela pós-modernidade, que, na esteira do que já expusemos longamente, vai questionar a viabilidade desta perspectiva racionalizante e "fria". Em síntese de Hansen (1998, p. 23, grifos nossos):

> Aqui podemos retomar a questão do "pós-moderno". Suponho que, no caso das artes, o termo hoje é usado, geralmente, para referir uma experiência do tempo feita *sem a racionalização negativa da forma*, ou seja, *sem orientação teleológica, negativa ou crítica do sentido que era típica do iluminismo*. [...] Supondo a validade provisória desta definição, o livro [*Memorial do convento*] de Saramago é decididamente "moderno".

Apenas estenderíamos a conclusão de Hansen aos romances de Saramago em geral.

Por fim, ainda na esteira desse modo iluminista, racionalizante de condução, gostaríamos de acrescentar que concordamos com, por exemplo, Grosegesse (1994, p. 805-12), Arnaut (1996, p. 37) e Seixo (1986, p. 23-4), no sentido de negar romances como *Memorial do convento* como *históricos*. Entende-se por romance histórico aquele cuja âncora espacial, temporal e mesmo actancial encontra identidade no (con)texto Histórico. Nesse quesito, nosso narrador não seria tradicional, pois ele

> [...]convoca o passado, aliás fielmente reconstituído (mas com intromissões de tipo fantástico que o alteram, note-se), *para o filtrar* [...] *por uma óptica do presente* - o que é inteiramente diverso do que acontece com o romance histórico, onde o presente se abandona como tal para mergulhar completamente no passado e nele se integrar [...]" (SEIXO, 1986, p. 23, grifos nossos)

Ou seja, o argumento de Seixo coaduna-se com a tese de Hansen (e com a nossa, semiótica, como veremos): esse passado *filtrado pelo presente*, como diz a autora, apenas ratifica o narrador iluminista afirmado por Hansen: com efeito, o conceito iluminista de História "nasce criticamente do próprio presente" (HANSEN, 1998, p. 17). É assim, então, que o narrador revisita a História não para reproduzi-la, mas para perscrutá-la crítica e inventivamente. Desse modo, sempre caberá uma passarola que, construída por um soldado maneta e um padre lunático, voa em pleno século XVIII tendo como combustível as vontades humanas reunidas por uma Blimunda qualquer. Texto que é, a História sempre estará, em termos tensivos, *aberta*, jamais *fechada*, eis o recado autorizado por nosso narrador.

A tese que erguemos anteriormente (conferir capítulo 1, sobretudo item 1.3), de que o narrador pauta-se pelo pervir e pela variação de pontos de vista, novamente nos dá alguma segurança quando lemos essas últimas considerações oriundas da crítica literária: se o pervir ampara a criticidade iluminista defendida por Hansen, a variação de observadores alicerça essa História reinventada, tal como nos aponta Farra (1985, *apud* Arêas, 1999, p. 15): "Saramago monta uma estratégia ficcional interessantíssima: ele constrói um romance histórico a partir de uma personagem reconhecidamente ficcional [...]".

Capítulo 3: O simulacro do orador clássico

Neste capítulo nosso intuito é pôr à prova algo que nos parece, no mínimo, discutível: o narrador saramaguiano se vale de uma série de estratégias discursivas que, além de criarem efeitos de expansão e de concentração (cf. capítulo 1) e de suscitarem a discussão sobre até que ponto esse modo de condução é tradicional ou moderno (cf. capítulo 2), lhe conferem contornos de um *orador*, este concebido à maneira da retórica clássica. Este será nosso ponto de partida ou - aproveitando a classificação de Aristóteles (2013, p. 50) para os discursos oratórios em geral - nossa *proposição*, ou seja, nosso argumento principal, regente de tudo o que seguirá neste capítulo-discurso. Antes da *demonstração* propriamente dita, etapa que necessariamente se segue à proposição, julgamos importante tecer alguns comentários envolvendo retórica e semiótica.

Zilberberg (2011a, p. 195-224) foi quem primeiro guiou nosso olhar no sentido de percebermos como, estranhamente, a semiótica, ao longo de seu desenvolvimento, fechou os olhos, ou ao menos não os abriu como necessário, para a retórica. Há de se pesar aqui, porém, que a necessidade de *triagem* inerente a qualquer teoria no momento de seu estabelecimento, a nosso ver, exime Greimas de culpa: era necessário, ao menos na edificação da semiótica em sua primeira hora, fazer escolhas, delimitar o campo de atuação da teoria, cercar o território a fim de que a semiótica se soerguesse como uma disciplina autônoma. É o que nos apontam Beividas; Lopes (2012, p. 37-8), ao argumentarem que nenhuma ciência, da psiquiatria à biologia, da química à astronomia, "teria tido sua identidade, não tivesse investido pesadamente na definição conceptual de seus objetos [...], na eliminação dos dados que não compõem a pertinência de seus domínios" sendo tal delimitação "de *per si* uma operação de triagem". Pois bem, ao traçar essa fronteira, Greimas acabou por não *misturar* a retórica ao campo de atuação da semiótica, excluindo, assim, algo que nos dizia respeito enquanto semioticistas. As duas áreas, afinal, têm interseções importantes, de sorte que a faculdade[23] "retórica pertence de direito ao campo semiótico" (ZILBERBERG, 2011a, p. 222).

---

[23] Usamos o termo *faculdade*, não *ciência*, em respeito a Aristóteles, para quem a retórica não pode ser considerada uma ciência, visto que não possui "um objeto definido de estudo" (ARISTÓTELES, 2013, p. 46), fazendo parte apenas, juntamente com a dialética, das "faculdades fornecedoras de argumentos". Discordamos um pouco do *Estagirita* aqui: se estamos diante de áreas que "se ocupam simplesmente de

Vejamos, então, pela definição dada à retórica, como essa aproximação entre as duas áreas é legítima: "Pode-se definir a retórica como a faculdade de observar, em cada caso, o que este encerra de próprio para criar a persuasão." (ARISTÓTELES, 2013, p. 44). Ora, é evidente que tal definição diz respeito a uma teoria geral da significação humana que, aliás, teve na manipulação (persuasão, no dizer do filósofo) um de seus carros-chefe sobretudo durante as primeiras décadas de desenvolvimento da teoria. Queremos dizer que, ao se debruçar sobre as peculiaridades das relações entre destinador e destinatário (de onde saíram, por exemplo, os conceitos de tentação, sedução, provocação e intimidação), sobre o *fazer-fazer* que caracteriza uma relação inter-subjetiva, a semiótica também esteve investigando maneiras de "criar a persuasão".

Contudo, sabemos que a retórica, de faculdade estudada e admirada na antiguidade clássica, e a despeito do lugar que, como mostramos, lhe é de direito dentro de uma teoria da significação humana, perdeu pouco a pouco espaço nas humanidades em geral. De acordo com Genette (2015, p. 30), em um belo apanhado histórico e crítico de como se deu esse desvirtuamento da disciplina tão apreciada na antiguidade clássica, "o próprio termo 'retórica' desapareceu do vocabulário oficial e tomou uma clara conotação pejorativa [...], sinônimo de loquacidade vazia e pomposa [...] ou de sistema rígido de regras pedantes quando se trata de teoria do discurso". Porém, contra-argumenta o mesmo narratólogo que "um código de expressão (e um instrumento intelectual) de tal envergadura *não desaparece sem deixar traços* ou sem fazer um sucessor" (GENETTE, 2015, p. 27, grifos nossos). E começamos aqui a nos aproximar do narrador saramaguiano.

Gostaríamos de retomar em pormenor o percurso apresentado por Genette (2015) ou por Cruz (2009, p. 23-66), no sentido de mostrar como se deu essa deturpação da retórica desde a Grécia Antiga aos dias de hoje. Não é, porém, nosso objetivo neste capítulo, de modo que diremos apenas, em uma insuficiente síntese, que a principal razão para isso data do "início do século XIX, com o advento do romantismo e o nascimento - conjunto - de uma concepção histórica da literatura." (GENETTE, 2015, p. 26). Com essa nova (e problemática) concepção da literatura, deixa-se de escrever *como* os escritores - deixa-se de exercer a retórica, em suma - para se escrever *sobre* os

---

discursos" (ARISTÓTELES, 2012, p. 57), por que não defendê-las como *ciências* que têm no discurso seu objeto definidor de estudo?

escritores: "O manual de história literária [...] substitui em definitivo o tratado de retórica" (GENETTE, 2015, p. 31), de modo que esta deixará nos bancos escolares e acadêmicos apenas um resquício vazio da *dispositio* (organização do texto em partes) e da *elocutio* (escolha e arranjo das palavras), ambas, porém, caricaturadas e muito distantes de sua função primeira.

