

MARIA LÚCIA DE OLIVEIRA ALLEMAND

**TEMPO E VOZ: O PERCURSO  
TRÁGICO-IDEOLÓGICO NA  
NARRATIVA DE JOSÉ  
SARAMAGO**



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

1996

MARIA LÚCIA DE OLIVEIRA ALLEMAND

**TEMPO E VOZ: O PERCURSO TRÁGICO-IDEOLÓGICO NA  
NARRATIVA DE JOSÉ SARAMAGO**

Tese apresentada à Faculdade de  
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo como parte  
dos requisitos necessários à obtenção  
do título de Doutor em Literatura  
Portuguesa

ORIENTADOR: Professora Doutora  
Maria Aparecida de Campos Brando  
Santilli

SÃO PAULO

1996

**DEDICO ESTE TRABALHO A TRÊS MULHERES:**

**Minha filha MARIANA, âncora e caravela do meu viver.**

**LILIAN MARIA MOREIRA DE AGUIAR, porto amistoso de todas as viagens.**

**VILMA COUTO E SILVA, ponte suspensa entre mim e eu-mesma.**

## MINHA GRATIDÃO MAIOR

À Professora Doutora MARIA APARECIDA DE CAMPOS BRANDO  
SANTILLI, pela acolhida e confiança.

## MEU RECONHECIMENTO ESPECIAL AOS PROFESSORES

Alfredo Bosi, Benjamin Abdala Júnior, Dalma Braune Portugal do Nascimento,  
Diva Vasconcellos da Rocha, Fernanda Bastos Moraes Madaluno, Laura  
Cavalcante Padilha, Leodegário A. de Azevedo Filho, Lilian Lopondo, Maria  
Antônia dos Santos Botelho, Maria do Amparo Tavares Maleval, Nelly Novaes  
Coelho, Roberto Acízelo Quelha de Souza,  
Vania Belli.

## MEUS AGRADECIMENTOS PROFISSIONAIS

à CAPES, pela concessão da bolsa de estudos;  
à Universidade Federal Fluminense, pela autorização do programa de PICD;  
à Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Universidade de São Paulo, pela  
aceitação do projeto;  
ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal  
Fluminense, pela aprovação do projeto;  
ao setor de Literatura Portuguesa do GLC da Universidade Federal Fluminense,  
pelo apoio dado para o desenvolvimento do projeto.

## MEU AFETO PARA

Edith, Carlos Alberto, Mara, Célia, Mauro Sérgio, Cláudio Luiz, Maria Inês,  
Marcos André, Carlos Vítor, Dalva, Zilda, Zé Tarcísio, Carla, Cátia, Paulo, Luiz  
Cláudio, Márcio Antônio, Carlos Alberto, Alexandre, Marcelo, Fernando,  
Symone, Lucyana, Márcio, Flávio, Aidil, Audete, Reniê, Leila, Lucy, Lizair,  
Antônio Alfredo e Dulce.

## SINOPSE

Tempo e voz narrativa como operadoras da oscilação trágico-ideológica na ficção de José Saramago. O sentido e as funções das categorias temporais de **duração, ordem e frequência** na sua relação com a ordem e a desordem no espaço do texto. O sujeito-narrador entre a auto-afirmação e a auto-destituição. Ambivalência de valores às portas do pós-modernismo.

# SUMÁRIO

## INTRODUÇÃO

<b>1. TEMPO NARRATIVO</b>	<b>21</b>
<b>1.1. EM BUSCA DE UMA TEORIA DO TEMPO</b>	
<b>1.2. DURAÇÃO E RITMO</b>	<b>32</b>
<b>1.2.1. <i>Levantado do chão</i>: tempo de espera, tempo de esperança</b>	<b>33</b>
<b>1.2.2. <i>Memorial do convento</i>: tempo de derrota, tempo de sublimidades</b>	<b>47</b>
<b>1.2.3. <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i>: no entre-guerras, na entre-vida</b>	<b>78</b>
<b>1.2.4. <i>História do cerco de Lisboa</i>: entre guerras e amores</b>	<b>94</b>
<b>1.2.5. <i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i>: eternidade vs. história</b>	<b>123</b>
<b>1.3. TEMPO E ORDEM</b>	<b>152</b>
<b>1.3.1. As dificuldades do começo</b>	<b>154</b>
<b>1.3.2. Tempo e contraponto</b>	<b>165</b>
<b>1.3.3. Uma sucessividade intensiva</b>	<b>170</b>
<b>1.3.4. Ordenação em dois tempos</b>	<b>175</b>
<b>1.3.5. A ordem escatológica</b>	<b>183</b>

<b>1.4. FREQUÊNCIA</b>	<b>189</b>
<b>1.4.1. Figuras recortadas de um fundo: uma família no Alentejo</b>	<b>192</b>
<b>1.4.1.1. Figura: os Mau-Tempo</b>	
<b>1.4.1.2. Fundo: o Alentejo</b>	<b>196</b>
<b>1.4.1.3. Pseudo-figura</b>	<b>200</b>
<b>1.4.2. Figuras em contraste com o fundo: singularidades de um rei megalômano e de um trio plebeu</b>	<b>204</b>
<b>1.4.3. Um monarquista na Segunda República</b>	<b>208</b>
<b>1.4.4. Soberania figural no cruzamento de dois fundos</b>	<b>213</b>
<b>1.4.5. Figuração humanizada do Cristo evangélico</b>	<b>218</b>
<b>1.5. O ENCONTRO DO TEMPO FICCIONAL</b>	<b>226</b>
<b>2. VOZ NARRATIVA</b>	<b>235</b>
<b>2.1. NARRADOR E PONTO DE VISTA</b>	<b>236</b>
<b>2.2. VOZ E TEMPO DA NARRAÇÃO</b>	<b>238</b>
<b>2.3. VOZ E NÍVEIS NARRATIVOS</b>	<b>243</b>
<b>2.4. VOZ E PESSOA</b>	<b>247</b>
<b>3. ENTRE O TRÁGICO E O IDEOLÓGICO</b>	<b>254</b>
<b>3.1. ÀS PORTAS DO PÓS-MODERNISMO</b>	<b>255</b>
<b>3.2. JS: NOS LIMITES ENTRE MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO</b>	<b>261</b>
<b>3.3. ALGUNS RUMOS</b>	<b>272</b>

<b>CONCLUSÃO</b>	<b>278</b>
<b>APÊNDICES:</b>	
1. Quadro da frequência narrativa em <i>Levantado do chão</i>	282
2. Quadro comparativo das principais teorias do ponto de vista	284
<b>ANEXO:</b>	
Quadro de distinções entre Modernismo e Pós-modernismo	286
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>287</b>
<b>RESUMO</b>	<b>298</b>
<b>FOLHA DE AVALIAÇÃO</b>	<b>300</b>



## LISTA DE ABREVIATURAS

JS	José Saramago
MPC	Manual de pintura e caligrafia
LC	Levantado do chão
MC	Memorial do convento
RR	O ano da morte de Ricardo Reis
JP	A jangada de pedra
HCL	História do cerco de Lisboa
EJC	O evangelho segundo Jesus Cristo
EC	Ensaio sobre a cegueira

Escrever sobre o que outro escreveu é, quase sempre, um acto de amor.  
José Saramago\*

Uma hipótese pode ser definida simplesmente como um desejo. Uma hipótese científica é um desejo inteligente.

Isaac Asimov\*\*

Não existe actualmente nenhum campo - ciências físicas, humanas, criação artística, instituições jurídicas, vida económica, debates políticos - cujos problemas não pareçam referir-se às noções antagonistas da ordem e da desordem ou àquelas, mais flexíveis mas não menos antinômicas, do equilíbrio e do desequilíbrio. Tudo nos leva a crer que estas noções são indispensáveis para interpretar o conjunto das realidades que se apresentam em nós e à nossa volta.

Jean Starobinski.\*\*\*

---

\* *Cadernos de Lanzarote, Diário II*, Lisboa, Ed. Caminho, 1995, p.260.

\*\* Escritor norte-americano, de origem russa (1920-1992). Apud Reuter 06/04/92.

\*\*\* Encontro Internacional de Genebra, 1983.

## INTRODUÇÃO

José Saramago é um escritor que não se esconde atrás do tempo. Pelo contrário, dos seus textos emana uma persistente consciência temporal, quer como condicionadora da existência humana, real e ficcional, quer como matéria para reflexões. Presença incontornável para narrador e leitores, o tempo atravessa e satura a narrativa saramaguiana, seja no aspecto estritamente técnico, seja nos seus desdobramentos ontológicos. A obra, assim como a aventura vivida pelos personagens, parece resultar de um esforço para afirmar a Ordem. À semelhança de dois deuses, Tempo e Texto se aliam na tarefa organizadora que esconjura, pelo menos por um período, a ameaça constante da Desordem. Esta desfaz, por sua vez, sob a força do acaso e nas malhas do entretexto, aquilo que foi instituído. Lutam, portanto, dois eus, ambos titulares do discurso, um ideológico<sup>1</sup> e outro trágico. O primeiro responde pelo caráter engajado - e bastante estudado - da obra, percorrendo os limites do enunciado narrativo, na transparência de uma leitura horizontal. O segundo, que por estar dissimulado nem por isso mora nas profundezas do discurso, deve ser buscado nas relações entretecidas na superfície do mesmo texto, no dialogismo de um discurso que freqüentemente se afirma e se nega, ora ratificando a ordem, ora abrindo-se para o caos.

O narrador é uma consciência que se rende aos desvios, embora não abra mão da lei. Sabe que sua autoridade, apesar de fatal, é precária. Seu poder se exerce e se aniquila alternadamente numa oscilação entre dois pólos, sem que se faça a síntese definitiva. Como terra de contradições, a literatura de José

---

<sup>1</sup>Ou contra-ideológico, já que empregamos o termo ideológico no seu sentido geral que abarca *ideologia*, como legitimação de uma dada estrutura de poder que perpetua uma falsa consciência, e *contra-ideologia*, como a luta para desmascarar e reverter este quadro (Cf. Brecht: "... a luta contra a ideologia se transformou numa nova ideologia". In: HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo* Rio de Janeiro. Imago Ed. 1991, p. 257.)

Saramago revela, por sobre a "simplicidade do olhar" - visão do UM plotiniano -, uma diversidade não comprometida com a Verdade ou com o Absoluto. Eis o questionamento da provisória esperança contida na promessa ideológica. Eis a insinuação de vínculo entre a "alegria do existir" e o caráter trágico da existência. Assim, de uma forma simplificada, podemos associar o ideológico à utopia, e o trágico ao fim dos universais e das metanarrativas que os legitimam.

Para investigar este traço (objeto da pesquisa) - a nosso ver, pós-moderno - da narrativa ficcional de José Saramago (sujeito da pesquisa), é preciso retomar e definir dois conjuntos teóricos: um de raiz mais filosófica, que envolve conceitos como tempo (*zeit*), cronus, ordem/desordem (caos, acaso), trágico/paranóico; e outro de concepção mais técnico-literária, como tempo (*tempus*) e voz narrativa. Em resumo, trata-se de fazer confluir os dois grupos de saberes, para então verificar a hipótese de uma oscilação trágico-ideológica que se expressa por meio de procedimentos narrativos.

No interior da ficção saramaguiana, os narradores mostram condutas literárias que problematizam a univocidade de convicções (marxistas) porventura defendidas pelo autor-cidadão, embora quase nunca lhes seja negado o compromisso com a justiça social. Na malha narrativa constata-se a presença de um autor implícito ou um eu inconsciente do autor que, a despeito de si, se mostra também um outro. No exercício do ofício de narrador (pois é preciso ser mais que um "simples" escritor), o autor dá voz a todas as suas vozes, que são também as vozes dos personagens; um outro - plurívoco - se revela enquanto expressão plural da realidade subjetiva. Daí resulta um sujeito cindido cuja formulação kantiana foi poéticamente adotada por Rimbaud ao enunciar "Je est un autre", em que "je" e "moi" são instâncias distintas entre as quais transita o tempo e tudo o que ele arrasta consigo.

Nos recorrentes comentários<sup>2</sup> que faz ao longo da narração, uma voz tece e des-tece a interpretação dos acontecimentos, numa insinuação de que toda interpretação é delírio ou ideologia. Valendo-nos dos conceitos de Clément Rosset<sup>3</sup>, reconhecemos, ao lado de uma lógica paranóica inimiga do acaso e defensora da Unidade essencial, uma lógica trágica que abençoa o caos e confirma a pluralidade e o devir do Ser. Ao dar passagem a esta última pela recusa da

---

<sup>2</sup> O termo "comentários" é utilizado no sentido que lhe dá Wayne Booth em *A retórica da ficção*. Lisboa, Arcádia, 1980, p. 185-224.

<sup>3</sup> Em *Lógica do pior*, Rio, Espaço e Tempo, 1989, o intelectual francês discute a filosofia trágica considerada como possível, articulando, a partir de certos pensadores do passado, as noções de desordem, acaso e caos a uma nova forma de pensar a existência, em que o aleatório emerge ao lado da razão.

interpretação monista, o autor consegue "fazer passar o trágico do silêncio à fala".<sup>4</sup> Neste processo reside um efeito semelhante ao que se dá na "cura" psicanalítica. O estilo saramaguiano, tantas vezes aproximado ao modelo barroco não só pela profusão de idéias (conceptismo), como pela sinuosidade da frase (cultismo), pratica a fala humana numa condição em que a consciência altera fundamentalmente sua possibilidade frente ao mundo. A resultante disso, seja a consciência trágica, seja a cura psicanalítica, se realiza pelo discurso, uso que o homem faz daquilo que ele já sabe. Ao desdobrar os veios e as possibilidades interpretativas, o autor opera como na escuta psicanalítica: mais importante que o acesso à consciência, é o fazer falar. Isto equivale a fazer saltar as marcas da memória, do narrador e dos personagens, disponibilizando à consciência um saber até então encoberto pelas interpretações ideológico-paranóicas. O efeito da "cura trágica" está além do bem e do mal, pois o trágico, no sentido aqui considerado (linha procedente de Lucrécio, Montaigne, Pascal e Nietzsche), é apanágio da humanidade: "É a vida", diz a sabedoria popular.

Em José Saramago o trágico habita o entredito e resulta do modelo narrativo dialógico (acepção bakhtiniana). Concentra-se muito mais no nível da narração do que no nível das ações ou do enredo.<sup>5</sup> É no discurso e pelo discurso, ou seja, pela costura narrativa, que se desconstrói a autoridade do narrador, corrosão cujos efeitos se revelam na superfície do texto. A investigação psicológica profunda dos personagens é deixada de lado em favor de outras questões. Não há nos romances figuras complexas, à exceção de Ricardo Reis, mas que provém de lavra alheia. De modo geral não há espaço para a ambigüidade no desenho dos actantes: João Mau-Tempo, Baltasar Sete-Sóis, Raimundo e mesmo H. não são individualidades problematizadas. Tampouco o são as figuras femininas, sejam as Mau-Tempo (Sara, Adelaide), sejam Blimunda, Marcenda, Lídia, a outra Sara (a da editora), Madalena, Joana Carda ou Maria Guavaira. Enfim, os personagens têm um recorte definido e não raro bem determinado, em especial as mulheres, quase que arquetípicas porque exemplares na condução de suas vidas.

A tal monismo na representação do outro (o personagem), o autor contrapõe um narrador que permanentemente se autodilui enquanto configuração personalógica. É como se estivéssemos muito mais diante de "romances de

<sup>4</sup> Esse pensamento já se encontra em Lucrécio. Não se trata de fazer a passagem do inconsciente para o consciente, pois a consciência pode saber e assim mesmo calar-se. O pensamento trágico de Lucrécio torna-o precursor não só de Freud como de Nietzsche. Cf. ROSSET, op. cit., p. 29

<sup>5</sup> Roland Barthes utiliza a terminologia "narração", "ações" e "funções" para se referir aos três níveis da narrativa, respectivamente, o do discurso, o dos personagens e o das unidades que compõem a sintaxe funcional. In: *Análise estrutural da narrativa*. 2.ed. Petrópolis, Vozes, 1972, p. 19-60.

autor" que de "romances de ação" (ou de aventura), dada a especial posição que o narrador ocupa enquanto centro de consciência. É deste centro que promanam as falas desviantes, instigantes, perturbadoras.

Considerando-se a sua inserção na série político-social, José Saramago produz duplos por meio de vários personagens (José Anaiço, João Mau-Tempo, Bartolomeu de Gusmão, H., Raimundo) projetando neles uma face de si mesmo: aquela do intelectual de Esquerda, identificado com a tese de que a felicidade humana passa pela coerência nas convicções ideológicas. Por outro lado, mantém um centro de formulação trágica onde mora a consciência de um narrador inquieto que a todo momento irrompe, desequilibrando a ordem sugerida pelo desenho e comportamento dos personagens. Desta ambivalência, fruto da oscilação entre monismo e pluralismo, resulta um efeito (mas não uma síntese): o paradoxal perfil do homem contemporâneo, no qual nos reconhecemos. Como escritor de nossa época (nasceu em 1922), assimilou as contradições da cultura deste século. A cisão em sua prosa narrativa entre a condução ideológica dos personagens e enredo e a construção trágica do narrador, além da coexistência de ambas no texto, parece ilustrar uma hesitação própria ao espírito do século às vésperas do terceiro milênio.

Que tempos são esses? Fala-se em pós-modernismo, como a espírito resultante das contradições que se delinearão ao final dos Oitocentos: de um lado havia a tradição iluminista, de filiação platônica, continuada pelo racionalismo de Comte, incluindo Marx, entre outros; de outro, havia a vertente vitalista e anti-cientificista, de raiz sofisticada e pré-socrática, retomada por Nietzsche e Bergson. Essas tendências se materializaram na vida política (totalitarismos de Direita e de Esquerda) mas foi nas artes que se deu a sua polarização com os movimentos modernistas de vanguarda, em especial o cubismo e o surrealismo. Corroída a linearidade da concepção positivista e paranóide da ordem, abriu-se espaço para a visão trágica de mundo. Se até o período entre os anos 20 e 50 podia-se sustentar tal dicotomia, nos anos 80, com a queda do muro de Berlim (símbolo de tantas mudanças!), ela sucumbe, arrastando consigo o absolutismo defendido por cada lado.

A obra de José Saramago, concebida inicialmente sob o peso da "magna herança do neo-realismo, que consegue superar"<sup>6</sup>, acabou por se converter numa imagem fiel da consciência intelectual deste final de século, na expressão paradoxal de sua formação. Nela a coexistência dos componentes paranóico e trágico se manifesta por uma formação de compromisso em que se realizam, por

<sup>6</sup> REBELO, Luís de Sousa. Os rumos da ficção de José de Saramago. In: SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. 3. ed. Lisboa, Editorial Caminho, 1983, p. 10.

um lado, o desejo de lucidez próprio à visão trágica e, por outro, as exigências ideológicas necessárias à contenção do niilismo contemporâneo. Daí a sua casual articulação com o pós-modernismo, campo da investigação contemporânea onde se deflagram concepções concorrentes, a saber, a visão liberal e a visão historicista da cultura. Se no aspecto puramente cronológico, toda a ficção saramaguiana se inscreve nos limites da pós-modernidade, noutro aspecto mostra um caráter áurico e libertador, que do modernismo passou ao neo-realismo português.

Assentada e justificada a plausibilidade da hipótese, trata-se de verificar a sua expressão no texto. Sabemos que o modelo estruturalista de análise da narrativa permite a investigação mediante categorias que, apesar de didaticamente distintas, estão estreitamente relacionadas entre si. Entre todas, o *tempo* e a *voz* parecem oferecer melhor via de acesso às questões aqui tematizadas.

A manipulação do tempo narrativo, sobretudo a relativa às alterações da ordem (*analepses* e *prolepses*), é a manifestação mais incontestável da potência e das prerrogativas de um eu narrador. Na reflexão de Julia Kristeva<sup>7</sup>, o sujeito organiza o seu discurso como uma projeção em perspectiva, num quadro do qual é disjunto, o que lhe garante imensa liberdade para operar com interpolações e outros processos no plano do enunciado. O narrador tem um bem, uma temporalidade - o passado - do qual pode falar como lhe apraz. Nesta posição prospectiva e disjunta, reitera sua anterioridade em relação ao narrado, afirmando-se como "dono" do tempo. A história está em suas mãos desde antes de ser; a ordem que adota para contá-la, seja antecipando ou postergando a narração de episódios, é de sua exclusiva competência. Também a duração que escolhe para narrar - variação de maior ou menor isocronia - , reafirma seus poderes.

Detentor do significado e do significante romanesco, pelo menos enquanto forjador do tempo ficcional, o narrador abdica do seu despotismo ao falar ou deixar falar, o que nos reenvia às reflexões sobre a diferença entre a consciência que fala e a que não fala. Ao representar-se no enunciado narrativo, o autor iguala-se aos personagens, revela-se como mais um ponto de vista e, principalmente, abandona a sua condição de invisibilidade onipresente e onipotente. Tornando-se personagem, renuncia abertamente à verdade sobre o que lhe é exterior. Valendo-se do tempo e do texto, o autor aufere os benefícios da ordem embora, paradoxalmente, como narrador representado, permita a passagem à desordem.

---

<sup>7</sup> Cf. KRISTEVA, Julia. *O texto do romance* s/l., Livros Horizonte, 1984.

Graças às pesquisas de Bakhtin, reconhecemos no romance uma rede de estilos, um mosaico de vozes intercomunicantes, um conjunto de estratos que se cortam. "O autor (enquanto criador da unidade do romance) não pode ser situado em nenhum dos planos lingüísticos: ele se encontra no centro de onde se organizam as interseções dos planos"<sup>8</sup>. A modulação do texto se faz através dos diferentes graus de afastamento desses planos em relação ao centro literário e ideológico. Para o crítico russo, todo romance é, em maior ou menor grau, um sistema dialógico construído por representações de "linguagens", de estilos e de concepções concretas inseparáveis da linguagem, onde o enunciado não somente exprime, mas também é objeto de expressão. Daí que o discurso é sempre autocrítico.

O pensamento de Bakhtin nos reenvia aos primeiros estudos sobre a enunciação, em especial aos trabalhos de Benveniste<sup>9</sup>. Graças a ele temos claro que a consciência de si, a chamada subjetividade lingüística, só se atualiza na enunciação, ato que pressupõe um **eu** e um **tu**. Pela enunciação, a língua se torna discurso, ação que pressupõe, necessariamente, parceiros. O romance, portanto, é antes de tudo, um ato de enunciação lingüística que articula mais de uma subjetividade. Na verdade, justapõe múltiplas subjetividades na medida em que o narrador, subjetividade inaugural, mantém um "diálogo" com o leitor ou então cede a palavra aos personagens.

A enunciação responde pela tipologia do discurso que abrange uma gama de variações, percorrendo matizes entre os extremos: do monólogo ao diálogo. Em "Problèmes de l'énonciation", Todorov<sup>10</sup> ressalta a enunciação enquanto ação que envolve, além do ato material de falar e escrever e de sua atualização semântica, uma dimensão translingüística de valor i(a)locucionário. Para converter a linguagem de fato (enunciado) em discurso (enunciação) a língua dispõe de elementos que indiciam vários aspectos: os interlocutores (sujeitos), marcados por pronomes pessoais e possessivos; o tempo e o espaço da alocação, registrados por demonstrativos, por advérbios e por desinências verbais; a modalidade, expressão das afecções dos sujeitos, marcada, entre outros, pelos advérbios/locuções de dúvida, por verbos de atitude e pela função emotiva dos adjetivos.

---

<sup>8</sup> BAKHTIN, Mikhail, "O enunciado no romance". In: *Langages*. Paris, Didier/Larousse, 12 dez. 75.

<sup>9</sup> BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale* Paris, Gallimard. 1965. L'appareil formel de l'énonciation ". In: *Langages* Paris, Didier, 17 1970.

<sup>10</sup> TODOROV, Tzvetan. In: *Langages* Paris, Didier, 17 1970.



Ora, estudar o comportamento do narrador significa, necessariamente, estudar o seu discurso ou ação verbal, o que implica a utilização de todas essas possibilidades que a língua oferece ao usuário. Significa também apontar para o Ser ou simulacro de Ser que o narrador representa. Significa ainda observar a variação do discurso como um todo, que pode estar mais ou menos centrado no locutor ou no alocutor, ser mais científico ou mais de situação e ainda ser mais ou menos rico em enunciação.

O trabalho de Freud, na visão de Todorov<sup>11</sup>, confirma a idéia de que a consciência de si só se afirma por contraste. Melhor dizendo, ela se afirma numa situação triangular que, na linguagem de Benveniste, corresponde a um **eu**, a um **tu** e a um **ele**. Para descrever acertadamente um processo de enunciação, não basta notar as circunstâncias do ato de fala: é necessário também reconstituir a história da enunciação, tornando visível a parte do *iceberg* que se oculta nas malhas do entretexto. É o que faz Bakhtin quando, na análise de *Eugène Onéguine*<sup>2</sup>, surpreende um diálogo do autor, Pouchkine, com os vários discursos do romance, com os quais polemiza, revelando, desta forma, um *ele* (o discurso polemizado) que a simples situação da enunciação não mostra. Isto se parece com a clássica situação do chiste. O discurso de uma piada não é um fato isolado, mas o resultado de um ciclo transformacional em que um **eu** ou um **tu** se desdobram num **ele**.

No romance pode haver um discurso A, o do locutor/narrador, que interage (dialoga, no sentido bahktiniano) com discursos B, os dos personagens. Em José Saramago, ora A (**eu**), ora B (**tu**) assume a função de C (**ele**). Vejamos um exemplo:

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

O narrador A ao mesmo tempo em que se representa, assume um discurso ou melhor, representa um discurso que é de um outro, um **ele**, objeto de uma polemização. Faz o papel (a função) de um cronista oficial, cuja fala - calculadamente cerimoniosa - e, por força do próprio fato a ser narrado (o coito real) - obscenamente contida -, torna-se objeto de crítica ou riso por parte de um **tu**. Há, portanto, um **ele**, que compõe a situação triangular de que fala Freud.

<sup>11</sup> TODOROV, Tzvetan. Freud sur l'énonciation ". In: *Langages* Paris, Didier, 17,1970.

<sup>12</sup> Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Langages* Paris, Didier/Larousse, 12 dez. 75.

1 Este **ele** é responsável por uma outra voz, inicialmente delineada entre um **eu** e um **tu**. Mas essa voz se instala no discurso de A, gerando uma tensão que responde pelo dualismo e, no todo do romance, pelo pluralismo na linguagem. Estamos às voltas com o conceito de intertextualidade, pois, na verdade, trata-se da depreensão de um texto-outro que se recolhe nos interstícios do texto primeiro.

No exemplo citado, o que se observa, da parte do narrador, é o comportamento ambivalente que ao mesmo tempo afirma a tradição (a História de Portugal) e a questiona pela dessacralização sutil do episódio. No entanto, nem a ordem ideológica (culto da tradição), nem a ordem contra-ideológica (crítica da tradição) pontificam. Ambas coexistem, mas dessa coexistência, da qual seria lícito esperar o caos, não emerge uma desordem absoluta. Desse processo resulta o trágico, efeito de uma ambivalência assumida, decorrência da tensão entre afirmação e negação.

José Saramago dá passagem a inumeráveis **eles** no discurso de um narrador que só aparentemente é hegemônico. A todo momento irrompe um outro **eu** a brincar no "texto-praça pública", a trocar fantasias, a viver todos os papéis, sem permitir que qualquer máscara lhe grude na face e lhe engesse as possibilidades de ser. Por trás dos disfarces, nada a desvendar: nenhuma verdade impalada, nenhuma profundidade essencial. Na superfície do texto, nas entrelinhas da enunciação, salta aos olhos o jogo de vozes, metáfora do Ser, metonímia do Mundo. Visão tragicamente alegre da vida ou carnavalização da realidade.

Além da voz, o tempo narrativo, fundamenta esta visão. No exemplo acima, o jogo entre futuro ("irá esta noite") e o passado ("chegou" e "até hoje não emprenhou") aponta para as diferenças, não necessariamente resolvidas, entre o tempo do autor (aqui implícito, pois se trata de uma narrativa) e o tempo do narrador (aqui situado como pertencente à época da ação narrada).

Em resumo, verifica-se na ficção de José Saramago uma tensão entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, este último relacionado às interferências do narrador que incidem sobre a progressão temporal em todos os sentidos. O autor não se limita a contar uma história para burlar o sentimento de evasão indefectível do tempo real. Na instauração do tempo ficcional vai além, advertindo continuamente para o seu transcurso, fazendo-nos lembrar de nós mesmos ao se fazer lembrar de si como narrador. Dissimulada ou abertamente, o tempo está tematizado na narrativa, num exercício lúdico e livre mas capaz de sugerir uma nova ordenação humana ao caos e ao vazio.

Comentando a figuração do intemporal e do eterno a que se pode chegar no jogo temporal da narrativa, Benedito Nunes retoma a reflexão de Paul Ricoeur que nos faz lembrar o expediente da articulação entre tempo e texto como forma de fazer valer a ordem num mundo constantemente ameaçado pela desordem:

Contando histórias os homens articulam sua experiência do tempo, orientam-se no caos das modalidades de desenvolvimento, demarcando com intrigas e desenlaces o curso muito complicado das ações reais dos homens. Desse modo, o homem narrador torna inteligível para si mesmo a inconstância das coisas humanas, que tantos sábios, pertencendo a diversas culturas, opuseram à ordem imutável dos astros.<sup>13</sup>

Desde muito a filosofia e a ciência vêm repudiando o caos, associado pelos gregos antigos ao discurso do trágico, lugar do acaso e do mistério. Contraindo-se à irracionalidade de deuses e heróis, a filosofia pré-socrática assimilava *physis* (natureza) à ordem, que, na cultura babilônica, se expressava pela periodicidade - ou seja, pelo intervalo regular do tempo - dos fenômenos cosmológicos. Esta atitude mental identificava, equivocadamente, ordem e natureza, em oposição à desordem e acaso. Na verdade, a natureza não exclui os últimos: Para Garcia Rosa<sup>14</sup>, a questão se coloca melhor em termos de *inteligibilidade*, que não se opõe à desordem ou desvio da ordem. No entanto, desde Platão, passando por Galileu e Descartes, tem-se admitido o acaso como mero desvio ou degradação da ordem original operada pelo homem. Em consequência, este se reduz a um replicante imperfeito, concepção que acabou por excluí-lo da ciência clássica newtoniana, constituída como um *corpus* de leis eternas.

Eis que, com o aparecimento da *termodinâmica*, na segunda metade do século passado, a noção de acaso passou a merecer tratamento científico. Entre outros efeitos, deu-se a introdução da desordem na ordem, reintronizando-se a dispersão e a degradação sob o conceito de *entropia*. “Não mais uma desordem decorrente da ordem, não mais uma degradação no sentido platônico, mas uma desordem constitucional”<sup>15</sup>. Daí o sentido de um *acaso criador*, desfazendo a incompatibilidade anterior entre ordem e desordem.

Em síntese, assim como acontece na ciência atual, também na narrativa colocamos ordem e desordem no mesmo plano, sem que uma seja qualificada em

<sup>13</sup> RICOEUR, Paul. Introduction. In: *Les temps et les philosophies* Paris, Payot/Unesco, 1978, p. 16. Apud NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa* São Paulo, Ática, 1988, p. 78.

<sup>14</sup> GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. *O mal radical em Freud* Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 49.

detrimento da outra. Ambas habitam o discurso: a primeira, pela sua ordenação no tempo; a segunda, pela multiplicação da voz.

Feitas essas considerações temáticas, importa recortar com mais precisão os objetivos, as bases teóricas e a metodologia de trabalho, incluindo aí o *corpus* de análise.

Nosso objetivo principal é observar e descrever o modelo discursivo de José Saramago, tendo como ponto de partida o estudo do tempo e da voz narrativa. Naturalmente, seremos obrigados a dar especial atenção às questões relacionadas ao narrador, estimulados pela hipótese de que o texto saramaguiano se constrói por uma oscilação entre o ideológico e o trágico. Há, portanto, em nosso trabalho uma dupla dimensão teórica, seja a puramente técnica, seja a filosófica, que responderão pela seleção da bibliografia adotada. Para tanto, o trabalho pretende *explicar* o desenvolvimento do tema (definição, descrição e classificação dos processos), busca *discutir* os procedimentos sob forma de cotejamento e interpretação e tenta *demonstrar* a validade da hipótese.

O segundo objetivo intrínseco é o de problematizar a inserção da obra ficcional do autor no projeto da pós-modernidade, espelhando as contradições - não-resolvidas - da consciência finissecular. Não se trata de *demonstrar*, mas sim de levantar o problema e suscitar a polêmica necessária ao prosseguimento da pesquisa.

Na confluência de alguns saberes teóricos, tentaremos articular o possível e separar o específico. Na vertente técnica, escutaremos Genette, Bakhtin, Kristeva, Benveniste, Booth, Todorov, Ricoeur, Mendilow, Nunes, entre outros. Na vertente filosófica, daremos ênfase às teorias de filiação nietzschianas (Rosset, entre outros) sabendo, no entanto, que as próprias formulações técnicas estão assentadas em premissas filosóficas. E, por fim, no campo da historiografia e da cultura, buscaremos subsídios em Connor, Harvey, Jameson e Hutcheon, na tentativa de contextualizar a obra. As referências teóricas se farão paulatinamente ao longo do trabalho mediante notas bibliográficas de pé-de-página.

Para a consecução dos objetivos, limitamos o *corpus* de análise às seguintes obras do conjunto romanesco de José Saramago, cujas datas das edições-*princeps* se apresentam entre parênteses: *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *História do cerco de Lisboa* (1989) e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Deixamos de lado propositalmente *A jangada de pedra* (1986) e *Manual de*

*pintura e caligrafia* (1977): o primeiro, por ter sido objeto de uma análise anterior centrada na questão da nacionalidade portuguesa;<sup>16</sup> o segundo, por se tratar de um romance-ensaio onde as questões que nos interessam são apenas esboçadas. Quanto ao último romance - *Ensaio sobre a cegueira* (1995) - julgamos difícil uma abordagem cuidadosa por limitação de tempo. Essas exclusões, no entanto, não significam a recusa absoluta de referências, desde que oportunas.

Nossa metodologia consistirá em realizar a investigação do texto literário considerando dois aspectos norteadores: o tempo narrativo, nas suas dimensões ficcionais como *duração, ritmo, ordem e frequência*; e a voz narrativa, enquanto manifestação de um eu-narrador que se revela múltiplo. Dispostos em dois capítulos preliminares - sobre o tempo e sobre a voz - os estudos de cada romance serão reunidos sob uma mesma rubrica, segundo um mesmo aspecto temporal da narrativa. Assim, por exemplo, serão aglutinadas todas as análises de todos os romances relativas à *duração* e ao *ritmo* num mesmo bloco. Abrindo e fechando o capítulo sobre tempo narrativo, estão dispostos dois sub-capítulos, um de feição teórica (abertura) e outro de feição comparativa e conclusiva (fechamento). O capítulo sobre voz narrativa recebe disposição diferente, optando-se por uma abordagem mais globalizada dos romances. Por último, um terceiro capítulo se destina ao fechamento da demonstração da hipótese e à discussão da pós-modernidade em José Saramago, ocasião em que revisamos a sua inserção na historiografia literária portuguesa.

Por fim, resta esclarecer o sentido que atribuímos, ao longo do trabalho, aos termos **escritor, autor, autor implícito, narrador, sujeito e voz**. Em comum, todos os conceitos apontam para o mesmo *locus* - o da origem do discurso. Usamos **autor** quando nos referimos ao **escritor** José Saramago, o intelectual português e/ou o autor do *corpus* literário que analisamos. Em última instância, é ele o criador da obra e dos seus componentes, entre os quais se destaca a figura do **narrador**, como um dos protagonistas do ato discursivo. Assim que este se representa no texto, há que se postular a existência de outra categoria, a do **autor implícito**, que não se confunde com o autor real. Em narrativas de terceira pessoa, há fusão entre ele e o narrador, principalmente nos julgamentos de valor. Os títulos e as epígrafes, no entanto, atestam a sua autonomia. Para o **sujeito**, reservamos o sentido lingüístico ou o ontológico, dependendo do contexto, ambos significando a consciência organizadora do discurso. Finalmente, usamos **voz** quando se trata de mencionar as diferentes possibilidades de discurso emitidas por qualquer das categorias acima.

---

<sup>16</sup> *Leituras da pátria portuguesa; A jangada de pedra* foi o título da dissertação de mestrado apresentada, pela autora, ao Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, RJ, em 1991.

## 1. TEMPO NARRATIVO

Para falar do tempo na literatura, convém ancorar nossas reflexões num quadro teórico geral onde o tema é tratado por outras áreas do saber. É preciso fazer um pouco da história do conceito e de seus desdobramentos para, em seguida, melhor compreender as diversas facetas do tempo narrativo. Serpente alada policéfala, sua mais antiga alegoria, o tempo resiste a qualquer redução cognoscível definitiva.

### 1.1. EM BUSCA DE UMA TEORIA DO TEMPO.

Antes de teórica, o tempo é uma questão prática, intimamente relacionada ao dia-a-dia do homem desde os primórdios da civilização.

Baseando-se em pesquisas, Whitrow<sup>17</sup> reconhece que a consciência de tempo não é algo universal ou absoluto, registrando-se línguas (a dos hopi, do Arizona, e a de grupos sudaneses) desprovidas de termos para designá-lo. No entanto estes povos têm algum sentido de tempo capaz de lhes garantir a próxima colheita e, afinal, sua sobrevivência. De fato, temos razões para acreditar que, à

---

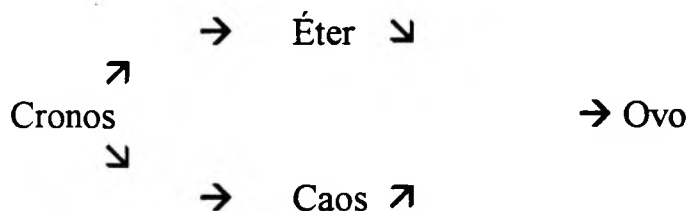
<sup>17</sup> WHITROW, G. I. *O tempo na história*, concepções de tempo da pré-história aos nossos dias. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges, Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1993.

exceção do homem, que tem a consciência do passado e do futuro, todos os animais vivem num contínuo presente.

Nosso sentido de tempo não é meramente intuitivo. Antes, é o resultado de experiências objetivas e subjetivas. No primeiro caso, provém da observação dos fenômenos naturais (dia/noite); no segundo, da forma como o vivenciamos. Ambos supõem uma consciência de duração que parece relacionar a situação presente a experiências passadas ou a expectativas e desejos futuros. Como prova o desenvolvimento infantil, a aquisição de conceitos temporais está correlacionada diretamente ao uso da linguagem. Basta observar o quanto é gradual a compreensão do "ontem" e do "amanhã" pela criança. O sentido da memória, referente a um "antes" ou "ontem", desenvolve-se aos poucos, envolvendo eventos da própria experiência infantil, outros da memória de seus pais e, por fim, os da história de seu grupo social.