Seja como for e com tudo o que há de se lamentar a respeito, o certo é que, "um código de expressão (e um intelectual) de tal envergadura não desaparece sem deixar traços ou sem fazer um sucessor: sua morte não pode ser [...] senão uma substituição, ou uma mutação, ou ambas simultaneamente" (GENETTE, 2015, p. 27). O narrador saramaguiano, então, vale-se de procedimentos discursivos que, recomendados aos oradores por Aristóteles (2013), Longino (1996), entre outros estudiosos da retórica clássica, permitem essa aproximação. Vejamos.

É o caso, por exemplo, do uso de máximas e provérbios, que já abordamos no primeiro capítulo, com a diferença de que, àquela altura, queríamos provar que esse recurso contribui para o efeito de concentração moralizante, ao passo que, agora, apresentamos o mesmo recurso como um dos entimemas[24] que nos autorizam a propor o narrador saramaguiano à imagem de um orador clássico.

Retomando a cena de *A caverna* que trouxemos no início deste trabalho, especificamente em seus momentos de maior moralização ("*claro que ele não repetiu, nem era preciso, há certas coisas que se chegam a dizer-se uma vez é para nunca mais* [...]"), é interessante notar que, se, do ponto de vista da produção de sentido, esse recurso *concentra*, do ponto de vista da comunicação, ele se mostra como um entimema eficaz à persuasão. Nesse sentido, Aristóteles apresenta os dois motivos por que esse recurso se mostra valioso para o orador, a saber: 1) porque, sendo a máxima "uma forma de expressão de caráter geral", as pessoas "apreciam ver expresso em termos gerais aquilo que já conceberam antes individualmente" (ARISTÓTELES, 2013, p. 182). Há, aliás, aqui, o que o filósofo chama de "vulgar vaidade dos ouvintes", pois estes "regozijam-se, quando o orador, discursando em termos universais", respalda suas avaliações particulares; ademais, Longino (1996, p. 87), lembra que "o que é familiar inspira já mais confiança"; e 2), motivo "ainda mais importante" pelo qual as máximas

[24] Para o filósofo (2013, p. 183), "o entimema é uma espécie de silogismo". E a persuasão dar-se-ia a partir de três "modos de demonstração" (2013, p. 46-7): silogismo (dedução), silogismo aparente e indução (exemplo).

se fazem relevantes ao *fazer-crer* da manipulação, é que elas conferem caráter (*éthos*) ao discurso. Assegura o *Estagirita* que "todas as máximas produzem esse efeito, uma vez que aquele que as utiliza exibe de uma maneira geral quais são suas preferências [...] assim, se as máximas forem íntegras, mostrarão o orador como um homem de caráter íntegro." (ARISTÓTELES, 2013, p. 182). Cabe lembrar aqui que, ao falarmos de *éthos*, estamos nos referindo à imagem que o orador, por meio de seu discurso-enunciado, constrói de si. É assim que Barthes (1975, p. 203) nos diz que "O éthos é, no sentido próprio, uma conotação. O orador enuncia uma informação e, ao mesmo tempo, afirma, sou isso, sou aquilo". No mesmo diapasão, Fiorin (2012, p. 139) nos lembra que não se trata, então, de uma construção extralinguística, respaldada por considerações exteriores ao discurso: "Trata-se de apreender um sujeito construído pelo discurso e não [...] um psiquismo responsável pelo discurso. O éthos é uma imagem do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito".

Ainda a respeito das máximas, o Mestre do Liceu nos deixa mais uma contribuição, ao sustentar que o uso de máximas "é apropriado apenas às pessoas de idade" (ARISTÓTELES, 2013, p. 180). Aqui o filósofo está fazendo menção a uma divisão que ele mesmo estabelecera um pouco antes, segundo a qual os homens, potenciais oradores, dividir-se-iam em três grupos: o dos jovens; aqueles em idade madura; e os velhos. Ontologias à parte, visto que não nos interessa saber a idade com que Saramago, sujeito "real", escreveu suas obras, mas sim os, digamos, *efeitos de idade* que os romances lhe conferem, diríamos que nosso narrador está situado, no mais das vezes, no grupo daqueles em idade madura. Seria nesta etapa que, segundo o *Estagirita*, o homem estaria a meio termo entre os jovens, tipicamente afeitos aos "desejos intensos" e aos "impulsos entusiásticos", e os velhos, que "não têm certeza sobre nada" e "são frios" (ARISTÓTELES, 2013, p. 161-66). Ora, ao abrir mão desses dois polos - respaldado, lembremos, pelo que elencamos anteriormente: o pervir, a variação de pontos de vista etc. - nossa instância se coloca "em uma *justa medida* entre esses dois extremos", dando mostra de "seu *autocontrole*" (ARISTÓTELES, 2013, p. 165-6, grifos nossos). Podemos propor, em gráfico:

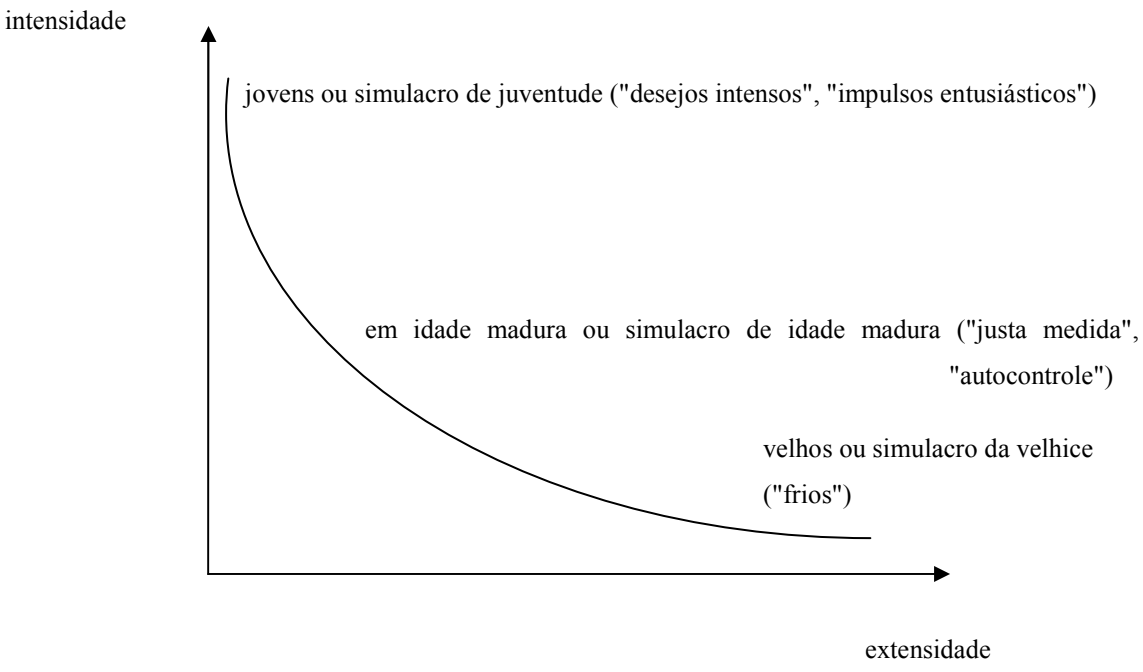


Figura 3.1.: semiotização das idades dos oradores.

Fonte: elaboração nossa, a partir de Aristóteles (2013, p. 161-66) e Zilberberg (2001, p. 78)

Passemos a outro traço que nos permite aproximar o narrador saramaguiano de um orador. Trata-se do uso da *amplificação* e da *atenuação* (ARISTÓTELES, 2013 p. 208). Ao contrário da máxima, que é um silogismo, isto é, uma dedução que faz parte dos três modos (silogismo, silogismo aparente e indução) de demonstração usados para se persuadir, a amplificação e a atenuação não se constituem como silogismos. Para o filósofo, elas são empregadas apenas "para mostrar que uma coisa é grande ou pequena, bem como que é boa ou má, justa ou injusta e assim por diante" (ARISTÓTELES, 2013, p. 208). Ambas as categorias poderiam ser usadas tanto a serviço de um silogismo (real ou aparente) quanto de uma indução. Entendemos aqui, sempre sob risco de equívoco, que o filósofo está tateando de algum modo as mesmas cifras tensivas propostas milênios depois por Zilberberg (2011a) - a amplificação aristotélica seria fruto do acréscimo de ao menos um *mais*, em conceitualização feita por Zilberberg (2011a); do mesmo modo, a atenuação, para o *Estagirita*, seria o efeito resultante da retirada de ao menos um *mais* tensivo. A diferença é que o filósofo está pensando no âmbito mais restrito do discurso oratório e sua eficácia, enquanto o semioticista está propondo cifras que dariam conta da significação humana, projeto mais abrangente, como se vê.