No sentido físico, a concepção de um tempo cíclico é muito antiga e encontrável nos grupos mais primitivos. Assim como os ciclos do dia e da noite e os ciclos da nossa vida fisiológica (dormir/acordar, p.e.), o ciclo das estações bem demarcadas se relaciona com rituais que atualizam o fim e o início de um período de tempo, geralmente associado a um tempo mítico, primordial e puro, onde se teria dado a criação. Diz Eliade<sup>18</sup>, numa tentativa de defini-lo, que o mito conta uma história sagrada, um acontecimento ocorrido num tempo primordial, daí se produzindo mitos de origem imbricados com mitos da criação (cosmogonias). Estes casos atestam a importante presença do tempo nas mais remotas produções do imaginário, lá figurando como "o início de tudo".

Nos mitos órficos, de origem oriental, o tempo é alegorizado como a serpente de que falamos. É igualmente associado a Cronos na posição de origem única de todas as coisas, anterior a Éter e Caos, os quais teriam gerado o *Ovo*, axioma de cosmogonia que Orfeu teria aprendido com os egípcios<sup>19</sup>, como segue:

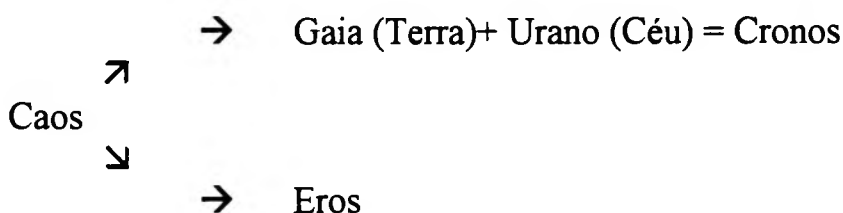


<sup>18</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade* São Paulo, Perspectiva, 1972, p.11.

<sup>19</sup> COMMELIN. *Nova mitologia grega e romana* Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro, Clássicos de bolso, MCMLXVII. 289 p.

Neste caso, Cronos é o início de tudo, o próprio Caos dependendo dele para existir. A imagem deste tempo é de uma semi-reta que se inicia a partir de certo ponto. Em outras palavras, o tempo antecede a criação - Ovo - gerando-a a partir do Éter e do Caos. O tempo é o grande criador.

Na teogonia de Hesíodo, o princípio não é Cronos, mas Caos, sendo aquele descendente deste, segundo o esquema abaixo:



Neste caso, o Caos (Desordem) antecede a Cronos (Tempo) e a Eros (Vida); ou seja, por esta interpretação, o tempo nasce junto com a vida, pertencendo, pois, à ordem do humano. No modelo órfico, o tempo precede o homem, dando margem às concepções platônicas de Eternidade. No outro modelo, o tempo é contingência humana, nada existindo, para alguém, senão o Caos. Estas duas concepções míticas vão encontrar expressão na Física moderna, como veremos. De toda forma, elas mostram a articulação que sempre se fez entre tempo e caos, ora como equivalentes (o Início), ora como dependentes um do outro.

Nos desdobramentos mitológicos posteriores, Cronos, também conhecido como Saturno, devora seus próprios filhos para evitar o destino do destronamento, o que acaba se efetivando por força das artimanhas de sua esposa Réia com seu filho Zeus<sup>20</sup>.

Ferecides de Siros apresenta Zas (Zeus), Cronos e Ctônia (Terra) como tendo existido desde sempre<sup>21</sup>, o que o aproxima das concepções cíclicas do tempo em que o eterno retorno inscreve-se no cosmo e na mente humana, gerando a imagem de um círculo sem início e sem fim.

Passando do mito à filosofia, encontramos na mais antiga sentença do pensamento ocidental, de autoria de Anaximandro (séc. VII, a.C.), a referência ao

<sup>20</sup> HESÍODO, séc. VIII, a.C. *Teogonia* Trad. e coment. Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. 2. ed. Niterói, EDUFF, 1968; p. 34 e 45.

<sup>21</sup> KIRK. & HAVEN. *Os filósofos pré-socráticos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p.49.



tempo como executor do tributo à Injustiça<sup>22</sup>. Trata-se de uma concepção derivada de uma necessidade humana e moral para a construção do social. Aqui o lugar do nascimento do tempo é o da punição do homem.

Em Heráclito de Éfeso, o tempo se identifica ao vir-a-ser que faz com que as coisas tenham uma única direção. Seu célebre aforisma de que "nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos"<sup>23</sup>, extensivamente comentado por filósofos de todas as épocas, ilustra a irreversibilidade da Natureza sob a ação do tempo. Este sentido será retomado pela Física não-clássica.

Já em Parmênides, onde se consuma a premissa *esti* (o ser é), não há passado nem futuro, e o único tempo é um perpétuo presente. O ser e a verdade independem do tempo; trata-se de um pensamento que procura controlar o devir incessante através da racionalidade a serviço de uma inteligibilidade. Começa aqui um esforço para colocar o homem acima da natureza e fora dela, dotando-o de uma teleologia.

Conciliando Parmênides com o mundo sensível, Platão, no *Timeu* faz a conhecida dicotomia entre os dois mundos, concebendo o tempo como a imagem móvel da Eternidade. As expressões "foi", "é" e "será", assim como os dias, meses e anos, são partes ou criações do tempo, obra do Demiurgo, não sendo transferíveis para as essências eternas, onde vigora apenas o "é".

Para Aristóteles, o tempo se associa ao movimento e à mudança mas não se identifica com eles. É um meio de contar o movimento, não o movimento em si. Se o tempo é uma medida, ele só existe se houver quem o meça. Aqui, dá-se o surgimento do caráter subjetivo do tempo - a alma, diz o filósofo - que se acrescenta ao objetivo.

Na tradição do pensamento judaico-cristão, em que o tempo é linear, com Gênese e Juízo Final, imagem de um segmento de reta com início e fim, Santo Agostinho se indaga: como podemos medir algo do passado, que não existe mais, ou do futuro que ainda existirá, ou do presente se não tem extensão? Ao problematizar a questão das três divisões do tempo, acaba por entender que o tempo é uma certa distensão que se realiza no espírito pela expectativa, atenção e memória. Se, por um lado, acompanha Aristóteles na subjetivação do tempo, por

---

<sup>22</sup> A sentença, traduzida por Nietzsche e bastante comentada por Heidegger, é a seguinte: "De onde as coisas têm seu nascimento, para lá também devem afundar-se na perdição, segundo a necessidade; pois elas devem expiar e ser julgadas pela sua injustiça, segundo a ordem do tempo". Apud *Os pré-socráticos* 2.ed. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 19.

<sup>23</sup> *Os pré-socráticos* 1978, p. 84.

outro, rechaça a idéia aristotélica do tempo como movimento dos corpos. E distingue duração de movimento, mostrando que o dia (medida de tempo) existiria mesmo se o corpo celeste completasse o movimento em uma hora. Como processo interno do espírito, as idéias do santo filósofo sobre o tempo são extremamente fecundas para a época, embora tenham sido suplantadas pela influência de Aristóteles durante a Idade Média.

Quando Galileu observa que a velocidade de um corpo em queda depende do tempo, ele cria um novo tipo de tempo, o instrumental ou operacional, abrindo os caminhos da ciência. Com Newton, tal tendência se acentua e o tempo se torna absoluto, independente, verdadeiro e uniforme.

No *cogito* cartesiano ("Penso, logo existo") o **eu** que pensa é uma substância de existência real, é um ser no instante. No *cogito* kantiano, há dois **eus**, um que existe no tempo (o **eu** fenomênico) e outro (o **eu** transcendental) que pensa e que existe fora do tempo. Entre um e outro, há uma fenda ocupada pela forma vazia do tempo. O tempo deixa de ser propriedade dos fenômenos e passa a ser uma forma que é preenchida pelo fenômeno. Em outras palavras, o movimento passa a ser função do tempo e não mais o contrário. "The time is out of joint" (O tempo está fora dos eixos.), diz Hamlet, significando a libertação do tempo em relação ao movimento circular.

Graças a Kant, o tempo se liberta da experiência e se torna uma representação subjacente a todas as intuições. É apenas uma forma ou estrutura para se encaixar acontecimentos em sua seqüência. Não existe de forma objetiva, reduzindo-se a um mecanismo mental, uma estratégia engendrada por nossa mente, para dar conta da caoticidade dos fenômenos do mundo. Trata-se de uma condição **a priori** de todos os fenômenos em geral.

Bergson retoma o conceito de devir para afirmar: do "devir só percebemos estados; da duração, só instantes"<sup>24</sup>. Logo, o tempo é mudança pura e duração. Critica tanto a ciência antiga, que deslocava as formas inteligíveis para fora do devir, quanto a ciência moderna, que uniformiza todos os momentos. O fluxo do tempo, ou seja, o tempo que decorre de um intervalo a outro, inaugura um novo conceito no qual importa verificar o que sentimos e vivenciamos durante este intervalo.

Dos estudos de Hume sobre a repetição, resulta a concepção do tempo como síntese que se realiza no nosso espírito. O passado das repetições e o

---

<sup>24</sup> BERGSON, Henri. *A evolução criadora* Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p.239-296.

futuro das expectativas não designam instantes do passado e do futuro, mas pertencem, por contração e expectativa, à própria dimensão do presente. Desta contração, provém o hábito. A memória, por sua vez, repousa sobre a contração e o hábito.

Deleuze estuda estes processos e chega a verificar os paradoxos do tempo: a contemporaneidade do passado com o presente que ele foi; a coexistência de todo passado com o presente em relação ao qual ele é passado; e a pré-existência de um tempo (passado que jamais foi presente), desempenhando o papel de fundamento"<sup>25</sup>.

As concepções aqui discutidas provêm da ciência ou da filosofia. Na visão dos estóicos, a primeira decorre da percepção e trabalha com os corpos; a segunda trata dos incorporais. A um outro campo da cultura, no entanto, caberá o trabalho com os afetos. Na arte e pela arte, cria-se um novo tempo, a pura eternidade, de que os girassóis de Van Gogh são exemplo, graças aos sentimentos que eternamente desencadeiam. A arte dispõe de caminhos para a libertação do jugo do tempo. Através dela pode-se ter acesso a mundos possíveis e virtuais e pode-se contatar mundos pré-existentes de um passado que não foi presente. O tempo, tal como retratado na mitologia, é um grande devorador: tudo destrói, tudo arruína. Apenas a Arte o desafia ao acenar com a possibilidade de sua superação. Ou a ilusão de sua superação. A arte existe para lutar contra a precibilidade das coisas; fica no lugar do homem como forma de resistência à "injustiça" da morte inevitável. A arte é o antídoto do tempo.

Resumindo provisoriamente o nosso percurso, pode-se falar em dois tipos de tempo: tempo-extensão e tempo-criação. O primeiro vem a ser aquele relacionado com o movimento e a medição dos intervalos de duração. Tempo voltado para a ação, tempo da sobrevivência, do controle e previsão do mundo. Tempo da Física. O segundo - tempo-criação - é o tempo da duração sentida e vivida pelo homem, passando pela concepção kantiana de tempo como forma de sensibilidade, pela concepção bergsoniana e deleuzeana do tempo como contração (decorrente de Hume), pelas teorias da evolução genética em que a memória orgânica garante a simbolização, a linguagem e a própria vivência do tempo como passado e futuro.

Apesar de aparentemente distintos, os dois tempos se interrelacionam tendo em vista a posição do sujeito. A própria ciência foi obrigada a ceder quando Einstein provou que o tempo depende do espaço e da velocidade do observador. As últimas conquistas da física quântica mostram a interferência do

---

<sup>25</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição* Rio, Graal, 1988.

sujeito no estudo do macro e do microcosmo. Mais recentemente, Prigogine<sup>26</sup> vem mostrando a incontornável aliança entre os dois modos de cultura em que o saber científico torna-se "auscultação poética da natureza", e o modelo da natureza não é o relógio nem qualquer mecanismo, mas a obra de arte.

O estudo do tempo (*Zeit*) como questão teórica é aqui apenas esboçado. Deixamos de lado muitas reflexões sobre a matéria, que é extremamente vasta e complexa no campo da filosofia e da ciência. Pelos caminhos da física chegamos ao que nos interessa de perto: o tempo enquanto *zeit*, que se projeta como *tempus*, na arte literária.

Apesar de reconhecer as limitações da poesia quanto à ausência de realidade sensível e precisão exterior, próprias à pintura, Hegel diz que ela "é capaz de representar um objecto em toda a sua íntima profundidade, assim como em toda a extensão da sua explicitação **temporal**"<sup>27</sup> (grifo nosso). De igual modo, Lessing distingue os limites e os objetos das duas, cabendo às artes plásticas a representação de corpos, e à poesia (no *lato sensu*), os signos em sucessão na cadeia do tempo, representando ações.

Entre as artes temporais estão a literatura e a música. Ambas atuam sobre os mesmos materiais exteriores - os sons - dispostos em sucessividade, diversamente da pintura que trabalha com a simultaneidade. "Mas o som constitui para a música um fim em si"<sup>28</sup>, enquanto que na literatura "transforma-se num meio de expressão espiritual"<sup>29</sup>. Ou, numa linguagem kantiana adotada por Nunes<sup>30</sup>, a "primeira [literatura] preenche-o [o tempo] com a matéria dos acontecimentos na forma de uma seqüência, a segunda [música] mede-o e subdivide-o".

Estabelecida a temporalidade como condição inevitável da arte literária, há que se distinguir, no entanto, o peso e a qualidade do tempo nos diversos gêneros. A reflexão, iniciada por Aristóteles na Poética e continuada pela teoria dos gêneros, reconhece que nas formas dramática e épica, o tempo se associa à corrente da ação, enquanto que na forma lírica o tempo se expressa como um

---

<sup>26</sup> Ilya Prigogine, cientista russo laureado com o Nobel de Química em 1977, dedicou-se aos estudos de termodinâmica, tendo escrito, entre outros, *O nascimento do tempo* Rio de Janeiro/Lisboa, Edições 70, 1990.

<sup>27</sup> HEGEL, F. *Estética; poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães, 1964, p.13.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>30</sup> NUNES, B. 1988, p. 5.

eterno presente. Ao tratar do assunto, Staiger<sup>31</sup> relaciona a tripartição do tempo - presente, passado e futuro - respectivamente aos estilos lírico, épico e dramático.

Apesar da precariedade teórica de tais distinções, questionadas sobretudo pelas artes modernas e pelos críticos contemporâneos (por exemplo, a crítica à subordinação e redução do romance ao épico), podemos reconhecer a pertinência do modelo desde que não percamos de vista o critério da dominância do tempo em cada um dos gêneros. Nesta linha, o pensamento de Lessing nos ajuda a ingressar no tempo da narrativa pela consideração do seu duplo aspecto: o tempo das ações e o tempo da narração, imbricados num discurso que cria a ilusão de movimento.

A palavra ilusão é básica. Não só para reiterarmos a distinção entre tempo-extensão e tempo-criação, como também para referendarmos o campo da ficção, à diferença do campo do real. Se o estudo da categoria *tempo* na ciência e na filosofia tem sido tão controvertido e complexo, não podemos esperar menos do estudo do *tempo ficcional*.

Também no romance, o tempo é uma serpente policéfala. A narrativa de ficção, mais do que qualquer outra, é responsável pelo enriquecimento e complexificação do conceito e da experiência de tempo, graças a sua capacidade de se desdobrar em história e discurso: inclui não só o tempo das coisas contadas como também o tempo levado para contá-las. Nessa estrutura temporal, de natureza reflexiva, há um jogo entre os diversos níveis temporais, cuja finalidade ultrapassa o texto, promovendo-se uma "experiência temporal fictícia"<sup>32</sup>. O mundo do texto (configuração narrativa), que é imaginário, em confronto com o mundo da vida do leitor, opera a refiguração do tempo pela narrativa. Para Paul Ricoeur, a ficção tem o "poder de explorar modalidades da experiência temporal que escapam à conceitualização filosófica, justamente em virtude de seu caráter aporético"<sup>33</sup>.

Os estudos sobre o tempo na narrativa são inumeráveis. Todos pretendem, de alguma forma, dar conta da questão, por classificações, taxinomias, redistribuições, reduções, enfim, problematizações dos modelos anteriores e proposição de novas formas de abordagem. Os teóricos dicotomizam: tempo da história (da fábula) x tempo do discurso (da trama, de

---

<sup>31</sup> STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética* Trad. Celeste Aidas Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972.

<sup>32</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa* Trad. Marina Appenzeller, Campinas, SP, Papirus, 1995. v.2.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 260.

enredo, da intriga); tempo físico x tempo psicológico. E enumeram: tempo cronológico, tempo histórico, tempo litúrgico, tempo político, tempo linguístico ou gramatical. Há ainda os desdobramentos: tempo da leitura, tempo da escritura, tempo da ficção. Quanto a este último ainda se pode falar em tempo do narrador (da narração) e tempo dos personagens (das ações), tempo da enunciação e tempo do enunciado. Emaranhado de conceitos, uns superpondo outros, alguns explicitando outros. Uns relacionados à diegese<sup>34</sup>, outros ao discurso. Ainda existem os trabalhos que tratam das relações entre tais distinções, em especial o de Genette<sup>35</sup>, base para as nossas leituras e do qual falaremos adiante.

A narrativa de ficção, antes de proceder (ou mesmo para proceder) a refiguração imaginária da experiência fenomenológica do tempo, se apresenta como um tecido coberto pela sintagmática dos tempos verbais. A ciência linguística, portanto, foi a porta de entrada para a investigação mais ampla e profunda do tempo na narrativa. Em "L'appareil formel de l'énonciation", Benveniste<sup>36</sup> detém-se no tempo para afirmar seu estatuto no bojo da enunciação. Só esta instaura o tempo, enquanto presente, fonte de todos os tempos. "O presente formal não faz mais do que explicitar o presente inerente à enunciação, que se renova a cada produção do discurso, e a partir deste presente contínuo, coextensivo à nossa própria presença, se imprime na consciência o sentimento de uma continuidade que chamamos 'tempo'. Continuidade e temporalidade se engendram no presente incessante da enunciação que é o próprio presente do ser, delimitando-se, por referência interna, entre o que vai se tornar presente e o que acabou de não mais ser"<sup>37</sup>.

Neste momento, Benveniste está falando apenas de discurso (ou enunciação), diferentemente da história (ou narrativa, no sentido amplo do termo, abarcando história e discurso) e destes com o tempo da vida e da ação, deixando a questão em aberto, sobretudo na narrativa moderna onde as subversões são inúmeras.

---

<sup>34</sup> Usamos aqui o conceito de *diegese* como *história* tal como faz Genette que se inspirou em Étienne Souriau quando este quis opor o lugar do significado filmico ao universo da tela como lugar do significante. É possível chamar de diegético o universo no qual a história advém. ( Apud *ibidem*, p. 170 )

<sup>35</sup> GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa* Lisboa, Vega, s/d.

<sup>36</sup> BENVENISTE, E. 1970.

<sup>37</sup> *Ibidem*. No original: "Le présent formel ne fait qu'expliciter le présent inherent à l'énonciation, qui se renouvelle avec chaque production de discours, et à partir de ce présent continu, coextensif à notre présence propre, s'imprime dans la conscience le sentiment d'une continuité que nous appelons temps; continuité et temporalité s'engendrant dans le présent incessant de l'énonciation qui est le présent de l'être même, et se délimitant, par référence interne, entre ce qui va devenir et ce qui vient de ne l'être plus".

Ciente de tais problemas, Kate Hamburger<sup>38</sup> distingue a forma gramatical dos tempos passados de sua significação temporal sob o regime da ficção. Para ela, a ficção literária introduz um corte no funcionamento do discurso, inaugurando uma lógica própria que nada tem a ver com o "discurso assertivo" que usamos na realidade. Isto se dá pela entrada dos agentes ficcionais (narrador e personagens) dos quais não se pode precisar uma origem temporal real. Por isso, na ficção, o pretérito épico perde sua função gramatical de designação do passado.

Também Harald Weinrich<sup>39</sup> parte da suposição de uma lingüística textual com características particulares quanto ao uso dos tempos verbais. O importante deixa de ser o paradigma e passa a ser a sintagmática textual (não mais frásica). Separando em duas as situações de locução - o contar (narrar) e o comentar (discursar) - Weinrich distribui os tempos verbais em dois grupos, respectivamente, para a distensão ou para a tensão. Eis que as categorias dos tempos verbais se libertam do tempo vivenciado e se orientam para atitudes de interlocução, seja de tensão (mundo comentado), seja de distensão (mundo contado). Na narrativa de ficção é possível reconhecer as locuções narrativas ou discursivas, e transições temporais entre elas, o que torna complexa a determinação temporal do romance como um todo.

Vê-se que o estudo do tempo passa necessariamente pela voz, uma vez que os três últimos autores reconhecem o texto como um ato locutório onde estão presentes emissor e receptor e, conseqüentemente, com eles, a origem ou centro temporal de suas locuções, que nada tem com o tempo real vivenciado. No entanto, como adverte Ricoeur, o tempo fictício não está completamente dissociado dos tempos verbais. A narrativa faz emergir uma nova qualidade do tempo que a enriquece pela produção de sentido. Para tanto os tempos verbais estão a seu serviço.

Dois autores desprezam a referência aos tempos verbais no estudo do tempo da narrativa: Günther Müller e Gérard Genette. O primeiro, em sua *Morfologia poética*, apresenta três tempos: o do contar, o do que é contado e o tempo da vida, os dois primeiros correspondendo, respectivamente, ao tempo da enunciação e ao do enunciado. O terceiro recobre aquilo que Ricoeur insiste em preservar por conter a finalidade de todos os jogos temporais perpetrados na narrativa: a experiência fictícia do tempo. Muller introduz a medida do tempo

---

<sup>38</sup> Apud RICOEUR, P. 1995, p.115-116.

<sup>39</sup> Apud *ibidem*, p. 117-131.

narrativo quando fala do tempo do contar, que corresponde ao tempo cronológico gasto pela leitura ou aos seus equivalentes espaciais, a página e as linhas.

Com Genette, o tempo da vida não é considerado, restando apenas relações internas ao texto entre enunciação, enunciado e história (ou universo diegético). O estudo do tempo recai na relação entre tempo da narrativa (que passamos a chamar de tempo do discurso, reservando o termo narrativa para uso mais amplo) e tempo da diegese (que também substituímos por tempo da história, por considerá-lo mais consagrado nos estudos literários)<sup>40</sup>. Ao discurso, Genette aplica a noção de pseudotempo da narrativa. Daí vai trabalhar, não com um ou outro tempo separadamente, mas com a relação entre ambos.

Sabendo-se que os dois tempos se articulam obrigatoriamente na arte literária, a perspectiva de Genette busca estudar as suas determinações essenciais, que são três:

as relações entre a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa (...); as relações entre a duração variável desses acontecimentos ou segmentos diegéticos, e a pseudo-duração (na realidade, extensão de texto) da sua relação na narrativa: relações pois, de velocidade (...); relações, enfim, de frequência, quer dizer, (...) relações entre as capacidades de repetição da história e as da narrativa (...)<sup>41</sup>.

Ordem, duração e frequência são, pois, três processos temporais que a narrativa comporta, considerando a sua dupla dimensão de história e discurso, de representação ficcional do real e de objeto real.

Tanto Mendilow<sup>42</sup> quanto Meyerhoff<sup>43</sup> abordam o tempo literário enquanto categoria transposta do mundo real para o mundo imaginário da ficção. O real, que é o discurso representativo, e o irreal, que é o elemento representado, ficam mesclados nas classificações que adotam, causando equívocos. A abordagem de Genette, ao contrário, sem desconsiderar os tempos próprios das

---

<sup>40</sup> A teoria narrativa vem trabalhando com categorias conceituais às quais é possível conectar o tempo. Assim, com Todorov, falamos em tempo do discurso e tempo da história; com Bremond, em tempo da narrativa contante e tempo da narrativa contada; com Cesare Segre, em tempo da leitura (discurso enquanto significante), em tempo da intriga (a composição literária enquanto significado) e em tempo da fabula (os acontecimentos enquanto significado). Para Ricoeur, os pares discurso-história (Todorov) e narrativa-história (Genette) recobrem-se. ( Cf. RICOEUR, P.1995, p.171.)

<sup>41</sup> GENETTE, G. s/d. p. 33.

<sup>42</sup> MENDILOW, A.A. *O tempo e o romance* Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre, Globo, 1972.

<sup>43</sup> MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura* São Paulo, McGraw-Hill, 1976.



duas dimensões da narrativa, consegue dar conta das relações que se entretecem no texto entre ambas, evidenciando o extraordinário jogo temporal que só a arte literária é capaz de promover.

Por sua vez, Ricoeur é capaz de articular o tempo ficcional à existência humana, dando sentido ao tempo na narrativa de ficção. Nas palavras de Benedito Nunes, "a tese de Ricoeur é que a experiência temporal, fenomenologicamente descrita, apresenta dificuldades lógicas insuperáveis (aporias), que só poeticamente se resolvem, no plano da ficção, dado o caráter narrativo dessa mesma experiência, análoga à estrutura da ação e da existência humana. A ficção torna-se, desse modo, um pensamento exploratório do tempo: a literatura iluminando a filosofia"<sup>44</sup>.

Esboçada a dimensão teórica que fundamenta o capítulo, passamos a observação e análise do *corpus* de leitura, a saber, os romances assinalados de José Saramago. Desdobramentos conceituais serão tratados ao longo do percurso, desde que necessários.

## 1.2. DURAÇÃO E RITMO

Duração é uma relação estabelecida entre o tempo da história e o tempo do discurso. No entanto, se a história, campo da ficção, supõe uma passagem de tempo, o discurso, que implica a disposição de signos numa cadeia de sucessividade, supõe um espaço no qual ela se aloja. Isto vale para os discursos escritos, pois nas narrativas orais a sucessividade signica se dá na cronologia da emissão fônica.

Pelo estudo da relação entre a história e o discurso escrito, desemboca-se na noção de velocidade, resultante da confluência entre tempo e espaço.

---

<sup>44</sup> NUNES, B. 1988, p. 84.

Transforma-se, neste caso, uma grandeza temporal, a do discurso, em grandeza espacial. A partir daí, é possível observar as variações de velocidade, ou seja, as variações de ritmo da narrativa, verificando-se o quanto o tempo do discurso é menor que o tempo da história (casos de *sumários* e *elipses*), o quanto há de isocronia entre ambos (casos de *cenar*) e o quanto o discurso se alonga em relação ao progresso temporal da história (casos de *pausas*, descritivas ou excursivas).

As expressões *sumário* e *cena* remetem à crítica de origem anglo-saxônica, em especial a de Lubbock e Henry James<sup>45</sup>, onde se consagraram os conceitos de *telling* e *showing* para designar a diferença entre a apresentação panorâmica e a apresentação cênica da narrativa. Ou ainda entre tratamento pictórico e tratamento dramático, entre arte da narrativa e arte da ficção. Em linguagem platônica, corresponderia à diferença entre *diegesis* e *mimesis*.

Para darmos conta da velocidade ou ritmo da narrativa, é preciso adotar uma unidade de mensuração do espaço onde se desenvolve o discurso, já que para medir a história temos a cronologia. Na falta de uma medida infalível, toma-se a página do livro, sem esquecer a sua variabilidade "em função de mancha tipográfica e em função do tipo de letra"<sup>46</sup>.

### 1.2.1. *Levantado do chão*: tempo de espera, tempo de esperança.

*Levantado do chão*<sup>47</sup> é um romance cuja história vai de 1905 (mais ou menos) até 1975, cobrindo cerca de setenta anos. Para contar os fatos desse período de tempo, o texto percorre trezentas e cinquenta e seis páginas. Pode-se

---

<sup>45</sup> Apud BOOTH, W., 1980.

<sup>46</sup> SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 22. ed. rev. e aum. Coimbra, Almedina, 1974. p. 60.

<sup>47</sup> SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. São Paulo, Difel, 1983. 353 p. As referências aos romances do autor serão feitas doravante por abreviação do título, seguido da(s) página(s).

dividir o enredo em três segmentos que correspondem às três gerações da família Mau-Tempo.

O primeiro segmento relata, da página 15 à 50, os acontecimentos que envolvem o casal Domingos e Sara da Conceição, da sua união até o enforcamento do marido, por volta de 1914. O texto desta parte ocupa trinta e cinco páginas, ou seja 9,8% do total e abarca nove anos de história (1905 a 1914).

O segundo segmento se inaugura quando João Mau-Tempo, o primogênito do casal, torna-se o homem da casa (p. 51) aos dez anos de idade, e se encerra com sua morte (p. 343 - 348) aos sessenta e sete anos. São duzentas e noventa e sete páginas - 83,4% do texto - destinadas à narração de um período de cinquenta e oito anos, aproximadamente.

O terceiro e último segmento narra os dois anos seguintes ao da morte do herói e, sob a égide da neta Maria Adelaide, corresponde ao período imediatamente anterior à Revolução de Abril. São quatorze páginas - 4% do texto - referentes a dois anos de história.

O segmento mediano constitui o núcleo diegético dominante. Ocupa a maior extensão do discurso e o maior tempo da história, equivalendo à média de cinco páginas de texto por cada ano narrado. Já no primeiro e terceiro segmentos observa-se uma relação inversamente proporcional quanto à duração: para narrar nove anos, usam-se três páginas ao ano, no primeiro; e para narrar dois anos, usam-se sete páginas ao ano, no terceiro.

Emoldurando o grupo dos três segmentos, o romance tem um capítulo inicial e um capítulo final que funcionam, respectivamente, como prólogo e epílogo, por força da dimensão iterativa de ambos. Tanto um quanto outro se espriam, num discurso generalizante, por quatro páginas; o primeiro remete, retrospectivamente, a um passado difuso de exploração do latifúndio alentejano; o segundo, projeta, a partir de esperanças desencadeadas pelo 24 de Abril, um futuro igualmente enevado.

Incluídos prólogo e epílogo, tem-se setenta anos de história e três centenas e meia de páginas, o que resulta em cinco páginas para cada ano narrado, perfeita média de duração ("velocidade") entre os três segmentos. O quadro abaixo expressa este ritmo uniforme e equilibrado entre a história e o discurso.

## TEMPO/RITMO POR SEGMENTOS - LC

Segmentos do romance	Capítulos <sup>48</sup>	Tempo da história	Extensão do discurso	Duração/ velocidade	%
Prólogo	1	séculos	4 páginas	-	-
1º segmento	2 - 7	9 anos	35 páginas	3 pp./ano	9,8
2º segmento	8 - 31	58 anos	297 páginas	5 pp./ano	83,4
3º segmento	32	2 anos	14 páginas	7 pp./ano	4,0
Epílogo	33	1 ano	4 páginas	-	-
Total		70 anos	356 páginas	5 pp./ano	

A análise do quadro revela, pelo menos quanto aos três segmentos mediais, que na totalidade da duração do romance não há discrepâncias entre o tempo da história e o do discurso, uma vez que a média total - cinco páginas por ano - equivale à média do segmento mais volumoso - o segundo - e ainda à média dos outros dois - primeiro e terceiro. O uso equilibrado de recursos discursivos de aceleração (*sumários* e *elipses*), de alongamento (*pausas*) e os de valor isocrônico (*cenar*, diálogos) garantem um efeito estruturante para a obra. Este equilíbrio, no entanto, apesar de ser o resultado de uma constante teórica de velocidade, não cria um andamento tedioso por fazer-se variável nos diferentes segmentos do romance. Há, pois, uma combinação de constância e variabilidade, tal como numa sonata.

Valendo-nos de metáforas musicais, verificamos que a obra começa com ritmo *presto* no capítulo primeiro, onde o narrador busca, através de um *sumário* um tanto intemporal, fazer a história da ocupação dos latifúndios do Alentejo, a partir dos tempos imemoriais (a rigor, medievais). Os séculos se acavalam, céleres, por sobre o discurso. Os acontecimentos, sumariados ou elididos, quando muito, surgem de forma metonímica: "...estradas reais, mais tarde nacionais (...)" (LC, 12); "...senhor rei ou duque ou duque depois real senhor, bispo ou mestre de ordem (...)" (LC, 13).

Logo a seguir, no primeiro segmento, há uma desaceleração abrupta com a narração de uma certa mudança de domicílio do casal, para depois, nos outros dois segmentos, acontecer uma retomada gradual de velocidade, como se

<sup>48</sup> Os capítulos ao longo do romance não são numerados, como o fazemos. Sua distinção se faz graficamente por mudança de página, processo habitual na obra de Saramago

passássemos do *adágio* para o *andante* e deste para o *alegro*. No último capítulo e epílogo da obra, retorna o *adágio*.

Em LC, o ciclo vital de um homem preside a diegese, conjugando-se a ele as duas gerações que o limitam, a de seus pais e a de seus filhos e netos. Diferentemente de *Gaibéus* de Alves Redol, e de *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes, romances neo-realistas nos quais um ciclo natural se completa (o tempo de uma ceifa, no primeiro; o tempo das estações num ano, no segundo), o romance de José Saramago se inicia, difusamente numa época imemorial e se fecha ao apontar para um futuro adágico de espera, em que as transformações estão por se fazer.

O capítulo primeiro é um grande *sumário* de sete parágrafos que serve de exórdio à narrativa. Nele o narrador se revela como o sujeito da enunciação capaz de escolher a forma de condução de discurso que lhe apetece: panorâmico, condensado, elíptico e acelerado, sendo esta a escolha do momento; ou restrito, distendido, manifestado e lentificado, como fará ao longo do romance. Passando da primeira para a segunda forma, assim ele remata o capítulo: “Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira” (LC, 14).

O caráter macrodiegético inicial cede lugar à singularidade do episódio narrado logo a seguir. Surpresa para o leitor, surpresa para os personagens, apanhados por uma chuva súbita: “Começou-lhes a chover para o fim da tarde...” (LC, 15). A chuva e a noite encerram este capítulo, de duração atípica no segundo segmento graças à abundante presença de diálogos e *cenas* fragmentadas, em detrimento do uso de *sumários* e *pausas*. O episódio ganha dramaticidade embora o efeito de *showing* sirva à exemplaridade: a representação dramática da mudança domiciliar metonimiza as muitas mudanças já feitas, ilustrando, desde já, o caráter inquieto, nômade e indisciplinado do personagem Domingos. O autor se vale de oito páginas para narrar uma tarde, extrapolando a média do primeiro segmento que é de 3 pp./ano. Aí, a mudança de ritmo parece obedecer a objetivos bem claros - caracterização do personagem e da vida do casal, espaço telúrico e ambiência - comprometidos com o fim maior que é o enraizamento da diegese no real, projeto da narrativa verossímil, mas não necessariamente tradicional.

Nos capítulos seguintes da série (do 3º ao 7º, à exceção do 5º), há pregnância do *sumário*, poucas vezes do tipo retrospectivo, antes pontilhado por “falas” que por *cenas*. Não se reduz a preparar ou servir de pano de fundo. Ao contrário, o *sumário* corresponde a um tempo forte da narrativa saramaguiana,

ganhando dramaticidade e movimento graças ao entremeio de “falas” isoladas dos personagens,

João Mau-Tempo fez mais um ano de escola, e depois acabaram-se-lhe as letras. O avô Carranca mirou aquele corpinho de musaranho. Duvidou pela milésima vez dos olhos azuis que assustados se baixaram para o chão, e decretou, Vai com teu tio para as arrancas, e vê como te portas, que eu cá estou para te castigar quando for preciso. De arrancas porventura lhe tinha vindo o nome(...) (LC, 46 - 47)

ou de diálogos constituidores de micro-*cenas*:

E outra carroça, agora com um macho a puxar, mas desta vez alugadas por bom dinheiro, que já o sogro haveria de estranhar tantas mudança se tão poucas seguranças, melhor seria calar e mandar dizer depois. Homem, que não temos sossego nem assento, de um lado para outro, como o judeu errante, com estas crianças pequenas, é uma aflição. Calate aí, melhor que eu bem sei o que faço, na Landeira é boa gente, há trabalho que compense e eu sou homem de arte, não ando agarrado ao rabo da enxada como teu pai e teus irmãos, aprendi ofício e sou capacitado. Não digo que não, homem, não digo que não, sapateiro eras quando casei contigo e assim te quis, mas quem dera que tivéssemos paz e se acabasse este desassossego. Que dos maus tratos não falou Sara da Conceição, nem justo era que falasse, (...) (LC, 29)

Por vezes sucedem-se *sumário* e *pausa*, *sumário* e *cena* num mesmo parágrafo, marcados no exemplo abaixo com as iniciais S, P e C, ao fim de cada um:

Está a família na sua primeira mudança. Vieram de Monte Lavre a São Cristóvão em dia de verão que acabou chuvoso. Atravessaram todo o concelho de norte a sul (S), que idéia teria dado na cabeça de Domingos Mau-Tempo mudar-se para tão longe, este homem é um remendão, um landim relaxado (P), mas em Monte Lavre já a vida se lhe ia dificultando, era o vinho e alguns tratos de mão canhota (S), Senhor sogro, empreste-me a sua carroça e o seu burro que eu vou viver para São Cristóvão, Pois vá e veja se cobra juízo para seu bem, de sua mulher e filho, e traga-me depressa o burro e a carroça, que me fazem falta (C). (LC, 24 - 25)

Considerando-se o aspecto durativo do romance, observa-se a esmagadora presença do *sumário*, mesclado por *pausas* de vários tipos e por “falas” (não *cenas* propriamente ditas). Rompendo o cânone romanescos - modelo clássico romântico, realista ou neo-realista - o papel do *sumário* parece invertido na sua relação com a *cena*, funcionando esta como corroboração daquele. É o que acontece até mesmo nos momentos mais decisivos da vida do

personagem João Mau-Tempo (prisão e tortura; nascimento da primeira neta; morte) quando o efeito dramático se transfere para *os sumários*, atribuindo-se às “falas” uma função exemplar em que se ressalta a essência, geralmente sublime ou patética, do episódio. Quanto às *cenias* puras, quase não as há. Mesmo as micro-*cenias* são cercadas de comentários, infladas, interceptadas, interrompidas por todo tipo de digressão.

Graças à enorme economia de diálogos e com a adoção de “falas” singulares que ilustram a narração sumarial, obtém-se um efeito paradoxal pelo qual o que é escasso ganha relevo. Em outros termos, as “falas” dos personagens, pela sua parcimônia, se tornam significativas; daí o seu tom, por vezes, aforístico. Recusando-se a representar os personagens num papaguear banal, o narrador lhes confere uma autoridade que evidencia, por outro lado, a sua própria humildade. A verdade circula por todas as bocas, dissemina-se no texto. É processo inverso ao adotado pelo narrador enquanto emissor de falas. Esbanjando discurso, abandonando afirmações curtas, peremptórias ou sentenciosas, o narrador cede o seu centro de sabedoria, conseqüentemente de poder, em favor de outros centros, os dos personagens. Se de qualquer jeito é o condutor, resta-lhe a prolixidade como forma de diluir certezas e abdicar do pressuposto Saber, profusão que lembra o ditado: “Quem muito fala, pouco diz”.

Da articulação entre a economia no tratamento dramático e a abundância no tratamento pictórico, resulta certa tensão entre as dimensões trágica e ideológica do texto. Mimesis e diegesis a serviço de um Ser transcendental, uma espécie de “je”, anterior ao tempo narrativo, e que não se confunde com o narrador *stricto sensu*. Este outro “eu” emerge do discurso, mas de certo modo lhe antecede, aproximando-se da noção de “autor implícito”<sup>49</sup>.