São diversos os exemplos que o leitor, tanto de *A caverna* quanto de *Memorial do convento*, poderá encontrar no sentido de respaldar momentos de amplificação e de atenuação. Vejamos dois casos de amplificação, ambos retirados do mesmo excerto, constante do *Memorial*:

> [...] pese-nos deixar ir sem vida contada aquele Brás que é ruivo e camões do olho direito, não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que [1] estamos a exagerar a cor da tinta, que [2] para heróis se deverão escolher os belos e os formosos, [3] os esbeltos e escorreitos, [4] os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há [1] de belfos e tartamudos, [2] de coxos e prognatas, [3] de zambros e epiléticos, [4] de orelhudos e parvos, [5] de albinos e alvares, [6] os da sarna e os da chaga, [7] os da tinha e do tinhó, então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da vila de Mafra [...] (SARAMAGO, 2011, p. 233-4, colchetes nossos)

O que vemos na primeira enumeração (a primeira sequência de um 1 a 4) é uma série de quatro enunciados distintos do ponto de vista figurativo ("os belos e os formosos", "os esbeltos e os escorreitos" etc.), mas iguais num nível de abstração maior, conforme já havíamos mostrado à página 54-5 deste nosso trabalho. Assim, o narrador vai, precisamente à maneira recomendada por Longino (1996, p. 62) para se amplificar o discurso, acrescentando e encadeando frases, as quais vão "trazendo, em acúmulos sucessivos, reforço a outros elementos", de maneira a produzir "grandeza por gradação". O mesmo sucede na sequência seguinte que apresentamos acima: iniciando com "belfos e tartamudos", o narrador enuncia ainda seis sintagmas similares ("coxos e prognatas", "zambros e epiléticos" etc.), antes de findar com "os da tinha e do tinhó". Aristóteles (2013, p. 248) reforça o argumento quando assevera que "o encadeamento de palavras causa uma impressão de amplificação", deixando ao orador o seguinte benefício: "esse tipo de amplificação, retendo dele [do assunto em pauta] a lembrança", mantém o posicionamento do enunciador numa espécie de sistema de presença, "ainda que não se fale mais nele no resto do poema". Ora, parece aqui que essa retenção do que fora amplificado se aproxima sobremaneira do conceito de potencialização (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001). Longino (1996, p. 63) distingue o sublime, que para ele deve ser o objetivo maior de todo orador e por isso mesmo dá nome à sua obra, da amplificação.

Para este filósofo, o sublime, em acepção muito próxima do *acontecimento* para Zilberberg (2011a) ou mesmo da *fratura*, para Greimas (2002), "é de certa forma o ponto mais alto, a eminência do discurso", aquilo que conduz "ao êxtase". Assim, "quando se produz no momento oportuno, *como o raio* ele dispersa tudo e de imediato manifesta, *concentrada*, a *força* do orador" (LONGINO, 1996, p. 44, grifos nossos). A amplificação, por outro lado, seria "a ação de levar a termo [...], dando força, *pela insistência*, ao que é elaborado" (LONGINO, 1996, p. 63). A diferença entre os dois é sutil, vez que tanto um como outro "acrescenta[m] grandeza aos assuntos". Longino, então, aponta o que há de fundamental na distinção: "É que o sublime reside na elevação, a amplificação no *número*; é por isso que o sublime existe frequentemente mesmo num único pensamento, enquanto a amplificação *necessita absolutamente da quantidade* e do supérfluo" (LONGINO, 1996, p. 63, grifos nossos). Optamos por grifar, nesta citação, o que - não por acaso, queremos crer - coaduna-se com o que já havíamos apontado anteriormente (cf. capítulo 1, item, 1.3), quando, tratando do pervir, dissemos, com Zilberberg (2011a, p. 271), que esse modo de entrada no campo de presença do sujeito tem como um dos definidores o número *em tantas vezes*. Por outro lado, o sobrevir tem como definidor o número *em uma só vez*. Ora, se assim é, cremo-nos autorizados a submeter o quadro abaixo à apreciação:

definidos ⟶ *definidores* ↓	Sublime	Amplificação
modo de entrada das grandezas no campo de presença do sujeito	Sobrevir	Pervir
Número	em uma só vez	em tantas vezes

Tabela 3.1: semiotização do sublime e da amplificação.

Fonte: elaboração nossa, a partir de Longino (1996) e Zilberberg (2011a)

As opções discursivas do enunciador saramaguiano começam a ser, então, devidamente mapeadas, conferindo pouco a pouco densidade semântica ao narrador. O

gosto pela amplificação está radicado no pervir, sendo esta, também, a categoria que permite a sobreposição de pontos de vista. O número *em tantas vezes* também define a amplificação, ao mesmo tempo em que, conforme disse Longino (1996, p. 63) em citação supra, mostra que o narrador - cada vez mais próximo do éthos de um orador - "necessita absolutamente da quantidade".

Ainda a propósito dessa produção de "grandeza por gradação", Longino (1996, p. 102-3) reprime "tudo que é pequeno e picado", pois "nada diminui tanto o sublime quanto um ritmo de discurso quebrado e agitado". Ora, se é verdade que a amplificação segue essa recomendação, também nos parece defensável a ideia de que a textualização saramaguiana, pouco ortodoxa, com seus longos períodos divididos em poucos parágrafos, também compactua com essa recomendação retórica. Em ambos os casos, tanto quando lança mão da amplificação, quanto quando se vale da textualização mais alongada, o enunciador está evitando uma brevidade que levaria "direto ao objetivo" (LONGINO, 1996, p. 103), o que é disforizado pelo filósofo. Saramago, assim, ao encadear uma série de períodos, esquiva-se de uma parada que, para o filósofo, não é mesmo bem-vinda para a eficácia do discurso: "na parada[25] reside a tranquilidade, enquanto na desordem se manifesta a paixão". Tudo se passa, então, como se a textualização saramaguiana, pouco afeita ao repouso, facilitasse de certa maneira a aparição do viés, digamos, oratório do narrador: "os fatos nos chegam ao ouvido com mais pompa, quando os nomes são assim amontoados como um rebanho." (LONGINO, 1996, p. 81). Diríamos, dessa maneira, que, se Saramago puder ser aproximado de um orador, seria do tipo que se estende bastante em seus discursos (do que é mostra a amplificação, textualização alongada), mas de maneira sempre lenta (sob a égide do pervir).

Há ainda alguns pontos que gostaríamos de abordar no sentido de aproximarmos Saramago da imagem de um orador. Um deles é o gosto pela *deliberação* e pelo *julgamento*, sendo estas as duas razões pelas quais um discurso persuasivo se sustenta (ARISTÓTELES, 2013). Tanto é assim que, "no que tange aos pontos por nós conhecidos e acerca dos quais já deliberamos ou julgamos, não há mais necessidade de discurso" (ARISTÓTELES, 2013, p. 169). Entendemos que os longos diálogos que se travam entre os interlocutores do romance são evidência desse gosto por debater,

[25] Pelo cotexto da obra, percebemos que "parada", para Longino, tem um sentido de *repouso*, um tanto distante, portanto, do que a semiótica tensiva entende pelo vocábulo.

argumentar, ponderar, enfim, pôr em pauta. A cena que segue é exemplo disso, quando Baltasar e Blimunda travam um longo diálogo - inicialmente sobre algo mais concreto (estátuas), mas que finda tratando de vida e morte, ou seja, enveredando por categorias semânticas mínimas, aquelas que, no percurso gerativo do sentido, dão conta dos conteúdos em sua forma mais abstrata e simples. Vejamos a cena:

> Saíram do círculo das estátuas, outra vez iluminadas, e, quando iam começar a descer para o vale, Blimunda olhou para trás. Fosforesciam como sal. Apurando o ouvido, percebia-se daquela lado um rumor de conversação, seria um concílio, um debate, um juízo, talvez o primeiro desde que partiram de Itália, metidos em porões, entre ratos e umidades, atados violentamente, nos conveses, porventura a última fala geral que poderiam ter, assim à luz da lua, porque não tarda que sejam metidos em seus nichos, alguns nunca mais tornarão a olhar-se de olhos nos olhos, outros só de revés, e outros vão continuar a olhar o céu, parece castigo. Disse Blimunda, Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam, se é isto a santidade, que será a condenação, São apenas estátuas, Do que eu gostava era de vê-las descer daquelas pedras e ser gente como nós, não se pode falar com estátuas, Sabemos nós lá se não falarão quando estão sozinhos, Isso não sabemos, mas, se só uns com os outros falam, e sem testemunhas, para que precisamos deles, pergunto eu, Sempre ouvi dizer que os santos são necessários à nossa salvação, Eles não se salvaram, Quem te disse tal, É o que eu sinto dentro de mim, Que sentes tu dentro de ti, Que ninguém se salva, que ninguém se perde, É pecado pensar assim, O pecado não existe, só há morte e vida, A vida está antes da morte, Enganas-te, Baltasar, a morte vem antes da vida, morreu quem fomos, nasce quem somos, por isso é que não morremos de vez, E quando vamos para debaixo da terra, e quando Francisco Marques fica esmagado sob o carro da pedra, não será isso morte sem recurso, Se estamos falando dele, nasce Francisco Marques, Mas ele não o sabe, Tal como nós não sabemos bastante quem somos, e, apesar disso, estamos vivos, Blimunda, onde foi que aprendeste essas coisas, Estive de olhos abertos na barriga da minha mãe, de lá via tudo." (SARAMAGO, 2011, p. 321-2)

É curioso, aliás, que esse padrão de iniciar um diálogo partindo de elementos mais concretos e terminar desaguando em proposições mais abstratas seja uma constante nos romances. A nosso ver, isso apenas ratifica - e intensifica, em caráter

concessivo[26] - a tendência uma deliberar: *embora* parta de elementos concretos (em tese menos propícios a abstrações), ainda assim, delibera-se sobre o que há de mais abstrato.

Vejamos mais um ponto que nos faz postular o narrador como um orador. Trata-se do uso frequente de hipérbatos, recurso que, segundo Longino (1996), também pode, desde que utilizado sem excessos, aproximar o discurso do sublime. Fiorin (2014, p. 173) define esta figura retórica como "a separação, por meio da intercalação de um ou mais elementos, de constituintes que estão em relação sintática e, portanto, deveriam estar contíguos"[27]. Trata-se, *grosso modo*, de uma inversão da ordem canônica das partes da sentença, produzindo "uma intensificação do sentido, pois um termo é alçado a uma posição de proeminência" (FIORIN, 2014, p. 171). Tomemos alguns casos: "A primeira razão é que um rei, *e ainda mais se de Portugal for*, não pede o que *unicamente está em seu poder dar*" (SARAMAGO, 2011, p. 11); "depois de *retirar-se de si e da cama o esposo*, para que *se não perturbem em seu gerativo acomodamento os líquidos comuns*", (SARAMAGO, 2011, p. 11); "O mal e o bem *à face vêm*", (SARAMAGO, 2011, p. 274 etc.). Fiorin (2014, p. 173), a esse propósito, chama atenção para o fato de que, embora fique a impressão de que essa inversão de partes da sentença seja algo exclusivo da linguagem culta, os provérbios, como o que o narrador nos mostrou acima, desmentem essa hipótese, pois fazem bastante uso desse rearranjo. Há de se pesar aqui, porém, que os hipérbatos talvez sejam bastante mais habituais no português de Portugal em comparação com o português falado no Brasil.

Ainda em favor da hipótese segundo a qual nossa instância funda um éthos discursivo que se aproxima do éthos retórico de um orador, chamamos atenção para o apreço que ele tem por apresentar seus pontos de vista sem esquecer de prestar contas com as avaliações contrárias às suas. Queremos dizer que, se por um lado ele toma posição, emite sua opinião contundentemente - pelo que demos mostra quando falamos

---

[26] Segundo Zilberberg (2011a, p. 242-45), a lógica concessiva faz par contrário com a lógica implicativa. Se esta última, ligada ao pervir, diz respeito a esquemas discursivos filiados ao *porque* (exemplo: "ele não saiu de casa, *porque* está com febre"), a primeira, ligada ao sobrevir, aproxima-se de esquemas filiados ao *embora* ("embora com febre, ele saiu de casa"). A concessão, portanto, é mais intensa que a implicação.

[27] Fiorin (2014) distingue o hipérbato, que intercala um ou mais elementos entre dois constituintes que em tese deveriam estar seguidos, da anástrofe, que simplesmente altera a ordem canônica dos constituintes da sentença, mas sem necessariamente pôr algo entre esses constituintes. Um exemplo de anástrofe, dado pelo próprio Fiorin (2014) é o primeiro verso do hino nacional brasileiro: "Ouviram do Ipiranga as margens plácidas". Sem a anástrofe (na ordem canônica, portanto), teríamos: "As margens plácidas do Ipiranga ouviram". Para Longino (1996), um exemplo como este exemplo pode ser considerado um hipérbato. Com toda a vênia ao belo trabalho de Fiorin, sem dúvida mais exaustivo, neste caso seguimos Longino, pelo tratamento mais simples e igualmente coerente, visto que as duas figuras, de fato, são muito próximas.

da concentração moralizante (cf. capítulo 1, item 1.2), por outro lado ele não deixa, em vários momentos, de se reconhecer como possível alvo de uma sanção contrária à que defende. Em resumo, é como se, ao mesmo tempo em que se enuncia como destinador, atualizasse a presença de um anti-destinador. Vejamos:

> [...] pese-nos deixar ir sem vida contada aquele Brás que é ruivo e camões do olho direito, *não tardaria que se começasse a dizer* que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, *e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e os formosos* (SARAMAGO, 2011, p. 233, grifos nossos)

Constatamos aqui, nos trechos por nós grifados, a atualização de uma voz oposta à defendida pelo narrador. Essa maneira de enunciar (e persuadir) é analisada e recomendada por Aristóteles (2013, p. 199, grifos nossos), pois, segundo o filósofo, esse modo "refutatório [...] aproxima os contrários, além do que *argumentos colocados lado a lado mostram-se mais claros ao auditório*". É desse modo, então, que, tanto em *Memorial do convento* quanto em *A caverna*, vemos proliferarem expressões que atualizam uma voz semanticamente oposta à do narrador, mas que são refutadas, ato contínuo, pelo condutor do texto. Observemos mais este exemplo: "[...] disse que antes queria morrer afogado numa cheia do Tejo que ficar esborrachado debaixo duma pedra de Mafra, que *ao contrário do que se costuma dizer a morte não é toda igual*, o que é igual é estar morto" (SARAMAGO, 2011, p. 257).

Vejamos agora como este nosso argumento em defesa de um narrador afim com um orador clássico dialoga com a crítica literária. Inicialmente, logo que essa tese de aproximação com a retórica nos surgiu, sentíamo-nos um tanto inseguros quanto à sua pertinência, pois não havíamos ainda nos dedicado à fortuna crítica saramaguiana e, portanto, acreditávamos estar sozinhos seguindo essa linha de pensamento, tateando algo disparatado, às escuras. A partir do momento em que nos dedicamos a conhecer parte do que se vem escrevendo sobre a obra do Nobel português, então, tivemos não convicção da validade do que propomos aqui, mas ao menos algum conforto em saber que nossa caminhada por esta vereda não é tão solitária quanto parecia. Isso porque diversos críticos, a exemplo de Moisés (2013), Oliveira (2015) e Oliveira Neto (2015), detectam esse narrador cujo modo de condução aproxima-se do registro linguístico oral.

É assim que Moisés (2013, p. 528, grifos nossos) fala numa "literatura denunciante, tendo a seu serviço o espetáculo de *uma escrita impregnada de oralidade* [...]", ou que Oliveira (2015, p. 26) menciona "o rio caudaloso de frases, provérbios, ditados, máximas, ladainhas, anedotas, ditos populares, *que caracterizam o estilo oral* e coral de suas obras". Oliveira Neto (2015), por sua vez, vai um pouco mais longe e defende a escrita saramaguiana como um resgate do narrador a seus primórdios, quando ainda não havia o registro escrito e, portanto, o narrador e a literatura como um todo bebiam diretamente na fonte da oralidade. Como já dissemos, Oliveira Neto baseia-se muito nas férteis contribuições de Benjamin (1987, p. 197-221).