No bojo dos *sumários* irrompem as *pausas*. Os primeiros abreviam o discurso fazendo o tempo da narrativa (TN) menor que o tempo da história (TH), donde  $TN < TH$ , segundo a fórmula de Genette; nas *pausas* ocorre o inverso, ou seja, o tempo do discurso (TN) pode se alongar, teoricamente até o infinito, em relação ao tempo da história (TH). Daí a expressão:  $TN = n$ ,  $TH = 0$ ; logo  $TN > TH$ , pois as *pausas* incluem toda e qualquer paralisação que suspende, por um

<sup>49</sup> A expressão “autor implícito” ou “alter ego do autor” usada, respectivamente, por Wayne Booth e Kathleen Tillotson, assim é caracterizado por Maria Lucia Dal Farra (*O narrador ensimesmada o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo, Ática, 1978. p. 20): “Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica - sem dúvida a mais expressiva - a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação”.

período, o curso da ação, seja a provocada pelos personagens, seja a introduzida pelo narrador.

Considerando-se a sua relação com a diegese, as *pausas* podem ser *intradiegéticas*, *extradiegéticas* e *metadiegéticas*. As *intradiegéticas* se manifestam como descrições do espaço, do tempo e dos personagens que integram o corpo da história. As *extradiegéticas* são aquelas que abrigam comentários do narrador sobre questões para além da história, inclusive reflexões *metalingüísticas* centradas na narração enquanto ato produtor. E as *metadiegéticas* são *pausas* decorrentes de enxertos de outras diegeses, outras histórias, na diegese primeira. A classificação aqui adotada é nossa, mas sob inspiração de Genette, quando identifica *pausas* não só nas descrições que "são *diegéticas*, porque constitutivas do universo espaço-temporal da história" (o que chamamos de *intradiegéticas*), mas também nos "excursos comentativos no presente (...) *intrusões* ou *intervenções* do autor (...)" (que, para nós, são as *extradiegéticas* e, seu tipo especial, as *metalingüísticas*). As *pausas* que classificamos como *metadiegéticas* podem ser *intra* ou *extradiegéticas*, dependendo de sua filiação ou não ao corpo da história em ação. Importa lembrar que as últimas põem em causa as questões da voz narrativa, das quais trataremos no Capítulo 2º.

A função descritiva das *pausas intradiegéticas* ora se aplica ao estado dos personagens,

Nenhum dos cinco responde, vão todos de cabeça alta, ainda que o estômago tenha espasmos que não são fome e os pés tropecem mais que de justiça, (...) (LC, 148)

ora às suas características,

Foi Gracinda nascida dois anos antes de sua irmã Amélia, que, por ter mais cedo encorpado, apagava a diferença a olhos de quem não tivesse prévia informação. (LC, 184)

e ora ao ambiente:

O chão é de cimento. O casarão está frio, caso de espantar tendo em vista o calor da estação e o ajuntamento do pessoal, talvez seja por a parede do fundo estar embebida na encosta do castelo. (LC, 153)

Muito raramente o narrador se dedica, em separado, à descrição física ou psíquica dos personagens, como no exemplo abaixo,



...já foi dito que [João Mau-Tempo] é um homem pequeno e seco, tem uns olhos azuis luminosos e antigos, e nesta idade de quarenta e dois anos em que está, raream-lhe os cabelos e os que tem embranquecem, (...) (LC, 205)

preferindo fazê-la aos bocaditos pela remissão aos detalhes particulares, como os dentes fracos de Amélia: "...pena é que Amélia tenha tão estragados os dentes."(LC, 190);e a habilidade de Antônio: "...mas quem ali vai na estrada, pé firme, é o melhor tirador de cortiça dos nove novéis que com ele aprenderam, (...) (LC, 199)

As descrições prolongadas de certos estados físicos, apesar de raras, servem, neste romance, a uma determinação de estilo, no caso o neo-realista, que lhe serve de modelo. Antiteticamente dispostas estão a descrição desumanizante do personagem tornado boneco depois da sessão de tortura - "estátua despedaçada", "bonifrate do latifúndio" (LC, 251) -, e a descrição da máquina debulhadora a ter comportamentos de gente, com seu motor a saltar, "a vomitar palha e grãos, a correia a oscilar (...)" (LC, 99 - 100). Esta última passagem lembra outra semelhante usada em *Gaibéus* de Alves Redol. Em outras palavras, no mundo do latifúndio os valores se invertem, coisificando-se homens e humanizando-se coisas.

Nas *pausas extradieéticas*, o plano diegético fica ao fundo e funciona como pretexto para os comentários que se descolam da particularidade da cena e ganham um valor generalizante que transcende o fato que lhes deu origem. Assim acontece depois de um *sumário* onde se narram os esforços do casal para educar os filhos:

Os pais não podem fazer tudo. Os pais põem os filhos no mundo, fazem por eles sempre pouco que sabem, e ficam à espera de que o melhor aconteça, parecendo-lhes até que se estiverem com muita atenção, ou mesmo quando não tanta assim, com qualquer coisa um pai se ilude, julga-se atento e não está, (...) (LC, 190).

Por vezes o episódio dá margem a reflexões sobre a condição humana

...é uma sorte estarem escondidos os corações, se não fosse isso todos os homens seriam condenados mais cedo ou mais tarde, por sua inocência, quando não por seu crime, que é o coração um desabalado insofrido e sem comedimento.(LC, 234)

e sobre os pequeninos gestos de solidariedade, como o do cigarrinho compartilhado: "muito mal andar de humanidade quem não entender estas grandezas." (LC, 254).

A ironia, espécie de reflexão às avessas, quase sempre se relaciona a um conteúdo ideológico:

Muito bem cuida a pátria dos seus filhos desobedientes, como se está vendo pela segurança destas altas paredes e estes cuidados de ordem (...) (LC, 243).

Dentre as *pausas extradiegéticas*, merecem destaque, por serem recorrentes, as lentificações de caráter *metalingüístico*. No início do capítulo 9º, o narrador põe a nu os percalços das anisocronias narrativas:

Todos os dias têm a sua história um só minuto levaria anos a contar, o mínimo gesto, o descasque miudinho duma palavra, duma sílaba, dum som, para já não falar dos pensamentos, que é coisa de muito estofo, pensar no que se pensa, ou pensou ou está pensando, e que pensamento é esse que pensa o outro pensamento, não acabaríamos nunca mais. (LC, 59).

As limitações do discurso levam o narrador a limitar a história, fazendo ressaltar a inevitabilidade das distorções temporais

Passaram cinco dias, que teriam tanto para contar como quaisquer outros, mas estas são as debilidades do relato, às vezes tem de se saltar por cima do tempo, eixo-ribaldeixo, porque de repente o narrador tem pressa, não de acabar, ainda o tempo não é disso, mas de chegar a um importante lance, (...) (LC, 252)

e a impossibilidade real de dar conta de todos os atalhos da narrativa pois

Só este entrar na igreja e estar nela, só estas caras, feição por feição, e devagarinho cada ruga, seriam capítulos extensíssimos como o latifúndio que parece em redor de Monte Lavre um mar. (LC, 219)

Quase que se desculpando, o narrador esforça-se por manter o fio da história:

Imagine-se que nos perdíamos agora a decifrar e explicar a expressão destes olhos não chegaria a história ao fim, ainda que tudo isto, o que parece pouco e o que parece de mais, da mesma história faça parte, maneira tão boa como outra que o seja de contar o latifúndio. (LC, 103)

Também as alterações da ordem temporal são registradas, seja pelo desnudamento do processo de ir e vir do discurso,

Assim há de acontecer quando deixarmos António Mau-Tempo à sua vida e regressarmos ao fio da história começada, (...) (LC, 125)

seja pela virtual possibilidade de uma outra ordenação na narrativa:

...tinha graça pôr estes escritos [cartas] em ordem e contar por eles a história, que seria outra maneira de contar, (...) (LC, 182).

Certas *pausas metalingüísticas* revelam o privilegiado estatuto do narrador, quando este interrompe o relato no momento que lhe convém,

Não foi a conversa por diante, nem já interessava, porquanto pôde o narrador dizer quanto queria, é o seu privilégio, (...) (LC, 279)

quando reafirma sua condição onisciente

...não que ele o tivesse dito, são coisas sabidas do narrador, além de outras que não vêm para o caso, pois esta história é de latifúndio e não de cidade. (LC, 264)

ou quando, a seu critério, recorta aquilo que pode caber na narrativa:

É portanto um homem com história, infelizmente não relatável aqui, a não ser a do seu apelido, por ser breve e graciosa e ilustrativa da formosura dos nomes e singularidade do seu nascimento, (...) (LC, 231)

Para Vitor Manuel Aguiar e Silva, a principal causa de alongamento da temporalidade discursiva diante da temporalidade diegética consiste no enxerto de narrativas segundas na diegese primeira. São histórias que nascem dentro desta e se desenvolvem “como uma espécie de metástase diegética”<sup>50</sup>. As relações que unem a *pausa metadieética* à história principal são de diferentes tipos, servindo, por exemplo, à função de analogia ou contraste, de explicação ou de ilustração.

Quando o narrador cede a palavra a Antônio, a diegese principal fica em compasso de espera, dando lugar a nove páginas de narração de casos pitorescos protagonizados pelo *robin-wood* do latifúndio, José Gato, e seu bando maltês:

Se por um tempo nos afastarmos, distraídos em paisagens diferentes e casos pitorescos, veremos, ao voltar, como tudo estava afinal mudando e não parecia. Assim há de acontecer quando deixarmos Antônio Mau-Tempo a sua vida e regressarmos ao fio da história começada, ainda que tudo isto sejam histórias de ouvir, até a do José Gato, (...) (LC, 125)

---

<sup>50</sup> SILVA, V. M. A., 1974, p. 62.

No exemplo, a *pausa* que recobre a narração dos casos é *intradiegética* porque é ação de um personagem (Antônio), mas as explicações acima, daí decorrentes, são *extradiegéticas* porque são excursos do narrador.

Para o novo locutor, Antônio, o ato de contar tem uma função auto-caracterizadora. Assim como o narrador, o personagem pertence à classe de homens para a qual narrar e inventar são um único e mesmo processo:

...nunca mais chegaríamos ao fim se nos puséssemos a discutir o que há de mentira ou de verdade nestas histórias caçadeiras de Antônio Mau-Tempo (...) que aqui está, contador de histórias, não existiriam as histórias se não existisse quem as conta. (LC, 284)

Isto volta a acontecer mais à frente (cap. 26<sup>o</sup>) quando o mesmo personagem conta três histórias de caçadas, tão inverossímeis quanto aquelas contadas por Sigismundo Canastra, outro “loroteiro” da terra. São momentos em que a *metadiege*se não só caracteriza certo personagem, como vinca o recorte de um tipo humano bastante encontrado nas áreas rurais, a do caçador solitário e fantasioso.

Outro tipo de *pausa metadie*gética é aquela em que o narrador cede a palavra a locutores anônimos, fazendo “crescer” o discurso, pela expressão de pontos de vista que lhe convêm na construção dos heróis e dos vilões. É o caso dos pequenos episódios de arbitrariedades cometidas pelos patrões latifundiários, observados e narrados por dois viajantes incógnitos, oriundos da cidade. Suas opiniões sancionam, de forma indireta, a “mensagem” do autor implícito, ao mesmo tempo em que aliviam o centro ideológico do narrador (LC, 272 - 279)

Também incógnitos são os locutores e ouvintes das histórias maravilhosas, como os casos de lobisomens que, se não se ligam diretamente à diegese, servem como caracterizadores (“informes”, segundo Barthes) do universo mítico do latifúndio. Dão consistência, entre outras, à cena final do romance, cortejo quixotesco, épico e grotesco, em que “vão todos, os vivos e os mortos” (LC, 366). Fantasia e realidade se misturam numa procissão insólita que metaforicamente projeta a ocupação do latifúndio por uma gente “solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas?” (LC, 14), enunciadas, prospectivamente, no capítulo primeiro.

Igualmente *metadie*géticas, do tipo *intradiegético*, são as *pausas* em que o personagem sonha ou delira, produzindo narrativas segundas onde o sujeito da ação é o mesmo, seja na duplicação da desventura, quando [João Mau-Tempo]

readormece, vai uma procissão de senhores e ele à frente moendo com o enxadão as raízes do mato, a abrir caminho

à bela companhia, arreda os tojos com as mãos, já o sangue lhe corre, e os senhores do latifúndio vêm conversando e rindo, (...) (LC, 96)

seja numa substituição venturosa em que o sonho do personagem se mescla à fantasia do narrador:

Sentou-se agora ao pé de mim uma velha muito velha (...). Mas António Mau-Tempo, que sabia que estava a sonhar, (...) não chegou a saber que sentada à sua beira estivera uma princesa (...) (LC, 200)

Embora não configurado como monólogo interior<sup>51</sup>, a descrição do processo mental (não dos pensamentos, propriamente) de Domingos, momentos antes do seu suicídio, instala uma *pausa* na narrativa pois remete ao tempo psicológico do personagem, duração (“durée”) que se arrasta, levando consigo o discurso:

Não está a pensar, se pensamento é esta passagem lenta de imagens, para trás, para diante, e uma palavra solta, indecifrável, que de vez em quando rola como pedra que sem porquê caísse do monte (...). Ver coisas destas, e nem bebido está. Apenas dorme e sonha. Agora é uma carroça que vai passando (...) é ele próprio que vai a puxar (...). Poderia ter sido a tarde toda neste sonhar e foram poucos minutos. (LC, 49)

Por fim, há que se mencionar a coexistência de dois ou mais tipos de *pausa* num mesmo segmento narrativo. No exemplo abaixo se combinam o *intradiegético* (os presos políticos dormem no quartel da guarda), o *extradiegético* (reflexão do narrador sobre o assunto) e o seu subtipo *metalinguístico* (referência ao processo de narrar):

Luzia o buraco , que é maneira muito pitoresca de dizer, e rural, nasceu com a telha vã, a de canudo, que com o estrago do tempo e o mau ofício do telhador abre goelas para fora, buracos para ser exacto, e é por aí que luze quando começa a amanhecer, embora o simples luzir também possa ter acontecido antes, se alguma estrela em seu viajar ali ficou presa pelos olhos de quem não consegue dormir. Provavelmente esta lembrança dos cadernos foi artifício do agente e do tenente para dormirem em seu sossego merecido enquanto se confessavam os criminosos, ou modo sutil de dispensar escrivão e tê-lo gratuito. Não se apurará a verdade, basta que fique confirmado o facto nesta história de prisão e interrogatório.

<sup>51</sup> Segundo Dujardim (Apud SILVA, V. M. A., 1974, p. 62-63), o monólogo é um discurso sem auditor, impronunciado e isento de interferência do narador.

Luzia o buraco, há que tornar a ele porque o período ficou incompleto e o sentido desemparrado, quando as portas se abriram e (...) (LC, 157 - 158)

Contra-pondo-se às técnicas de retardamento da narrativa - *pausas* de todos os tipos - a *elipse* responde pelos saltos na narração, explicitados ou não pelo narrador. São momentos de silêncio narrativo, por vezes também significativos. Na *elipse*, um segmento nulo da narrativa (vale dizer, do discurso) corresponde a uma qualquer duração da história. Ela representa o tempo elidido da história, o que, segundo Fielding, é um intervalo de esterilidade que o autor deve desprezar para evitar o tédio em seus leitores. A *elipse* atesta, como nenhum outro processo, o caráter descontínuo da obra ficcional em contraposição ao “continuum” temporal da vida real. Vitor Manuel Aguiar e Silva chama a atenção para as elipses intencionais que convidam o leitor ao trabalho de preenchimento dos vazios, “baseando-se nas informações fragmentárias que o texto lhe oferece”<sup>52</sup>. Na fórmula de Genette, na *elipse*, ao contrário da *pausa*, o tempo do discurso (TN) é nulo, logo é igual a zero, enquanto que o tempo da história (TH) pode se alongar, teoricamente também até a eternidade, ou seja, é igual a qualquer (n) tempo; o discurso é portanto, menor que a história, pois a salta. Daí  $TN = 0$ ,  $TH = n$ ; donde  $TN < TH$ .

Em LC predominam as *elipses* implícitas em que a duração do tempo elidido não está indicada. Infere-se, por exemplo, o decurso de sete anos entre a mudança da família para S. Cristóvão e o ingresso de João no mercado de trabalho. Da mesma forma, dez anos terão que se passar para que o narrador afirme: “Melhor é declarar que estes anos de João Mau-Tempo vão ser os da sua educação profissional (...)” (LC, 59), embora o tempo saltado fique explicitado e determinado mais adiante: “Entre os dez anos e os vinte há que aprender tudo e depressa, ou não teremos patrão que nos aceite.”(LC, 59)

Feito o casamento do herói, o narrador o torna imediatamente pai de três filhos, figurando o primeiro, Antônio, desde logo, como guardador de porcos. Os acontecimentos, daqui até o momento da prisão, se dão entre os vinte e os quarenta e quatro anos do protagonista. O tempo altera a consciência do oprimido mas mantém inalteradas as forças retrógradas:

A prédica [do padre Agamedes] é sempre a mesma, e mais não diz porque já vai no caminho dos quarenta (...) Mas das mãos deste que falou [Sigismundo] é que lhe vieram os papéis, e então olham um para o outro, (...) (LC, 122)

---

<sup>52</sup> SILVA, V. M. A. 1974, p. 61.

Neste meio tempo, os saltos temporais são subentendidos através do acompanhamento do filho, aos treze e aos quinze anos (LC, 124), do falecimento da mãe (LC, 150), do processo contra o líder político Germano Santos Vidal. A explicitação da *elipse* se dá na fala do personagem ao ser detido numa cela de província: “...e agora sim posso chorar, não me queiram mal, tenho quarenta e quatro anos, (...) (LC, 239)

Na narração deste acontecimento, ocorre *elipse* explícita em três momentos, acelerando-se a narrativa. O primeiro de indicação determinada, uma noite,

Passemos sobre a noite que João Mau-Tempo não dormiu, cá e lá quatro passos de ir e voltar, que na tarimba não quis repousar o corpo.(LC, 239)

os seguintes de indicação indeterminada:

Passemos agora sobre a viagem, uma vez que não é capítulo admitido na história dos caminhos de ferro em Portugal (...) (LC, 240)

Passemos também sem observação particular o percurso urbano, os eléctricos, (...) (LC, 240)

Se, por um lado, a *elipse* (implícita, explícita ou hipotética) parece representar o desprezo do narrador por certos fatos da história, por outro lado, estes silêncios podem significar uma qualificação positiva ou negativa, mas sempre qualificação. Por sua vez, a *pausa* tem sempre sinal positivo, pois o alongamento representa uma intenção valorativa, tal como vimos acontecer nos capítulos 23 e 24 (p. 231 - 65). Eles cobrem seis longos meses tratados em trinta e cinco páginas e versam sobre o período mais crítico da vida do herói, sua detenção, prisão, tortura e libertação. Se a média do ritmo do romance é a de 5 pp./ano, aqui a proporção se altera para mais de dez vezes, passando para 70 pp./ano (ou 35 pp./meio-ano), o que denota uma valorização, pelo narrador, deste segmento da história.

Não se trata, neste momento, do uso da *pausa* a justificar o alongamento do discurso em relação à história. Verifica-se aí um esmiuçamento da história que se faz acompanhar do discurso, simplesmente porque interessa ao autor deter-se nas provas qualificantes por que passa seu herói. Sem esquecer que, à diferença dos antigos cavaleiros, este João Mau-Tempo luta contra a opressão, a fome e a falta de liberdade.

Enfim, seja alongando com *pausas*, seja acelerando com *sumários* e *elipses*, seja privilegiando uma parte ou outra da história, toda obra romanesca dispõe de “uma formação específica do tempo capaz, segundo Ricardou e Genette, de iluminar a ficção”<sup>53</sup>. Em LC, a articulação da duração entre o tempo da história e o tempo do discurso revela uma particular disposição do narrador em dotar a narrativa de equilíbrio, ao mesmo tempo em que faz certas desproporções como forma de qualificar os diversos segmentos da narrativa.

Como uma aeronave atravessando séculos por sobre o latifúndio, a narrativa anuncia a Esperança: “E esta outra gente quem é, solta e miúda, (...)?” (LC, 14). Do *presto* inicial, desacelera-se para dar conta (contar) da Espera, construída em ritmo sucessivamente *adágico*, *andante* e *alegro*. Alegrementemente, “a gente miúda e solta” ocupa as suas terras. No Abril de 1974, um novo ciclo temporal se abre, um futuro se insinua, ainda que longinquamente.

### 1.2.2. *Memorial do convento*: tempo de derrota, tempo de sublimidades

O primeiro romance<sup>54</sup> intencionalmente histórico de José Saramago reescreve a História<sup>55</sup> e conta a história de vinte e nove anos do reinado de D. João V, a rigor desde os seus vinte e dois anos incompletos, em 1711, até o sacrifício e morte na fogueira de Antônio José da Silva, o Judeu, em 1739, inclusive. Enquanto marcos fornecidos pela História, tais limites coincidem, no primeiro caso, com o acontecimento *primus* do enredo - a construção do convento de Mafra em suas origens - e, no segundo caso, com o auto-de-fé em

---

<sup>53</sup> BOURNNEUF, Roland e OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra, Almedina, 1976.

<sup>54</sup> SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo, Difel, 1983. 357 p.

<sup>55</sup> A propósito do MC, adotaremos a distinção operacional entre História, com maiúscula inicial, para nos referirmos ao relato histórico, e história, com minúscula, para designar a narrativa de ficção. Nosso idioma não dispõe da distinção que há em inglês entre *history* e *story*, embora hoje, passada a crença novecentista da História como ciência, os próprios historiadores (corrente francesa dos *Annales* e seus seguidores) concordem em que existe uma larga área de fronteira, entre a história e a ficção, onde os dois campos se confundem.



que também desaparece Baltasar Sete-Sóis, personagem do acontecimento *secundus* do enredo - a construção da passarola.

Diferentemente de LC, em que a narração acompanha um único núcleo diegético (a família Mau-Tempo) desdobrado em segmentos, no *Memorial* ela se diversifica em dois núcleos, no interior dos quais progride alternadamente. A sucessividade monocórdica de LC é substituída pelo simultaneísmo e pelo contraponto no MC.

Os núcleos diegéticos se intercomunicam mediante a atuação de dois personagens: o padre Bartolomeu de Gusmão, de concepção histórica, egresso da classe dominante, que se “desvia” dos padrões da normalidade social e transita para o território da criação e da loucura; e Baltasar Sete-Sóis, de concepção ficcional, membro da classe popular, que vende seu trabalho nas obras de construção do convento de Mafra. A aliança de ambos não só reatualiza o entrelaçamento do histórico e do ficcional na armadura do romance, como ainda atesta a possibilidade de interação entre as duas classes. Neste sentido, o padre reedita a imagem do intelectual cindido entre duas ordens, a saber, entre as ordenações (passe o trocadilho) de sua formação e as exigências de sua alma inquieta e inventiva. Mais adiante retomaremos os desdobramentos destes dois núcleos diegéticos enquanto reveladores da tensão ordem x desordem.

O entrecruzamento das progressões temporais dos pólos diegéticos nos aproxima, mais uma vez, da música, pela via do “contraponto” que, em teoria musical, representa a superposição de trilhas melódicas ou concordância harmoniosa de vozes e de instrumentos. Por sua vez, na teoria literária, a expressão “narrativa em contraponto” tem sido usada para designar a apresentação de um tema com acompanhamento ou suporte de outro, ou de outros que se interrelacionam sem perda de independência.

No confronto com o romance anterior, observa-se no MC uma ampliação considerável de complexidade na urdidura do enredo, seja pela adoção do contraponto, seja pela marcação do ritmo narrativo. Embora o número de páginas seja praticamente o mesmo nos dois romances - 356 em LC e 357 no MC - o tempo total da história no segundo é menor que no primeiro (vinte e nove, e setenta anos, respectivamente). Os vinte e cinco capítulos do MC narram, portanto, uma história, cuja extensão temporal é duas vezes e meia menor que a saga dos Mau-Tempo. Conseqüentemente, a média de duração dobra para doze páginas ao ano, quando em LC é de cinco ao ano, o que pode nos levar a uma conclusão precipitada de que o ritmo no MC é mais lento. Aquilo que em termos quantitativos nos parece verdadeiro, desmente-se pela análise do enredo. A

duplicação do nó diegético no MC opera uma tal intensificação rítmica que acaba por gerar a impressão de maior velocidade, embora matematicamente isto seja falso. Na lição de Genette, as categorias narrativas (como o *tempo*, aqui privilegiada) não são substâncias absolutas; antes expressam uma ordem de relações entre níveis narrativos<sup>56</sup> que se confirmam mutuamente. Enredo e tempo produzem efeitos inesperados em suas interrelações.

No MC não há prólogo introdutório, à diferença do que vimos acontecer em LC. O narrador não prepara previamente o leitor. Pelo contrário, arremessa-o diretamente na câmara de D. João V, numa certa noite do ano de 1711, em que o soberano freqüentará os aposentos da rainha, sua mulher,

D. Maria Ana José que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. (MC, 11)  
(grifo nosso)

Este "hoje", registrado no fragmento acima, inaugura o tempo da narração e o *locus*<sup>57</sup> do narrador, que dispensa expedientes generalizantes. O romance começa pelo começo, ou seja, pelas razões que determinaram a construção do convento. O título concretiza não só a filiação da obra ao gênero "menor" das memórias como também reduz o escritor a um "simples" cronista. Dupla falsificação cujo mérito, entre outros, consiste em adensar as possibilidades ficcionais do discurso.

O fato histórico fundante da narrativa se situa na abertura do romance, diferentemente de LC em que o "25 de Abril" é o objeto buscado e culminante. Da decisão real, desencadeiam-se conseqüências que se bifurcam em dois caminhos: um toma direção ascendente pela via épica da sagração da basílica; outro segue inclinação descendente pelo sacrifício trágico do herói.

Ao considerarmos o capítulo 5º como o início de um novo momento (o da aliança entre o padre, o homem e a mulher), registramos uma estrutura cíclica que se completa no final: a cena do suplício e morte de Baltasar repete, no mesmo lugar e por motivos semelhantes, o desaparecimento da mãe de Blimunda, vinte e oito anos antes. Diferentes são os personagens supliciados, idêntica é a mão que os condena. Perpetuando-se como detentores da verdade e do poder, as

---

<sup>56</sup> "Evitar-se-á, porém hipostasiar tais termos [tempo, modo e voz], e converter em substância o que não é mais, em cada momento, que uma ordem de relações." (GENETTE, s/d, p. 30)

<sup>57</sup> A. A. Mendilow em *O tempo e o romance* (1972) trata da posição do presente na ficção considerando os vários *loci* de tempo: o do leitor, o do escritor, o do pseudo-autor, o do tema do romance. A rigor, somente os dois últimos pertencem ao universo diegético.

autoridades encenam um ato triunfal pelo esmagamento dos rebeldes. Para estes, o autor monta o cenário da *DERROTA* oficial ao mesmo tempo em que compõe o quadro *SUBLIME* do triunfo extra-oficial. Em outras palavras, o narrador faz o jogo entre dois tempos, o tempo da história (real ou ficcional) marcado pelo revés, e o tempo lingüístico urdido em sublimidades. À semelhança das narrativas hagiográficas, a vitória e o júbilo provêm da dilaceração de corpos e são alcançados num plano trans-histórico.

O momento final do romance promove a suspensão do próprio tempo através do jogo entre o efêmero (a morte, a derrota, o poder ) e o eterno, para onde o narrador nos arremessa. Discutindo a questão da origem, Walter Benjamin refletiu sobre a subversão da linha temporal fazendo dela algo que explode no presente, vindo do futuro<sup>58</sup>. Inimigos da concepção do tempo como "meio homogêneo e vazio", Benjamin e Saramago nos reenviam à tese de Deleuze de que a libertação do homem se faz pelo ultrapassamento do tempo em busca da eternidade, captável na Arte.

Se para determinar a duração é preciso considerar não só o discurso mas igualmente a história, e se a história se dispõe como dupla, tal como a identificamos no MC, nada mais coerente do que analisar o tempo também de forma dupla, sem esquecer, contudo, os diferenciais de velocidade entre os dois núcleos diegéticos.

Para tal análise, há que se considerar alguns aspectos. Em primeiro lugar importa discriminar o estatuto do epílogo, que não pertence rigorosamente a nenhum dos dois núcleos. Constituído pelos capítulos finais (24 e 25), o desfecho do romance tem ritmo presto, efeito de amplas *elipses* que respondem pela condensação de nove anos de história em quatorze páginas de discurso (equivalente a 1,5 pp./ano).

Numa operação estruturalista<sup>59</sup>, pode-se depreender, no MC, três grandes seqüências, todas elas centradas no sema *construção*. Além da *construção* do convento e da *construção* da passarola, tem-se a *construção* de um amor. À primeira corresponde o núcleo 1; à segunda, o núcleo 2; e, à terceira, o epílogo e todos os fragmentos amorosos que se entrecem nos dois outros conjuntos.

---

<sup>58</sup> A leitura aqui feita segue Jeanne Marie Gagnebin em *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo, Perspectiva, 1994.

<sup>59</sup> Os estruturalistas, em especial Claude Bremond e Roland Barthes dedicaram estudos à depreensão de grandes seqüências nas narrativas, atribuindo-lhes nomes e considerando-as estruturadoras da obra. Cf. BARTHES, R., 1972.

Considere-se, ainda, que os capítulos não são delimitadores dos núcleos, pois acontece de um mesmo capítulo dar seguimento aos dois núcleos. Daí a escolha da página como um parâmetro mais viável para a distinção dos segmentos em cada um dos núcleos. Por outro lado, considere-se também a confluência, para não dizer mistura, dos dois núcleos num mesmo conjunto narrativo como, por exemplo, nas procissões, nos autos-de-fé, enfim, nas festas em que se misturam o povo e a nobreza, o profano e o sagrado.

Por sua vez, cada núcleo comporta três momentos ou segmentos, aos quais correspondem uma certa data, um conjunto de páginas, alguns capítulos (de modo aproximado), um tempo da história, um tempo do discurso e finalmente, um ritmo, resultado dos dois anteriores. Os quadros esquemáticos, que se seguirão, representam estas variações.

Observemos o primeiro:

### VARIAÇÃO DO RITMO POR SEGMENTOS - MC

NÚCLEO 1: A CONSTRUÇÃO DO CONVENTO						
Segmentos	Data	Páginas	Capítulos	Tempo da história	Tempo do Discurso	Ritmo
Promessa	1711	11-35 69-75	1 <sup>o</sup> , 2 <sup>o</sup> , 3 <sup>o</sup> 7 <sup>o</sup>	1 ano	30 pp.	30 pp./ano
Edificação: Inauguração	1712/ 1719	110-114 130-137 146-157	10 <sup>o</sup> 12 13	8 anos	22 pp.	2,7 pp./ano
Ampliação	1720/ 1729	277-318	21,22	10 anos	41 pp.	4,1 pp./ano
			média do segmento	18 anos	60 pp.	3,5 pp./ano
Sagração	1730	348-352	24	1 ano	4 pp.	4 pp./ano
			média total	20 anos	88 pp.	4,4 pp./ano

A nomeação dos segmentos deste núcleo - *promessa*, *edificação* (*inauguração* e *ampliação*) e *sagração* - pretende assinalar a perspectiva aristocrato-religiosa do enredo, centrada numa única vontade, a do rei na sua

aliança com o clero. Assim, *promessa* diz do voto religioso feito em troca de um herdeiro para o trono; *edificação* representa o cumprimento do voto cujo começo se dá na *inauguração* das obras de Mafra e na *ampliação* do projeto inicial do convento; e *sagração* diz da concretização (parcial) do prometido.

O primeiro momento, o da *promessa*, percorre trinta páginas para narrar um ano, ou seja, produz uma duração, adágica, de trinta páginas ao ano. Ocupa os três primeiros capítulos e depois salta para o sétimo, ocasião em que se dará o batismo da criança, graça obtida pelo promitente. Deste total de páginas do segmento, oito são dedicadas à noite da cópula real em que será gerado (sic) o herdeiro, num considerável alongamento da duração. Matematicamente a diferença é enorme, pois o narrador se vale de oito páginas para narrar uma noite enquanto gasta 0,08 páginas para dar conta de todos os outros dias deste primeiro ano da história. As chamadas "dificuldades do começo" são aqui dribladas, não com *sumários* panorâmicos, como vimos acontecer em LC, mas com um *close* no quarto do rei. Não sem razão, verifica-se no capítulo primeiro uma alternância entre o registro literário e o cinematográfico, o que produz resultado semelhante ao que se dá no jogo entre *sumário* e *cena*, aquele de caráter resumidor ou recapitulativo, esta de efeito instantâneo e unificador de todos os *loci* temporais.

Segmento e romance começam com o anúncio de uma ação prestes a acontecer - "D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, ..." - em que o narrador se desdobra: como demiurgo, anuncia um fato que conhece antecipadamente; como personagem, relativiza sua posição ao fazer coincidir o presente do enunciado (o fato) com o presente da enunciação, pelo emprego do adjunto adverbial de tempo: o rei visitará sua mulher "... que até **hoje** ainda não emprenhou" (grifo nosso). A contemporaneidade ficcional entre narrador e narração, ou entre discurso e história, inaugurada pelo advérbio, prossegue com a adoção do presente do indicativo cuja função é a de sumariar, iterativa ou singulativamente<sup>60</sup>, o ritual de consórcio sexual dos soberanos. O ato, que de resto é uma ação estritamente íntima, reveste-se de valor público e interesse nacional. Usando a máscara do cronista, o narrador também se mostra enxerido, divulgando mexericos

Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca (...) (MC, 11)

e fazendo-se porta-voz, irônico, dos preconceitos da época:

---

<sup>60</sup> Iterativo e singulativo são conceitos que serão mais bem desenvolvidos no item 1.4. Em síntese são processos narrativos em que se narra uma vez aquilo que, respectivamente, aconteceu muitas vezes ou que aconteceu apenas uma vez.

Que caiba culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes, (...) (MC, 11).

Mesclando *sumário* e *pausa*, o narrador vive o papel do cronista, seja por resumir os fracassos, seja por comentar suas causas, fingindo assumir os valores da época, como na exclamativa conclusão do parágrafo: "Mas Deus é grande". (MC, 12)

Por um *enjambement* que beira à blasfêmia - "Quase tão grande como Deus é a basílica de S. Pedro que el-rei está a levantar".(MC, 12) - o narrador flagra a lúdica atividade do rei com uma linguagem cinematográfica, às vezes interrompida por comentários que realçam a preciosidade das peças de armar ou que justificam a imodéstia do personagem. No mesmo parágrafo, a câmera se desloca para o piso inferior e faz um *flash* da rainha que reza e espera, daí retornando o foco à tribuna do rei.

Novamente por um *enjambement* - "Que espere." (MC, 13) -, que tanto vale para a rainha quanto para os leitores, o narrador prossegue com sua câmera cinematográfica, agora voltada para o ritual de preparação do rei, interrompido pela entrada do bispo inquisidor, que traz consigo o franciscano Antônio de S. José. Dada a importância do encontro, causa dos demais acontecimentos da História e da narrativa, o narrador lhe concede um tratamento especial como *cena*, em contraste com o resto do capítulo, vazado em *sumários*. Na abertura deste único diálogo do capítulo 1º (parágrafo 4º), o narrador não só se reafirma coetâneo aos personagens ("Mas vem agora entrando ..."), como leva com ele o próprio leitor ("...e a tudo isto teremos de dar por feito e explicado,...") (MC, 13).

Em seguida surgem novos *flashes*, alternados e separados, sobre os soberanos que se preparam para o enlace sexual. *Pausa* para comentar a diferença de hábitos entre ambos, ele português, ela austríaca. *Flash* para a subida solene ao leito. Corte. A câmera se desloca e se fixa na cama, valiosa, importada. A *pausa*, contrapontada de elogios à peça e de deploração aos percevejos que a infestam, tem a duração do coito (e de um parágrafo). A *elipse* do ato sexual mediante o uso da pausa mostra o descompasso proposital entre a história (o ato) e o discurso (descrição da cama). Neste caso a *pausa* não serviu somente ao retardamento da narrativa, mas antes ao pudor do cronista invasivo. Concluída a ação, a narrativa retoma o seu passo: o casal se separa, os camaristas acorrem, a rainha tem sonhos eróticos com o cunhado, o rei sonha com seu falo poderoso.

Em suma, neste capítulo vigora o *sumário* e a *pausa* curta nele entremeada. A despeito da dominância do tratamento pictórico em detrimento do dramático ou cênico, a narração mantém-se viva graças à adoção do presente do indicativo e à participação do narrador, à semelhança das reportagens ao vivo que vemos na televisão. Por outro lado, a fala não serve à corroboração do *sumário*, não sublinha o patético ou o sublime do episódio, tal como registramos em LC. Por ser única e situar-se no cerne do capítulo<sup>61</sup>, a cena ganha importância não só porque reitera o axioma de que o escasso é relevante, mas principalmente porque representa o ato fundador da História (parte dela) e da história. Assistimos a um encontro de autoridades em que os poderes real e divino celebram um pacto cuja essência somente a eles pertence e cujas conseqüências a todos atinge, plebe, narrador e leitores, condensados numa só voz.

Se ao término do capítulo o narrador comenta a onipotência dos reis,

Não é vulgar em reis um temperamento assim, mas Portugal sempre foi bem servido deles. (MC, 18)

ao início do capítulo 2º, encavalga, aos monarcas portugueses os favores de Deus ao reino: "Bem servido de milagres, igualmente" (MC, 19). E dá-se a narração de três fatos tidos por milagrosos, sucedidos aos mesmos frades. O objetivo da longa digressão - *pausa metadiégetica* do tipo temático<sup>62</sup> - se esclarece nos últimos parágrafos do capítulo:

Com tais precedentes, sendo tão favorecidos os franciscanos de meios para alterarem, inverterem ou acelerarem a ordem natural das coisas, até a matriz renitente da rainha obedecerá à fulminante injunção do milagre. (MC, 25)

O tratamento dado aos enxertos *metadieéticos*, de caráter retrospectivo, oscila entre o sério e o jocoso. A forma utilizada para arrematar cada um dos milagres é paradigma para a narração do milagre da gravidez da rainha. Serve, pois, a passagem para simultaneamente afirmar e contrariar a versão oficial dos fatos pelo sutileza da denegação, reiterada na expressão "agora não se vá dizer que...":

---

<sup>61</sup> O capítulo tem onze parágrafos e oito páginas. O diálogo curto entre o rei, o bispo e o frade estão no 4º e 5º parágrafos, no transcurso da página 4, ou seja, numa posição mediana que atesta a relevância do processo e, ao mesmo tempo, o equilíbrio na narração.

<sup>62</sup> Como aponta Genette (GENETTE, G. s/d., p. 230), a pausa cria um outro nível narrativo, no caso o metadieético, cuja função no universo diegético pode ser explicativa, temática ( contraste ou analogia ) ou de distração.

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 António. Agora não se vá dizer que el-rei contará as luas que decorrerem desde a noite do voto ao dia em que nascer o infante, e as achará completas. (MC, 26)

Mais à frente, o narrador usará meios indiretos para falar da devota cumplicidade da rainha e do "artifício franciscano" (MC, 31) que resultaram na edificação do convento.