De qualquer forma, nas obras que consultamos, não chegamos a constatar exatamente o que propomos neste capítulo: a aproximação do éthos discursivo do narrador sendo aproximado diretamente do éthos retórico de um orador clássico. Chega-se a detectar essa tendência oralizante, de modo que cremos ter dado apenas um passo a mais nessa vereda.

Capítulo 4: Notas semióticas sobre o *estilo* de Saramago

Neste capítulo apresentaremos brevemente de que modo os vetores que consideramos distintivos do narrador saramaguiano, desdobrados no primeiro capítulo, dialogam com a categoria do *estilo*, tal como este vem sendo desenvolvido nos últimos anos dentro da semiótica.

Esquivamo-nos, portanto, do valor que o senso comum confere ao termo. Para a semiótica, não se trata, como na retórica clássica por exemplo, de um estilo a ser buscado ou evitado, como Aristóteles deixa entrever em alguns instantes: "[...] o estilo não deve incorporar nem baixeza nem exagero, mas ser apropriado ao seu tema" (ARISTÓTELES, 2013, p. 214), "Afastar um vocábulo de sua acepção ordinária permite transmitir ao estilo mais dignidade" (ARISTÓTELES, 2013, p. 214). Tampouco se trata do estilo como fuga a um pretenso *grau zero* da linguagem, como desvio a certa norma, posicionamento que traz a reboque a ideia de que apenas alguns enunciados são "dignos de estilo".

A semiótica, sobretudo, ao que nos consta, com estudos promovidos por Discini (2015a, 2015b), vem nos últimos anos formulando um conceito pertinente para o termo, na medida em que: 1) em vez de *prescrever* um estilo a ser alcançado (em detrimento de outro, a ser refutado), *descreve-o*, numa postura em nada normativa e portanto em sintonia com a linguística pós-saussuriana; 2) tal descrição, em consonância com as lições da semiótica greimasiana, afasta-se de qualquer viés ontologizante, vez que o (estilo do) enunciador não é assumido senão como instância pressuposta pelo texto-enunciado, o qual, destarte, se impõe como *locus* necessário e suficiente em que residem as organizações estilísticas. É assim que "o estilo é pensado como corpo de um *sujeito discursivo* [...]" (DISCINI, 2015a, p. 371, grifos nossos). Salientamos ainda que, sem diminuir o valor das demais obras que vêm amadurecendo o conceito de estilo dentro da semiótica, parece-nos que é em *Corpo e estilo* (2015) que o conceito se apresenta de maneira mais envergada teoricamente. É principalmente esta a obra que nos guiará neste breve capítulo, portanto.

Discini (2015a) parece pensar o estilo como uma função resultante de dois funtivos, o perfil pático e o perfil social do ator da enunciação. O primeiro diz respeito

ao sujeito *sensível*, aquele que, em sintonia com o primado tensivo (e fenomenológico, a despeito das peculiaridades desta vertente filosófica) de que a intensidade rege a extensidade, é *afetado* pelo mundo antes que possa avaliar em alta extensidade este mundo percebido.

Temos, então, um sujeito ainda sob a égide do *sobrevir*, ainda à caça do tempo-espaço que por um instante lhe foi subtraído, retirando-lhe sua condição ativa de sujeito. Mas essa sensibilização a princípio não *continua* por muito tempo: logo o sujeito recobra a medida de extensidade perdida, reconhecendo ou reavaliando a distância que o separa dos objetos participantes de seu campo de presença. Nesse momento, ele já estará *restabelecendo* a *competência* necessária para que venha à tona o perfil social - este que "diz respeito ao sujeito cravado no ato de predicar ou de julgar" (DISCINI, 2015a, p. 78).

Os dois perfis são interdependentes, não se excluem, de sorte que verificamos no enunciado tão somente indícios de uma dominância de um sobre o outro - condição de que nosso narrador não escapa, como veremos logo mais. Essa interdependência dos dois perfis nos parece coerente na medida em que, conforme Zilberberg (2011a), não há como postular nem um regime de intensidade absoluta (como *transpor* tal intensidade sem o mínimo de extensidade?), nem a extensidade como senhora absoluta do processo de significação (como supor um estado de coisas sem pressupor o estado de alma que *ativou* tal medida extensa?). Além disso, os perfis deixam-se ver segundo quatro aspectos (perfectividade, duração, dinamicidade e telicidade) que assim organizamos, em tabela:

Dimensão ⟶	Estilo	
Subdimensões (definidoras do estilo) ⟶ **Definidores das subdimensões** ↓	Perfil pático	Perfil social
Perfectividade	Imperfectividade	Perfectividade
Duração	Durativo-contínuo	Durativo-descontínuo
Dinamicidade	Cinético	Estático
Telicidade	Atélico	Télico

Fonte: elaboração nossa, a partir de Discini (2015a)

Vejamos então como esses aspetos dialogam com os vetores saramaguianos - expansão digressiva e concentração moralizante - delineados no primeiro capítulo.

Defendemos a tese de que o narrador saramaguiano, quando regido pela expansão digressiva, vale-se de dois procedimentos, as digressões filosofantes e as reflexões metadiscursivas. O que há de comum entre estes dois é a tendência à duração, ao alongamento do sujeito-narrador em sua visada de mundo. Temos nesse caso a manutenção de uma isotopia reflexiva, problematizadora que em última análise faz o narrador *continuar*. Esse alongamento se espraia inclusive, como vimos, ao plano da expressão, com aquilo que Seixo (1987, p. 46) chama de "exacerbamento da parataxe (predomínio das ligações coordenativas sobre as subordinativas) que se concretiza na abundância da virgulação e na integração do discurso dialogal na mancha seguida do texto".

Pois que esse pendor à duração encontra fronteiras muito claras nos aspectos supracitados: ao digressionar, investindo seja em impressões de ordem filosófica, seja em comentários de ordem metadiscursiva, o narrador deixa-se ver em seu viés mais *aberto* a indagações, situando-se no eixo que Greimas (2014, p. 132) localiza como da *admissão* e da *dúvida* (em detrimento da *afirmação* e da *recusa*). Mostra-se, assim,

menos contundente (ou mais vulnerável ao mundo percebido), aproximando-se de um aspecto mais *dinâmico* (ou *cinético*); *imperfectivo*; *durativo-contínuo*, na medida em que privilegia justamente a *continuação* dos conteúdos enunciados e do ato perceptivo; e *atélico*, vez que não parece conduzir a uma finalidade clara, a um objetivo específico, girando no mais das vezes sobre suas próprias elucubrações. Lembramos aqui que *télos* é "definido pelo dicionário como: ponto ou estado de caráter atrativo ou concludente para o qual se move uma realidade; finalidade, objetivo, alvo, destino; fase final, derradeira; a última parte, o remate." (DISCINI, 2015a, p. 194). Nesses instantes, então, ao alongar-se em dúvidas e admissões, consideramos - a despeito da ressalva essencial de que se trata sempre de um alongamento radicado no *pervir*, portanto de alta extensidade - que o narrador se aproxima do perfil pático. Retomemos uma cena no primeiro capítulo:

> Cipriano Algor aproximou-se da sepultura da mulher, três anos são já os que ela leva ali em baixo [*sic*], três anos sem aparecer em parte nenhuma, nem em casa, nem na olaria, nem na cama, nem à sombra da amoreira-preta, nem sob o sol esbraseado da barreira, não voltou-se a sentar-se à mesa nem ao torno, não retira as cinzas caídas da grelha, nem vira as peças que estão a secar, não descasca as batatas, não amassa o barro, não diz, Assim são as coisas, Cipriano, a vida não tem mais do que dois dias para dar, e tanta gente houve que só viveu dia e meio, e outros nem tanto, já vês que não nos podemos queixar. Cipriano não ficou mais de três minutos, *tinha inteligência bastante para não precisar que lhe dissessem que o importante não era estar ali parado*, com rezos ou sem rezos, a olhar uma sepultura, o importante foi ter vindo, o importante é o caminho que se fez, a jornada que se andou, se tens consciência de que estás a prolongar a contemplação é porque te observas a ti mesmo ou, pior ainda, esperas que te observem. (SARAMAGO, 2000, p. 45-6, grifos nossos)

Vimos que, especialmente a partir do trecho que destacamos, deflagra-se uma isotopia digressiva, reflexiva, *alongada*; as debreagens ("o importante foi ter vindo", "o importante é o caminho que se fez", "a jornada que se andou" etc.), portanto, vão se encadeando e se sucedendo de tal maneira que se sobressai um aspecto durativo-contínuo (oposto à duração-descontínua que flagramos nos lances de concentração moralizante) na configuração do corpo discursivo saramaguiano. De certa forma, estamos diante de um narrador e, por pressuposição, de um enunciador *que, de modo*

progressivo, dá-se a ver mais aberta e sensivelmente. Consideramos por isso que os momentos de expansão digressiva trazem também um relevo maior do perfil pático.

Ocorre que, conforme argumentamos ao longo do trabalho, trata-se sempre de uma expansão lenta, "em tantas vezes", amparada pelo *pervir* (ZILBERBERG, 2011a, p. 271). Destarte, não estamos diante de um narrador estupefato, arrebatado, ofuscado pelo mundo percebido, sob a égide do *sobrevir*. Bem ao contrário, o andamento lento mantém o sujeito progredindo e se expandindo "às claras".

Os aspectos estilísticos típicos de um sujeito sensibilizado (imperfectividade, atelicidade etc.), nesse caso, então, parecem caminhar lado a lado com a alta extensidade inerente ao perfil social, de modo que vemos nas manifestações de expansão digressiva um caso de *correlação conversa*. Esboçamos, em gráfico:

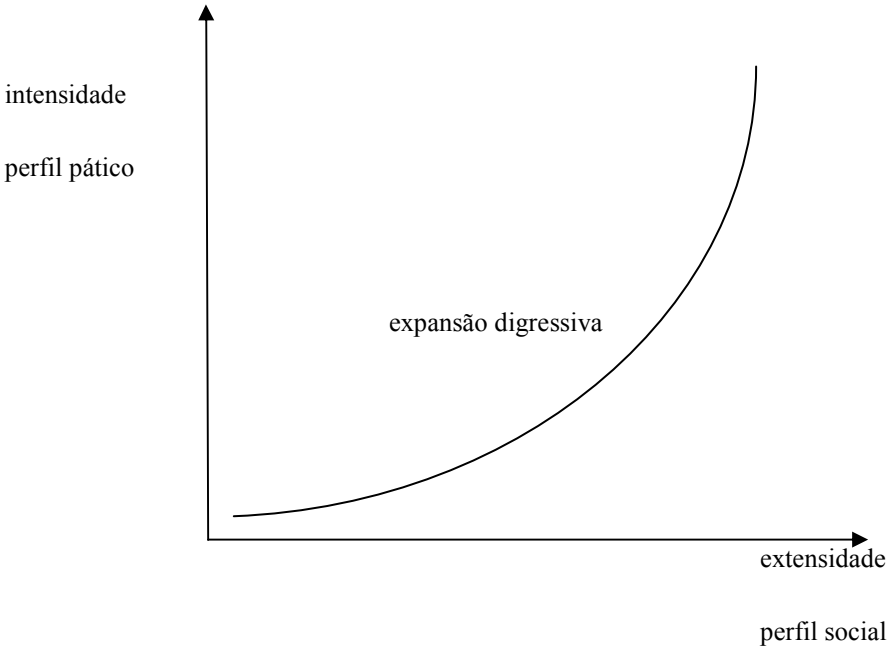


Figura 4.1.: configuração estilística da expansão digressiva

Fonte: elaboração nossa, a partir de Zilberberg (2011a) e Discini (2015a)

Assim, no dizer da própria semioticista, embora analisando outros textos, "fica acusada a ascendência do inteligível e do sensível em correlação mútua de ímpeto" (DISCINI, 2015a, p. 184).

Passemos ao segundo vetor do narrador, aquele que nomeamos como concentração moralizante. São dois os mecanismos utilizados em favor ou como manifestação desse traço, a saber: uso de máximas e provérbios e uso de ironia. Observemos a cena a seguir:

> Quando a furgoneta chegou ao final da rampa e parou, umas quantas coisas sucederam simultaneamente, ou com intervalos mínimos de tempo, Marta surgiu à porta da cozinha, o oleiro e o guarda interno saíram do carro, o Achado rosnou, Marta veio para Marçal, Marçal foi para Marta, o cão deu um rosnido profundo, o marido abraçou a mulher, a mulher abraçou o marido, logo beijaram-se, o cão deixou de rosnar e atacou uma bota de Marçal, Marçal sacudiu a perna, o cão não largou a presa, Marta gritou, Achado, o pai gritou o mesmo, o cão largou a bota e tentou filar o tornozelo, Marçal deu-lhe um pontapé com intenção mas sem demasiada violência, Marta disse, Não lhe batas, Marçal protestou, Ele mordeu-me, É porque não te conhece, A mim não me conhecem nem os cães, estas palavras terríveis saíram da boca de Marçal como se chorassem, mágoa e queixume insuportáveis cada uma delas, Marta lançou as mãos aos ombros do marido, Não repitas isso, *claro que ele não repetiu, nem era preciso, há certas coisas que se chegam a dizer-se uma vez é para nunca mais* [...] (SARAMAGO, 2000, p 111, grifos nossos)

O trecho que grifamos, ao final da cena, contrasta com os lances de expansão digressiva, uma vez que, nesta última, o narrador *durava* um tanto mais em torno de comentários metadiscursivos ou ensaísticos, alongava-se em conjeturas, dúvidas, admissões. Agora, ao contrário, ele se mostra em todo o seu pendor moralizante, judicativo, sancionador. O tom incisivo fica reforçado pelos verbos no presente do indicativo ("*há* certas coisas", "*é* para nunca mais",), bem como pelos advérbios ou expressões adverbiais ("*claro* que ele não repetiu", "*nem* era preciso", é para *nunca mais*"), os quais "modula[m] para maior intensidade" o "tom da voz acusatória" (DISCINI, 2015a, p. 248).

Trata-se então de um sujeito em clara visada *ativa* diante dos objetos componentes de seu campo de presença, uma voz que, assim, *descontinua* o fluxo discursivo em favor de uma sanção cognitiva que não dá margem para modulações. O tom é categórico e se propõe como verdade absoluta. Estamos diante de uma *máxima*, que, como tal, *concentra* e *moraliza*.

Em termos estilísticos, diríamos que as conclusões criam o simulacro de serem mais transparentes do que quando tratamos da expansão digressiva: apreendemos um narrador *perfectivo*, quer dizer, sem abertura para modulações; *durativo-descontínuo*; *estático*, na medida em que, tal como discursivizado nestes instantes, "não se flexiona ao mundo percebido, não se dobra, do que resulta o tronco ereto. Mantém-se fixado [...], em estaticidade que se materializa pelo modo de imprimir a moralização nos componentes do narrado [...]" DISCINI, 2015a, p. 128-9); e *télico*, do que é marca a contundência persuasiva.

Há, dessa maneira, uma dominância do perfil social sempre que prepondera a concentração moralizante (seja via ironia, seja via máximas e provérbios). O perfil pático, no entanto, permanece pressuposto: se a intensidade rege a extensidade, qualquer manifestação desta traz a reboque, mesmo que em latência, aquela. Observemos como o gráfico, agora tratando da configuração estilística da concentração moralizante, muda de feição:

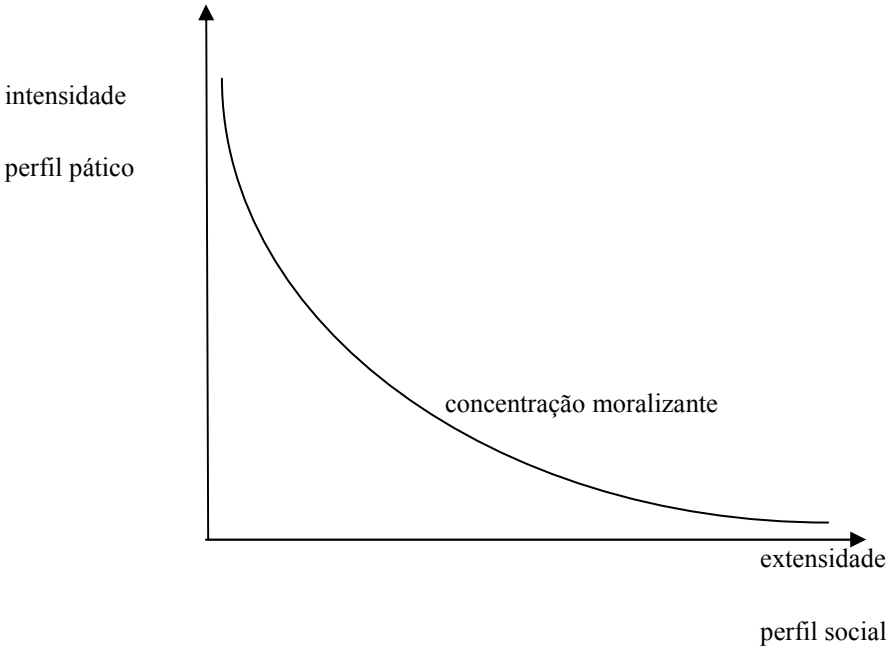


Figura 4.2.: configuração estilística da concentração moralizante

Fonte: elaboração nossa, a partir de Zilberberg (2011a) e Discini (2015a)

A visada moralizante traz a reboque, portanto, a ascendência do perfil social associada à baixa medida intensa - descendência do perfil pático, este que se liga ao sujeito que *sofre* as mudanças em seu campo de presença um pouco antes de enumerá-las novamente em extensidade.