Na seqüência dos milagres, vem a procissão da Quaresma, ocasião em que, agora do ponto de vista popular, atitudes devotas recobrem intenções eróticas, assim como a fecundação "milagrosa" da rainha teria dissimulado os propósitos franciscanos. Num processo avesso a qualquer maniqueísmo, o narrador dialogiza a narrativa ao revelar também no povo, não-idealizado, contradições entre o **ser** e o **parecer**. Em *pausas intradieéticas* descritivas, vai colhendo instantâneos dos penitentes, dos clérigos, da cidade suja e malcheirosa, e das mulheres nos balcões a usufruir da mística sensualidade que se espria pelo cortejo. Pela primeira vez, surge um narrador *extradieético*, fora do contexto narrativo, a comentar, com uma nomenclatura do século XX, o prazer feminino diante da flagelação masculina, "gozo a que só muito mais tarde aprenderemos a chamar sádico"(MC, 29). Mas "de tais desafogamentos se vêem privadas as rainhas, principalmente se já estão grávidas..."(MC, 31), como D. Maria Ana a quem resta apenas o sonho (com o cunhado) como forma de expressão do reprimido.

A narração do núcleo primeiro salta por sobre o 4º capítulo para reaparecer no 5º, mediante referência à adiantada gravidez da rainha, o que a impede de presenciar o acontecimento central do capítulo: o auto-de-fé, momento e espaço de convergência dos dois núcleos narrativos, das classes sociais da época e dos principais personagens do romance. Mais uma vez o narrador se mostra contemporâneo aos fatos: "D. Maria Ana não irá **hoje** ao auto-de-fé"(MC, 49) (grifo nosso).

"Mas tem cada coisa seu tempo"(MC, 69), sentencia a voz narrativa ao retomar, no 7º capítulo, o final dos nove meses de gestação, (2º parágrafo, p. 69), o nascimento do herdeiro (uma menina), seu rico batizado, os presentes preciosos do tio, a farta comemoração do evento. Tudo contado sob a forma de *sumário* sem distinção de data entre os dois fatos principais, o nascimento e o batismo. Ao longo da narração, há pretexto para referência às origens do luxo na Corte - a



colonização no Brasil e o comércio lucrativo na China - e para reflexões do narrador em *pausas intradieéticas*.

Concluído o segmento *promessa* e passando por cima dos capítulos 8º e 9º, a retomada do núcleo primeiro se dá no capítulo 10º, decorrido aproximadamente um ano após o início da história. O segmento *edificação* compreende os capítulos 10º, 12 e 13 (subsegmento *inauguração*) e os capítulos 21 e 22 (subsegmento *ampliação*). No seu conjunto, o discurso ocupa sessenta páginas para narrar os dezoito anos de obras do convento. A velocidade, portanto, aumenta em dez vezes, saindo de trinta páginas ao ano (segmento *promessa*) para 3,3 pp./ano (segmento *edificação*).

O 10º capítulo é marcado por menções discretas à segunda gravidez da rainha (MC, 106), à sua obsessiva e humorística devoção (MC, 110), aos seus dissabores em face da leviandade do marido (MC, 111), à sua regência durante doença do rei (MC, 113) e à sua desilusão diante da revelação do verdadeiro caráter do cunhado, tão pouco galante e tão cobiçoso de poder.

Dá-se aí um diálogo entre ambos, numa cena cuja função é antes desvelar intenções do que representar fatos realmente acontecidos, como nesta fala: "Porém, vossa majestade sonha comigo quase todas as noites, que eu bem no sei" (MC, 113). Se do seu inconsciente a rainha "nunca deu contas [nem mesmo] ao confessor" (MC, 17), como considerar verossímil a inferência do seu cunhado? Na verdade, são situações inventadas pelo narrador como forma de revelar um "duplo" que não se estampa na obviedade da História, e de desvendar o sentido que possivelmente teria perpassado a "conversação em palácio, primeira das muitas com que D. Francisco fatigará a rainha (...)"(MC, 114).

Compensando a aceleração discursiva dos *sumários*, ilustrados às vezes por "falas" emergem *pausas curtas metalingüísticas*,

...já el-rei lhe fez outro infante, este, sim, será rei, que **daria matéria pra outro memorial** e outros abalos (...)" (grifos nossos) (MC, 106)

*intradieéticas*, nos comentários sobre os males do rei

...melancolia, que assim chamam os médicos a sua doença, provavelmente o que sua majestade tem é os humores avariados, de que costumam resultar embaraços da tripa, flatulência, entupimentos da bilis, tudo achaques segundos da atrabile, que essa, sim, é a doença de el-rei (...)" (MC, 112 - 113)

e sobre as obrigações devotas da rainha, ao transitar entre igrejas e conventos, sobre tábuas dispostas nas ruas enlameadas,

...parece a rainha nossa senhora Nosso Senhor Jesus Cristo quando caminhou sobre as águas, (...) (MC, 111)

ou sobre seu estado interno, invisível, quando reza

...pelo marido leviano, pelos parentes tão longe, (...) pelas angústias da carne, pelo prazer entrevisto, se adivinhado entre pernas, (...) pelo horror de ser rainha, pelo dó de ser mulher, (...) (MC, 111 - 112)

Efeito cômico, semelhante ao de certos desenhos animados, se obtém com o ritmo empregado na narração sumarial, super acelerada, de trinta e três visitas consecutivas da rainha a instituições religiosas

...agora vai à casa do noviciado da Companhia de Jesus, agora à igreja paroquial de S. Paulo, agora faz novena de S. Francisco Xavier, agora visita a imagem de Nossa Senhora das Necessidades, agora vai ao convento da Conceição de Marvila, e vai ao convento de S. Bento da Saúde, e vai visitar a imagem de Nossa Senhora da Luz, e vai (...) (MC, 110 - 111)

contrastada com a narração, entremeada de comentários (*pausas* e portanto, *desaceleração*), sobre os mariolas que vão à frente:

com umas tábuas largas às costas, sai ela do coche e eles colocam as tábuas no chão, é um corropio, a rainha a andar sobre as tábuas, os mariolas a levá-las de trás para diante, ela sempre no limpo, eles sempre no lixo, (...) (MC, 111)

A culminância do subsegmento *inauguração* se dá cerca de seis anos mais tarde, quando "foi confirmado pelo vigário no sermão, que vinha el-rei **inaugurar** a obra da raiz dos caboucos para cima, colocando com as suas reais mãos a primeira pedra"(MC, 130) (grifo nosso). A esta altura, os dois núcleos se intercomunicam pela presença de Baltasar na festa, em "dezessete de Novembro deste ano da graça de mil setecentos e dezessete" (MC, 134), cerimônia lentamente narrada em tom híbrido, ora solene, ora jocoso. O momento em que o rei desce os trinta degraus para o interior da terra mistura ambos os registros, obtendo-se um efeito de carnavalização. Este aspecto, bastante contraditório na ficção de JS, remonta à tradição do gênero polifônico estudado por Bakhtin na

obra de Dostoievski<sup>63</sup>. Em oposição aos gêneros sérios (epopéia, tragédia, história, retórica clássica, etc.), a literatura carnalizada afirma a "pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros".<sup>64</sup> Como expressão mista do sério e do cômico, sobretudo nas passagens em que a autoridade está em jogo, o estilo politonal de JS relativiza a verdade oficial e debilita a "seriedade retórica unilateral, a univocidade e o dogmatismo".<sup>65</sup> Por sobre a significação régia e sagrada do episódio, emerge o humor negro que faz do ato um sepultamento, além de lembrar o tema do limiar da morte presente em sátiras menipéias.<sup>66</sup>

Assim desceu el-rei trinta degraus para o interior da terra, parece uma despedida do mundo, seria uma descida aos infernos se não estivesse tão bem defendida por bênçãos, escapulários e orações, e se aluíssem estas altas paredes que formam o cabouco,(...) (MC, 135)

O foco sobre as autoridades, reais ou eclesiásticas, retorna no capítulo 13 quando da suntuosa procissão de *Corpus Christi*, sob "o calor da manhã adiantada, oito de Junho de mil setecentos e dezenove" (MC, 153). Pela segunda vez o narrador mistura o sagrado ao profano, o sério ao cômico, o solene ao vulgar. O discurso, lentificado, mimetiza a passagem da procissão, num desfile de formas, cores, sons e cheiros que lembram o carnaval: enumeração exaustiva de alas-irmandades, de alegorias-imagens, de estandartes-insígnias de corporações de ofícios, de variados conjuntos de fantasias-vestimentas.

A carnalização em literatura é um processo que percorre temas e conteúdos, virando-os pelo avesso, num ostensivo desafio às normas. As misturas de todo tipo acabam por escarnecer da lógica, da ordem, enfim, da concepção paranóide do mundo. Da mesma forma que, no plano do discurso, uma teia de polivalências mantém o frágil equilíbrio entre a ordem e o caos, no plano estrito da história os acontecimentos por si sós revelam a fragilidade da visão monolítica de mundo. A irrupção do reprimido nas festas religiosas (procissões e o próprio carnaval) é a estratégia terrorista que destrói a verdade oficial ao mesmo tempo em que a sanciona. As duas faces da realidade grotescamente se revelam, a ordem e o caos, a norma e sua transgressão, o absoluto e o relativo, o lógico e o ilógico. Tal processo lembra a dialética

---

<sup>63</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1991.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>66</sup> Entre as sátiras menipéias, espécie de gênero carnalizado estudado por Bakhtin que remonta à Antiguidade Clássica, existe um sub-gênero em que a ação acontece no "limiar da vida", às portas do inferno ou no próprio inferno.

bakhtiniana entre vida-morte, coroação-destronamento, que está na base do carnaval.

Também o soberano português encontra formas de burlar a ordem, só que desta feita em nome de sua condição despótica, acima da própria lei. Em monólogo secreto, ele justifica a luxúria com as monjas, num discurso em que ao teor carnalizado se acrescenta arrogância e cinismo:

...ajoelhai, ajoelhai lá, porque vai passando a custódia e eu vou passando, Cristo vai dentro dela, dentro de mim a graça de ser rei na terra, ganhará qual dos dois, o que for de carne para sentir, eu, rei e varrasco, bem sabeis como as monjas são esposas do Senhor, é uma verdade santa, pois a mim como a Senhor me recebem nas suas camas, (...) (MC, 156)

Do capítulo 14 ao 20, o núcleo dominante é o segundo. No entanto, através de alguns *flashes* centrados na família real, o núcleo primeiro encontra alguns desenvolvimentos (p.e. morte de D.Miguel, irmão do rei, à p.190) que envolvem às vezes personagens do outro, como no breve diálogo do rei com o padre Bartolomeu sobre a passarola ("Verei voar a máquina um dia, ...Saiba vossa majestade que a máquina um dia voará, ..."; p. 160) e na lição de piano da princesa na presença do músico Domenico Scarlatti, intelectual importado pela Corte mas amigo do trio rebelde (p. 160).

Recapitulando: para narrar os oito anos de história (1712 a 1719, inclusive) compreendidos no subsegmento *inauguração* foram usadas dezenove páginas, daí resultando a velocidade de 2,7 pp./ano. O segundo subsegmento - *ampliação* - é ligeiramente mais lento, com uma duração de 4,1 pp./ano, resultante da narração de dez anos (1720 a 1729, inclusive) em quarenta e uma páginas. Na sua totalidade, a seqüência de fatos situados nos dezoito anos que medeiam o voto real e a sagração da basílica, ou seja, entre 1712 e 1729, ocupa sessenta páginas, representando uma duração média de 3,5 pp./ano.

Relativamente aos fatos da família real, há uma grande *elipse* entre o dia da procissão de *Corpus Christi* (1719, p. 153) e a decisão de ampliação da capacidade do convento de Mafra (1728, p. 289), à exceção das breves referências à educação musical da princesa aos nove anos (1720, p. 160), e à morte de seu tio (p. 190).

A marcação do tempo no MC se faz de duas formas convencionais: ou se menciona a data explícita do acontecimento narrado

[a pedra fundamental foi colocada em]...dezassete de Novembro deste ano da graça de **mil setecentos e dezessete** (...). (MC, 134) (grifos nossos)

ou se lhe deduz a época por vias indiretas:

[o soberano fecundará a rainha]... como se espera de um homem que ainda não fez **vinte e dois anos**, (...) (MC, 12) (grifos nossos)

Embora o subsegmento *ampliação* tenha o seu acontecimento central - a decisão do rei - situado, por menção indireta, ao ano de 1728,

... e então el-rei mandou apurar quando cairia o dia do seu aniversário, vinte e dois de Outubro, a um domingo, tendo os secretários respondido, após cuidadosa verificação do calendário, que tal coincidência se daria **daí a dois anos** em mil setecentos e trinta, (...) (grifos nossos) (MC, 289)

incluímos aí fato datado anteriormente, a saber, a meditação que faz D. João V a justificar os altos gastos com o dinheiro proveniente das colônias (cerca de um parágrafo, à página 228 - 229) quando o narrador aponta para o ano de 1724, ao dizer

...já lá vão oito anos, foi lançada a primeira pedra da basílica, (...) (MC, 229)

Incluimos, igualmente, além do recrutamento obrigatório de mão de obra para o esforço gigantesco de conclusão da basílica em dois anos (capítulo 21), o episódio das trocas, digo, casamentos entre príncipes portugueses e espanhóis, acontecido em Elvas, "nos primeiros dias do mês de Janeiro de mil setecentos e vinte e nove" (MC, 299) (capítulo 22).

O último segmento do núcleo primeiro restringe-se a quatro páginas do capítulo 24. Há uma elipse de vinte e dois meses entre o casamento dos príncipes (jan./1729) e o dia da *sagração* (out./1730), em que os personagens reais são "esquecidos". O segmento *sagração* (p.348 - 352) cobre todo o período, num ritmo de 4 pp./ano (a rigor, 3,9 pp./ano), um tanto mais lento que o anterior. A narração do evento em Mafra é entrecortada, ora focalizando-se a festa, ora os movimentos de Blimunda. Com os olhos displicentes do personagem, vamos entrevendo os preparativos

Por estes caminhos já próximos de Mafra corria Blimunda como doida, (...) alcança e deixa para trás os que vão à sagração, se se juntam tantos não caberão em Mafra. De longe vêem-se pendões e panos, (...) (MC, 347)

e, se por um momento, o sono e o cansaço vencem a vidente, o narrador a substitui, descrevendo a cerimônia e sublinhando a sua ausência:

Por isso não deu pela chegada do patriarca de Lisboa, que veio em um riquíssimo coche, (...). E também não viu Blimunda como chegaram, vindos de vários lugares, mas não por seu pé, mais de trezentos franciscanos para assistir ao acto, (...). Perdeu o desfile da milícia triunfante, (...). (MC, 348)

Durante o dia principal, o personagem, já refeito, assiste a parte da solenidade "apesar do nenhum gosto" (MC, 351), desaparecendo ao anoitecer. Com a evasão de Blimunda, não só se dá a *elipse* dos oito dias de cerimônia de sagração, como dos longos nove anos à procura do seu companheiro desaparecido.

Na sua totalidade, o núcleo ocupa cerca de 25 % das páginas do romance, enquanto o núcleo 2 - a história da construção da passarola - cobre aproximadamente 63% do discurso, o que representa mais do dobro do primeiro, paradoxo em relação ao título da obra. Este se afigura como chamariz; aponta para o substrato histórico não-ficcional (a construção do convento) que, por sua vez, convalida a matriz ficcional (a construção da passarola). Cerca de 4% se reserva ao epílogo e os restantes 18% cobrem eventuais espaços brancos (entre capítulos) ou confluência dos temas.

Antes de encetarmos a análise do núcleo 2, cabe retomar a reflexão sobre o sema "construção" que nos arrasta novamente à questão do fato e da narração, ou da História e história. Em seu clássico *Meta-história*<sup>67</sup>, Hayden White, especialista da história do pensamento histórico e admirador da Escola dos "Annales", mostra como o discurso histórico tem a mesma origem que as ficções. Em entrevista recente<sup>68</sup>, White faz amplo uso da palavra construção para dar conta do fenômeno que comanda ambos os discursos, seja o pretensamente científico, seja o declaradamente ficcional. Como um braço da Retórica, a história do passado é uma construção feita durante a própria escrita, valendo-se, para tanto, dos tropos (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia) que, por sua vez, não se enquadram nas rubricas "verdadeiro ou falso". Já Levi-Strauss afirmara que o Ocidente chama história ao seu próprio mito, embora disto se tenha esquecido por força da missão ideológica atribuída ao saber científico.

<sup>67</sup> WHITE, Hayden. *Meta-história* São Paulo, EDUSP, 1992.

<sup>68</sup> CARVALHO, Bernardo. Para White, a história recalcou a poesia. *Folha de São Paulo* São Paulo, 11 set. 1994, Caderno Mais. p. 6 - 5.

No MC, mais do que em qualquer de suas obras, José Saramago provoca tais discussões, tão bem abordadas na tese de Teresa Cristina Cerdeira da Silva<sup>69</sup>. Fingindo obedecer ao modelo da História oficial mas expondo as contradições do discurso, JS vale-se preferentemente da metonímia e da ironia para efetuar a sua construção - a narrativa - que, por sua vez, fala de três processos de construção distintos. Unifica-os o valor metafórico do sema, pontuando a criatividade do homem pela qual se liberta dos imobilismos providencialistas e messiânicos. Assim, o trio representa o avesso do poder instituído. Em *A jangada de pedra*<sup>70</sup>, o tema será revistado sob a forma de alegoria.

Observemos o gráfico do núcleo 2:

### VARIAÇÃO DO RITMO POR SEGMENTOS - MC

NÚCLEO 2 : A CONSTRUÇÃO DA PASSAROLA						
Segmentos	Data	Páginas	Capítulos	Tempo hist.	Tempo disc	Ritmo
<b>Projeto</b>	1711	35-69 75-86	4 <sup>o</sup> ,5 <sup>o</sup> ,6 <sup>o</sup> ,8 <sup>o</sup>	1 ano	45 pp.	45 pp./ano
<b>Montagem</b>	1 <sup>a</sup> 1712/ 1717	87-110 115-129	9 <sup>o</sup> ,10 <sup>o</sup> , 11,12	6 anos	37 pp.	6,1 pp./ano
	2 <sup>a</sup> 1718/ 1720	141-145 159-187	13, 14,15	3 anos	33 pp.	10 pp./ano
<b>Uso</b>	1 <sup>o</sup> 1725	189-207	16	5 anos	18 pp.	3,6 pp./ano
	2 <sup>o</sup> 1726	208-276	17,18,19,20	1 ano	68 pp.	68 pp./ano
	3 <sup>o</sup> 1730	319-335	23	4 anos	16pp.	4 pp./ano
<b>média</b>				20 anos	224 pp.	11,2 pp./ano

<sup>69</sup> SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses* Lisboa, Pub. Dom. Quixote, 1989.

<sup>70</sup>SARAMAGO, José. *A jangada de pedra* Lisboa, Ed. Caminho, 1986. 330 p.

No núcleo 2, a nomeação dos segmentos se opõe, ponto por ponto, à do núcleo anterior. Um *projeto* de equipe substitui a *promessa* de um indivíduo; a horizontalidade amigável da *montagem* substitui a verticalidade autoritária da *edificação*; e, finalmente, a funcionalidade do *uso* se contrapõe à contemplatividade da *sagração*. Os momentos são analogicamente simétricos e invertidos. A perspectiva oficial, aristocrato-religiosa e antiprogressista cede espaço à visão marginal, popular e iluminista.

No confronto da velocidade entre segmentos dos dois núcleos, observa-se simetria na direção princípio-fim da narrativa: mais adágico nos segmentos iniciais (*promessa* e *projeto*); mais acelerado nos segmentos mediais (*edificação* e *montagem*); ligeira desaceleração nos segmentos finais (*sagração* e *uso*). Sem falar no intenso e paradoxal alegro do epílogo que pertence a um terceiro tema, o do *amor*.