O perfil social no interior da totalidade saramaguiana tem a função de respaldar o corpo de um sujeito que opera por *triagens*, mais que por *misturas* (ZILBERBERG, 2011a). O tom categórico das máximas afirma ou recusa e, para tanto, exclui o os conteúdos disfóricos ("a diferença que há entre tijolo e homem é a diferença que se julga não haver entre quinhentos e quinhentos, *quem isto não entender à primeira vez não merece que lho expliquem segunda*" (SARAMAGO, 2011, p. 287)). Em contrapartida, nos instantes de expansão digressiva, a *mistura* ganha vez.

O trânsito entre os dois perfis, constante em Saramago, responde em grande medida pela alteração na categoria do observador. É assim que o observador social, responsável pelo perfil homônimo, "cuida da coesão moralizante [...]: *torno positivo* para mim o que é negativo para o outro, enquanto esse outro mantém-se cravado em formação discursiva contrária a meus princípios. Há precisão na valoração [...]" (DISCINI, 2015a, p. 163, grifos da autora). Já o observador sensível, vinculado e pressuposto ao perfil pático do enunciador, "emerge da relatividade e da imprecisão" (DISCINI, 2015a, p. 163), o que se coaduna com as manifestações expansivas, tendentes à *abertura* e à *difusão*.

Em síntese, vemos o estilo saramaguiano tendo como traço fundamental o trânsito constante entre duas visadas de mundo, uma mais expansiva, aberta e por isso mais propícia a sensibilizações do narrador, e outra mais concentrada, tendente ao fechamento e por isso mais afeita a moralizações. Trata-se então de uma oscilação, aliás bastante regulada, já que regida pelo pervir, entre os perfis social e pático.

Ao fim e ao cabo, parece-nos que essa constante oscilação do narrador saramaguiano entre as duas visadas de mundo apenas reflete um princípio geral da produção e interpretação do sentido, um *vai e vem* que atravessa a todos nós enquanto sujeitos operadores da significação. É isso o que Tatit (2010, p. 85) nos lembra (ou nos ensina) ao chamar atenção para

> o ritmo aspectual que faz de nossa vida um *continuum* portador de limites e durações, de paradas e retomadas, com cuja alternância já nos habituamos a conviver: o que dura (continuidade) tende a cessar (parada) e o que cessa tende a recobrar o fluxo (parada da parada) e assim por diante.

As paradas a que se refere Tatit aproximam-se das manifestações de concentração moralizante, assim como o "recobrar [d]o fluxo (parada da parada)" pode ser revestido pela categoria que nomeamos expansão digressiva.

Considerações finais

Retomemos brevemente aquilo que propomos acerca do narrador saramaguiano. Inicialmente, e como cerne mesmo da pesquisa, pusemos à prova a ideia de que a instância enunciativa do narrador de José Saramago se caracteriza sobremaneira por um trânsito bastante regular, constante entre dois vetores que chamamos expansão digressiva e concentração moralizante - aos quais, fazemos questão de salientar, não chegaríamos sem uma boa dupla de adjuvantes: de um lado, a semiótica greimasiana e tensiva, com seu ferramental teórico-metodológico coerente e facilmente manejável; de outro, diversos teóricos da literatura que, igualmente seduzidos pela pena do Nobel português, notaram nela traços que iluminaram nossa pesquisa. A propósito, não que seja obrigatório, já que cada pesquisa deve se sustentar em seu próprio alicerce teórico e epistemológico, mas nos chamou atenção o quão valioso pode ser, a uma pesquisa de semiótica que lide com *corpus* literário, não cerrar os olhos aos estudos vindos da crítica literária.

A partir dos dois vetores propostos para o narrador saramaguiano, então, apresentamos aquilo em que, a nosso juízo, a expansão digressiva e a concentração moralizante se desdobram. A primeira subdividir-se-ia em reflexões metadiscursivas e digressões filosofantes, ao passo que a segunda desdobrar-se-ia em gestos irônicos e no uso de máximas e provérbios. Defendemos, em seguida, o pervir como a categoria tensiva que respaldaria ambos os vetores e suas respectivas subdivisões. Numa perspectiva mais narratológica, a variação de observadores também radicaria os vetores propostos.

No segundo capítulo, acompanhamos, de um ponto de vista semiótico, um debate que tem acompanhado a crítica literária que se volta à obra do Nobel português, a saber, se o enunciador saramaguiano seria mais bem recenseado como tradicional ou como moderno - se for, claro, sustentada esta dicotomia dentro dos estudos literários.

No terceiro capítulo, pusemos à apreciação a tese de que nossa instância enunciativa, ao lançar mão das opções discursivas que apreendemos nos dois romances de nosso *corpus*, pode ser aproximada do éthos de um orador clássico, tal como descrito (e prescrito) por Aristóteles e Longino.

Na quarta e última parte do trabalho, então, mais como resultado implicativo da caminhada empreendida nos capítulos anteriores (sobretudo no primeiro capítulo) do que como uma contribuição destoante do que já fora argumentado, apresentamos como parece se configurar o estilo do narrador e, por pressuposição, do enunciador. Trabalhamos a essa altura com a categoria do estilo, tal como vem sendo desenvolvida nos últimos anos dentro da semiótica.

Por fim, como últimas palavras antes do ponto final deste trabalho, lembro-me de algo que aprendi nestes últimos dias e que me deixou, como diria o Riobaldo de Guimarães Rosa, com uma *coceira na mente*: em Inglês, os verbos agradecer (*to thank*) e pensar (*to think*) derivam de uma mesma raiz etimológica. Assumindo como verdadeira esta contribuição diacrônica, vejo, então, que não é casual o fato de a caminhada até aqui me afigurar como um misto de *agradecimento* (*to thank*) pelo privilégio que é, sobretudo num país ainda tão cheio de feridas sociais, poder estudar, poder exercer algum *pensamento* (*to think*). Quedo-me, então, ao fim desta travessia, com o termo complexo que identifica e reúne o pensar e o agradecer. O resto, como um amigo e conterrâneo, meses atrás, afirmou aos quatro cantos do mundo digital, é vaidade.

REFERÊNCIAS

ABLALI, Driss. **La sémiotique du texte**: du discontinu au continu. Paris: L'Harmattan, 2003.

ÁNGELES, José Luis. Control del discurso vs. discurso del control. **Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica**, n. 9, p. 431-55, 2000. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/dcd931cc-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_33.html#I_47_>. Acesso em: 20 de setembro de 2016.

ARÊAS, Vilma. Infinitas histórias infinitamente ramificadas. In: BERRINI, B. (Org.). **José Saramago**: uma homenagem. São Paulo: EDUC, 1999. p. 9-23.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

ARNAUT, Ana Paula. **Memorial do convento**: história, ficção e ideologia. Fora do texto: Coimbra, 1996.

ASSUNÇÃO, Karina Luiza de Freitas. **A caverna de José Saramago**: Lugar de enfrentamentos e entre o sujeito e o poder. Curitiba: Appris, 2011.

AUERBACH. Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Sperber e Suzi Sperber.. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1971.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. "Heterogeneidade(s) enunciativa(s)". Tradução de Celene M. Cruz e João Wnderley Geraldi. **Cadernos de estudos linguísticos**. Campinas, v. 19, n. 1, p. 25-42, 1990. Disponível em: < http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/cel/article/view/3012>. Acesso em 19 de fevereiro de 2017.

BACHELARD, G. **La dialectique de la durée**. 4 ed. Paris: PUF, 2006.

BAL, Micke. **Narratologie**. Paris: Klincksieck, 1984.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. 3 ed. São Paulo: Humanistas/FFLCH/USP, 2001.

_____. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean *et al*. **Pesquisas de retórica**. Tradução de Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 147-221.

BEIVIDAS, Waldir. **A teoria semiótica como epistemologia imanente**: uma terceira via do conhecimento. 2015. 255 f. Tese (Tese de livre-docência em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

BEIVIDAS, Waldir; LOPES, Ivã Carlos. Interdisciplinaridade: triagem e mistura na identidade da Semiótica. In: PORTELA, J. C.; BEIVIDAS, W.; LOPES, I. C.; SCHWARTZMANN, M. N. (Orgs.). **Semiótica**: identidades e diálogos. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do Grupo CASA. Bauru-SP: EDUSC, 2003.

BOFF, Leonardo. **A águia e a galinha**: uma metáfora da condição humana. 16 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

BRAGA, Mirian Rodrigues. **A concepção de língua de Saramago**: o confronto entre o dito e o escrito. São Paulo: Arte & Ciência, 1999a.

_____. A concepção de língua de Saramago. In: BERRINI, B. (Org.). **José Saramago**: uma homenagem. São Paulo: EDUC, 1999b.

BRIZOTTO, Bruno; ZINANI, Cecil Jeanine Albert. A recepção crítica de José Saramago no Brasil. **Revista Desassossego**. São Paulo, v. 6, n. 11, p. 103-12, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/52593>. Acesso em 15 de janeiro de 2017.

CALBUCCI, Eduardo. **José Saramago**: um roteiro para os romances. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 1999.

_____. **A enunciação em Machado de Assis**. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2010.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CARIELLO, Graciela; ORTIZ, Graciela. "El discurso narrativo-ensaístico y el estatuto del sujeto". In: KOLEFF, M.; FERRARA, M. V. (eds). **Apuntes saramaguianos III**: José Saramago y el siglo XXI. Córdoba-Argentina: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2007.

CHAUÍ, Marilena. "Senso comum e transparência". In: **O preconceito**. Lerner, Julio (editor).São Paulo: Imprensa oficial, 1996/1997.

CHAUVIN, Jean Pierre. José Saramago e a estética da contestação. **Revista eletrônica Falas Breves**, Breves-PA, v. 3, n. 1, p. 44-57, 2016. Disponível em: <http://www.falasbreves.ufpa.br/index.php/revista-falas-breves/article/view/36>. Acesso em 04 de janeiro de 2017.

CRUZ, Dilson Ferreira da. **O *éthos* dos romances de Machado de Assis**. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2009.

DISCINI, Norma. **Corpo e estilo**. São Paulo: Contexto, 2015a.

_____. **O estilo nos textos**: história em quadrinhos, mídia, literatura. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2015b.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoas, espaço e tempo. 2 ed. São Paulo: Ática, 2005.

_____. "A crise de representação e o contrato de veridicção no romance". **Revista do GEL**. São José do Rio Preto-SP, v. 5, n. 1, p. 197-218, 2008. Disponível em: < https://revistadogel.gel.org.br/rg/article/view/142>. Acesso em 19 de fevereiro de 2017.

_____. **Elementos de análise do discurso**. 15 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

FONTANILLE, Jacques. **Les espaces subjectifs**: introduction à la sémiotique de l'observateur (discours - peinture - cinéma). Paris: Hachette, 1989.

_____. **Sémiotique et littérature**: essais de méthode. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

_____. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2015.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Editions du Seuil, 1972.

_____. Figuras II. Tradução Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: EDUSP, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sémantique structurale**: recherche de méthode. Paris: Larousse, 1966.

_____. L'énonciation: une posture épistémologique. **Significação - Revista Brasileira de Semiótica**, Ribeirão Preto, v. 1, n.1, p. 9-25, 1974.

_____. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz César [e outros]. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

_____. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____. **Sobre o sentido II**. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin: Edusp: 2014.

Greimas, Algirdas Julien; COUTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Vários tradutores. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões:** dos estados de coisa aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

GROSEGESSE, Orlando. La actualidad del <<desnarrar>>: José Saramago ante la historia. In: POZUELO YVANCOS, J. M.; VICENTE GÓMEZ, F. (Eds.). **Mundos de Ficción**: (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica , Murcia, 21-24 de noviembre, 1994). Murcia: Servicio de Publicaciones, Universidad, 1996. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=3amhK2OVDEgC&pg=PA808&lpg=PA808&dq=grossegesse+desnarrar&source=bl&ots=AHYdaEAnKB&sig=ykJc58TztN54q5xhsr

HyNWJSVsM&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwj3xfX5mL_QAhWEDJAKHahwBA8Q6AEIOTAF#v=onepage&q=grossegesse%20desnarrar&f=false>. Acesso em 04 de janeiro de 2017.

HANSEN, João Adolfo. Expectativa e experiência em *Memorial do convento*. In: LOPONDO, L. (Org.). **Saramago segundo terceiros**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: 1998, p. 15-30.

HJELMSLEV, Louis. Le langage. Paris: Minuit, 1966.

_____. **Essais linguistiques**. Paris: Minuit, 1971.

_____. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUSSERL, Edmund. **Recherches logiques III**. Paris: PUF, 1963.

_____. **La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale**. Tradução do alemão por Gérard Granel. Paris: Gallimard, 1976.

_____. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**: introdução geral à fenomenologia pura. Tradução de Márcio Suzuki. 2 ed. Aparecida: Ideias e Letras, 2006.

JOYCE, James. **Ulisses** [recurso eletrônico]. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

LEITE JR., José. O narrador recusado por Saramago. **Estudos semióticos**. São Paulo, v. 12, n. 1, p. 21-26, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/120533/0>. Acesso em 04 de janeiro de 2017.

LINTVELT, Jaap. **Essai de typologie narrative**: Le point de vue. Paris: José Corti, 1981.

LONGINO. **Do sublime**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOPES, Edward. **Discurso, texto e significação**: uma teoria do interpretante. São Paulo: Cultrix: Secretaria da Ciência, Cultura e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. **A identidade e a diferença**: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial, 1997.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. (Livro digital). Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORENO, Marcelo. "Tradición e ironia en *El evangelio según Jesucristo* de José Saramago". In: KOLEFF, M.; FERRARA, M. V. (eds). **Apuntes saramaguianos III**: José Saramago y el siglo XXI. Córdoba-Argentina: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2007.

OUELLET, Pierre. El arte de la lentitud. Precipitado de la historia. **Tópicos del seminario**. v. 26, n. 2, p. 25-57, 2011. Disponível em: < http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/102>. Acesso em 06 de janeiro de 2017.

OLIVEIRA, Vera Lúcia. Um outro olhar sobre a História, em *Levantado do chão*, de José Saramago. **Miscelânea**. Assis, v. 17, n. 1, p. 11-29, 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/28657461/1-um-outro-olhar-sobre-a-historia---vera-lucia-de-oliveira.pdf>. Acesso em 06 de janeiro de 2017.

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

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. José Saramago e o elogio da tradição. **Revista de estudos saramaguianos**. v. 1, n. 2, p. 165,174, 2015. Disponível em: < http://www.estudossaramaguianos.com/2015/07/2_30.html>. Acesso em 07 de janeiro de 2017.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. 19 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I.** 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Memorial do convento**. 41 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

_____. **Fundação José Saramago**. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/ >. Acesso em 20 de setembro de 2016.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Écrits de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 2002.

_____. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 28 ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

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

_____. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional -Casa da Moeda: 1987.

_____. **Lugares da ficção em José Saramago**: o essencial e outros ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1996.

_____. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. Tradução de Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit. **Significação - Revista Brasileira de Semiótica**, Ribeirão Preto, v. 1, n. 25, p. 164-204, 2002.

_____. "As condições semióticas da mestiçagem". Tradução de Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit. In: Cañizal, E.P. & Caetano, K.E. (Orgs). **O olhar à deriva**: mídia, significação e cultura. Annablume, 2004.

_____. **Razão e poética do sentido**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Waldir Beividas e Luiz Tatit. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Waldir Beividas e Luiz Tatit. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011a.

_____. **Des formes de vie aux valeurs**. Paris: PUF, 2011.

ZILBERBERG, Claude; FONTANILLE, Jacques. **Tensão e significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.