Que significado terá este modelo de variação de ritmo? Em princípio é o avesso do modelo utilizado em sonatas, normalmente compostas por um *allegro*, um *adagio*, um *scherzo*, e as vezes, um *finale*<sup>71</sup>. A narrativa do MC, na sua totalidade, realiza um movimento em que, após a exposição inicial bitemática em *adágio*, faz o desenvolvimento combinado dos dois temas em *presto* (ou *allegro*) e depois em menos *presto* (ou, se quisermos, em mais adágio) para, no último capítulo realizar um *finale prestissimo*. Se a duração dos movimentos da forma literária e da forma *musical* não coincidem, pelo menos a estrutura parece ser análoga, desde que se faça a inversão dos sinais. Já assinalamos, a propósito de LC, uma variação de ritmos dos segmentos que também lembra formas musicais: a um *allegro* prólogo, se seguem três sucessivas partes em *adágio*, em *andante*, em *presto*, finalizadas por uma *coda* em *adágio* quando a família alentejana, vivos e mortos, dançam (lutam) num ritmo lento porém perseverante.

No MC, o confronto entre os dois núcleos diegéticos revela um diferenciado tratamento discursivo dos vinte anos de história. Se a duração média do tema do convento é de 4,4 pp./ano, a duração do tema da passarola atinge quase o triplo, 11,2 pp./ano. Em outros termos, o narrador privilegia o segundo tema ao lhe dedicar mais páginas, mais *pausas* e *cenas*, enquanto que no

---

<sup>71</sup> SONATA (FORMA) - forma extremamente elaborada da música ocidental. Ela atingiu seu apogeu no século XIX sob a forma de um movimento que comporta habitualmente uma exposição (realização do bitematismo, isto é, dois temas principais), um desenvolvimento (combinação destes dois temas), uma reexposição e, às vezes, uma coda. Em princípio, o *Alegro* inicial da sinfonia - a partir de Beethoven - é a forma sonata propriamente dita (fala-se igualmente de *allegro de sonata*), mas com o conjunto de movimentos que o sucede (*Adagio*, *Scherzo*, *Finale*) encontramos realizada uma vasta forma sonata em quatro movimentos. Este modelo formal evoluirá, em seguida, especialmente com o princípio da composição cíclica (em particular, César Franck) In: TRANCHEFORT, François-René. *Guia da música sinfônica* Trad. vários, Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1990.



primeiro são mais freqüentes as *elipses* e os *sumários*. Isto nos leva a refletir sobre o peso da duração na arte narrativa como elemento revelador da hierarquia e importância relativa dos vários movimentos. Se na música geralmente o ritmo breve sugere alegria, na narrativa ele denota desatenção e mesmo displicência do narrador quanto ao seu objeto. É possível que o ritmo na música desperte principalmente sentimentos, enquanto que na arte narrativa produza juízos de valor, uns e outros sugeridos pelo artista.

Segundo tal lógica, deduzimos que o tema do amor, celeremente tratado no epílogo, ocupa um miserável último lugar na hierarquia de Saramago. A dedução é falsa pois o tema está suavemente dissimulado nas malhas do texto. Assim como o afeto entre João Mau-Tempo e Faustina abraça amorosamente cinquenta anos de lutas, assim o amor de Blimunda e Baltasar entretece e dulcifica os territórios do poder e da invenção. O amor não se condensa em seqüências isoladas; antes se dissemina por todo o texto. O autor implícito parece ter aquela timidez ou reserva que tanto mais revela quanto mais esconde. Também na economia dos afetos, o aparentemente escasso pode ser relevante.

O segmento *projeto*, tal como o primeiro (*promessa*) do outro núcleo, ocupa quatro capítulos e tem o mesmo ritmo. A forma de apresentação do personagem também é a mesma: Baltasar é flagrado em sua caminhada para Lisboa, egresso da guerra, mediante dêiticos

Este que por desafrentada aparência, sacudir da espada e desaparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis. (MC, 35) (grifo nosso)

O tempo é o presente, embora surjam *sumários* retrospectivos ("Foi mandado embora do exército ..." (MC, 35]) e prospectivos ("Matará adiante um homem,..." [MC, 37]) que traçam o perfil do primeiro elo da trílice aliança. Os outros dois elos, Blimunda e o padre Bartolomeu, entram em cena no capítulo seguinte. A certa altura (p.38), depois de adiantar o futuro, o narrador adota o pretérito perfeito para contar o resto do percurso do personagem até Lisboa. Fecha-se o capítulo com *pausas metadieéticas*, retardadoras da narrativa, as histórias de crimes passionais, contadas por um amigo. Ilustradora da crueza cidadina ("Isto é terra de muitos crimes, morre-se mais que na guerra,..."[MC, 45]), a "metástase diegética" também é um mau augúrio para o recém-chegado: amor e morte aparecem entrelaçados.

Pela primeira vez, numa narração sumarial, observa-se a mudança imperceptível da voz, do narrador para um personagem, pela substituição da terceira pela primeira pessoa no meio do relato e ao final do parágrafo. O leitor

há de reconstituir na sua mente que o enunciado recém-lido na verdade pertence ao personagem. Ou então ficar com a sensação de que o narrador se aproxima tanto do narrado a ponto de se confundir com ele. Curiosamente, esta identificação do cronista se inaugura com um personagem secundário, o ex-soldado e ex-presidiário, misto de mendigo e sábio, João Elvas

Enquanto não adormeceram, falaram de crimes acontecidos. (...) e era tanto o ajuntamento, e a fome tanta, que se declarou uma doença que **nos** ia matando a todos, por isso soltaram aqueles, um deles **sou eu**. (MC, 45) (grifos nossos)

O retardamento narrativo neste capítulo fica por conta dos *sumários* retrospectivos, das *pausas* e, principalmente do acompanhamento cênico que o narrador faz, como um "camera-man", dos passos de Baltasar.

No capítulo seguinte, o do auto-de-fé, o narrador inicia com o presente, combinando-o com o pretérito, mantendo o mesmo modelo. Acompanha a procissão dos condenados, "traduzindo", para o leitor, os seus sinais,

...por diferenças de gorro e sambenito se conhece quem vai morrer e quem não,(...) (MC, 51)

valendo-se sobretudo de dêiticos para assinalar o presente da narrativa

...a procissão é uma serpente enorme que não cabe direita no Rossio,(...) **aquele que ali** vai é Simeão de Oliveira e Sousa, (...) e **aquele** é o padre António Teixeira de Sousa (...) (MC, 52) (grifos nossos).

e acabando por passar a palavra para a mãe Blimunda que se auto-apresenta

e **esta sou eu**, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, (...) (grifo nosso) (MC, 52)

e que aponta a filha, além de sancionar o nascimento do trio

... vou vê-la, ai, ali está, Blimunda, (...) e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço, não fales Blimunda, olha só, (...) e aquele homem quem será, tão alto, que está perto de Blimunda e não sabe, ai não sabe não, quem é ele, (...) (MC, 53)

Se antes o narrador havia, pela conjugação de vozes, se aliado ao marginal Elvas, aqui o faz à "blasfema, herética, temerária e amordaçada" Sebastiana, e mais adiante à atéia que é queimada na fogueira santa:

... as mulheres mortas são descidas sobre os tições para se acabarem de consumir, (...). Domingo é o dia do Senhor, verdade trivial, porque dele são todos os dias, e a nós nos vem gastando os dias se em nome do mesmo Senhor não nos gastaram mais depressa as labaredas, por duplicada violência, que é a de me queimarem quando por minha razão e vontade recusei ossos e carne, (...) (MC, 54) (grifos nossos)

O capítulo se encerra por lacônicos diálogos entre Blimunda, Bartolomeu e Baltasar, cenas simbólicas da aliança entre os três - a refeição em comum - e entre o casal - a união carnal. As trocas de palavras são raras, provavelmente para dar relevo aos atos, agora revestidos de uma dimensão ritual.

Por um novo *enjambement*, o narrador passa do pão comido por Blimunda para a fome geral e para os "mistérios" do comércio de trigo àquela época, retardando a história com *pausas intra e metadieéticas*. No primeiro caso se enquadra o retrato de Bartolomeu de Gusmão, feito por uma extensa enumeração de suas qualidades, cuja intenção será a de marcar a enorme cultura e a precocidade intelectual do jovem padre de vinte e seis anos. Seus dons são, com certeza, o seu salvo-conduto, por uns tempos, junto à Corte esclarecida de D. João V. Seguem-se cenas de diálogo entre o bronco Sete-Sóis e o erudito Voador onde o tema "voar" é objeto de muitas alusões. A aliança entre ambos se consolida quando Baltasar, apesar de maneta, aceita ser o braço operário necessário à realização do sonho intelectual do padre.

"Meses inteiros se passaram desde então, o ano já é outro, (...) "(MC, 75). Depois de *pausa intradieética* que reafirma a união do casal, o capítulo 8º fecha o segmento *projeto* com os mistérios de Blimunda confundidos com os mistérios do narrador. Retorna o presente ("Dorme Baltasar no lado esquerdo da enxerga ..." [MC, 75]). "Hoje se saberá"(MC, 76) (grifo nosso) do mistério de Blimunda, depois do diálogo provocado pelo companheiro. O "ver" da mulher é mais do que o "olhar", pois ultrapassa as aparências. Do mesmo modo, o narrador tem um projeto: "ver" além ou por detrás da verdade oficial. O romance é, pois, uma constituição que pretende "ver", ou seja, é um certo "olhar por dentro das coisas".

Em *pausas extradieéticas* em que comenta a crueldade do infante D. Francisco (MC, 81), os atos ridículos dos portugueses à frente dos franceses (MC, 81 - 82), a luxúria de certos padres (MC, 83), o luxo e o cômico dos rituais cardinalícios (MC, 84 - 85), o narrador aposta nos seus poderes, análogos aos de Blimunda, seja pela simples observação do que é visível

Levantemos agora os nossos próprios olhos, que é tempo de ver o infante D. Francisco a espingardear, (...) (MC, 81)

...vão os nossos olhos mais longe, (...) (MC, 81)

...e agora se quisermos rir do que nossos olhos vêem, (...) (MC, 82)

seja pelo recurso às potências da imaginação, que preenchem as lacunas da História:

Usa cada qual os olhos que tem para ver o que pode (...) mas conhecendo nós as artes de Blimunda, **imaginemos** que ela aqui está, veremos o cardeal subindo (...) (MC, 84 - 5) (grifo nosso)

A *montagem* da passarola se dá em duas etapas. A primeira, falhada, acontece entre 1712 e 1717, ao longo dos capítulos 9º 10º, 11 e 12. São seis anos que consolidam a amizade do trio construtor apesar das freqüentes separações. A segunda fase, bem sucedida, se dá entre 1718 e 1720, ao longo dos capítulos 13, 14 e 15, compondo mais três anos de convivência. Entre ambas acontece a viagem do padre ao estrangeiro e a permanência do casal em Mafra. Ao todo são nove anos de história narrada ao ritmo mais acelerado de 7 pp./ano.

Tanto a vivência temporal quanto o deslocamento espacial dos personagens obedecem às necessidades relacionadas à obra da passarola. O tempo ora é de trabalho, ora é de espera. No primeiro caso pontificam as cenas de diálogo na abegoaria, entre o padre e Bartolomeu, sobre a técnica para a construção do artefato (MC, 92), e entre o padre e Blimunda, sobre a energia que o fará voar (MC, 178 - 9). Nos períodos de espera, enquanto o padre está ausente (*elipses*), o casal se diverte em Lisboa (touradas, procissões) ou trabalha na lavoura em Mafra, em terras da família (MC, 107). Mais tarde, este espaço será ocupado por homens-formigas (MC, 117 - 8), que, num esforço alienado, edificarão a obra para glória do rei e de Deus. A princípio Baltasar se recusa a participar deste projeto, momento em que se dá a confluência dos personagens do núcleo 2 com as ações provindas do núcleo 1. Também é o início do entrecruzamento dos dois temas do enredo, quando João Francisco Sete-Sóis, em diálogo com o filho, fala da construção do convento:

O pai disse, Vendi a terra que tínhamos na Vela, não que a vendesse mal, treze mil e quinhentos réis, mas vai fazer-nos falta, Então por que a vendeu, Foi el-rei quem a quis, a minha e outras, E para que as quis el-rei, Vai mandar construir ali um convento de frades, não ouviste falar disso em Lisboa, Não senhor, não ouvi, (...) (MC, 103 - 4)

O contraponto continua, seja na narração alternada de dois enterros contrastantes - o do sobrinho de Baltasar e o do primogênito do rei -, seja no confronto entre os dois casamentos - o de Baltasar e Blimunda, e o dos príncipes.

Se a construção do convento é árdua, a da passarola é, ao contrário, prazerosa. Não por acaso ao trio primitivo se junta o músico Scarlatti que, com seu cravo, alegra o ambiente e até cura a depressão quase mortal de Blimunda. A proverbial harmonia proporcionada pela música se sobrepõe à harmonia vivida pelos amigos na abegoaria. Trabalho não alienado, em que o elemento intelectual, trazido pelo padre, se ajusta à força física de Bartolomeu e à energia das vontades humanas capturadas por Blimunda, temperados todos pela arte sensível do músico.

Ao transitar entre os dois registros - o do saber e o do poder - o padre incorpora a contradição da época, dividida entre o despotismo esclarecido dos monarcas e o autoritarismo retrógrado da Igreja. Em vez de trágica, a cisão é esquizóide, figurando a loucura como única saída para as mentes iluminadas. Loucura ou morte são, por sinal, a resposta que a sociedade oferece aos que não lhe seguem as normas, processo que se metonimiza no destino de Bartolomeu e de Baltasar. Alvo de uma punição exercida da exterioridade para a interioridade, a exemplo de Van Gogh (um "suicidado" segundo Artaud)<sup>72</sup>, o padre voador é um enlouquecido, uma vítima do ensandecimento operado de fora para dentro.

Um especial contraponto se tece ao longo do romance entre, de um lado, a alegoria e de outro, o maravilhoso<sup>73</sup>. A primeira se aplica às ações e poderes de Blimunda, que não são bruxarias, embora passíveis desta leitura pelos seus coetâneos. O sentido das ações do personagem está no campo das virtualidades e da interpretação. Blimunda alegoriza os poderes da mente, ainda não totalmente desvendados pela ciência. De outro lado, está o maravilhoso que entretece o núcleo oficial, espaço onde os milagres são incentivados, muitas vezes em nome da dominação. Seguindo Benjamin, vemos que o maravilhoso tem função pedagógica (e isto vale para os medievais contos da carochinha), enquanto que a alegoria é aberta, polissêmica, instigante. Aos maquiavélicos, poderes engendrados pela manipulação do maravilhoso, o narrador contrapõe a subversão terrorista provocada pela alegoria.

O alegórico preside também o campo das energias que fazem funcionar a máquina voadora. Conjunto metafórico de ampla polissemia, o combustível da passarola, assim como o próprio vôo, apontam, não para os deuses, mas sempre

---

<sup>72</sup> Em setembro de 1947, Antonin Artaud publicou o contundente texto "Van Gogh: o suicidado pela sociedade", onde faz a crítica da psiquiatria da qual também foi vítima. In: *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. sel. e notas de Claudio Willer, Porto Alegre, L&PM Editores, 1983

<sup>73</sup> Utilizamos o conceito de alegoria na acepção de Benjamin, e o conceito de maravilhoso segundo a visão de Todorov. In: MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965 e TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

para os poderes do homem, desde que livre para criar. O trabalho não alienado, vale dizer, criativo, reentroniza a ética na sua consideração do homem como sujeito livre. Liberdade que é, afinal, o valor distintivo do homem ante a natureza. Entre outros sentidos, a alegoria que aí se aloja é a da Liberdade.

Seja na desmontagem dos núcleos, seja na sua totalidade, o MC mostra-se extremamente bem distribuído quanto à duração temporal. Embora destituído de um prólogo ou introdução, as duas vertentes temáticas do enredo confluem harmoniosamente, como dois afluentes de um rio, para o epílogo. Se em volume de páginas o núcleo da passarola é mais favorecido, em termos de ritmo o equilíbrio entre ambos é completo.

Retardadores narrativos, como *cenias* e *pausas*, são usados com parcimônia, tendo em vista a necessidade de narrar com maior velocidade os anos de construção da passarola. Os *sumários*, portanto, pontificam, seja para resumir os acontecimentos diretamente relacionados ao trabalho,

Uma vez por outra, Blimunda levanta-se mais cedo, antes de comer o pão de todas as manhãs, e, deslizando ao longo da parede para evitar pôr os olhos em Baltasar, afasta o pano e vai inspeccionar a obra feita, (...) (MC, 90)

Enferrujam-se os arames e os ferros, cobrem-se os panos de mofo, destrança-se o vime ressequido, obra que em meio ficou não precisa envelhecer para ser ruína. (MC, 141)

ao lazer (tourada e procissão),

Já lá vai pelo mar fora o padre Bartolomeu Lourenço, e nós que iremos fazer agora, sem a próxima esperança do céu, pois vamos às touradas, que é bem bom divertimento, (...) (MC, 96)

...noite já, vão passeando pelas ruas de entre Rossio e Terreiro do Paço, no meio de muita gente que hoje não se deitará e que, como eles, [acompanharão a procissão do Corpo de Deus] (...) (MC, 147)

ou a fatos secundários (insubordinação das freiras),

Agora sairão as freiras de Santa Mônica em extrema indignação insubordinando-se contra as ordens de el-rei de que só pudessem falar nos conventos a seus pais, filhos, irmãos e parentes até segundo grau, com o que pretende sua majestade pôr cobro ao escândalo (...) (MC, 93)

seja para acolchoar os diálogos travados, preferentemente, entre os integrantes do trio, entre este e o músico Scarlatti, e entre o casal e a família Sete-Sóis em Mafra.

As *pausas* aparecem infiltradas nos *sumários* e, na grande maioria, são do tipo *intradiegético*, em que o narrador descreve características dos personagens, do ambiente ou da situação em geral:

Três, senão quatro, vidas diferentes tem o padre Bartolomeu Lourenço, e uma só apenas quando dorme, (...) e que torna ansiosamente ao sonho para reconstruir uma frágil, precária unidade, estilhaçada mal os olhos se lhe abrem, (...) (MC, 176)

...isto é apenas maneira de viverem três pessoas um sonho (...) (MC, 142)

E se hoje não continuam a fazer-se milagres desta confeitaria, é porque logo ali se acabou a corda do Senhor, distribuída em pedacinhos por quantas congregações havia de freiras e doceiras, são tempos que nunca mais voltam. (MC, 181)

[sob o efeito da música]

...já Blimunda estava de olhos abertos, corriam-lhe devagar as lágrimas, se aqui estivesse um médico diria que ela purgava os humores do nervo óptico ofendido, talvez tivesse razão, talvez as lágrimas não sejam mais que isso, o alívio duma ofensa. (MC, 185)

...enfim estas pazes com a França estão feitas, agora venham as outras com os mais países, (...) (MC, 96)

Nas *extradieéticas*, os comentários decolam do universo diegético, seja para promover uma reflexão ética

... depois vem outro homem que transportará a carga até a próxima formiga, (...) como se vê não há diferença nenhuma. (MC, 118)

ou religiosa,

...este foi o caso, que entre o amor dos que ali dormiram e a santa missa não há diferença nenhuma, ou, se a houvesse, a missa perderia. (MC, 138)

seja para reabrir a distância entre nós (narrador e leitores) e a narrativa,

...aeronaves, se tal palavra já se diz nestas épocas, como se vai dizendo armistício em vez de pazes. (MC, 89)

seja para, num jogo metalingüístico, brincar com os ditados populares, confirmando-os

Ficava por dizer quando tinha casado com Blimunda, se durante o tempo de soldado, se depois dele, e que casamento era esse, qual a eira e qual a beira, (...) (MC, 102)

ou contrariando-os:

...não vão os caminhos dar todos a Roma, mas ao corpo. (MC, 91)  
Não é verdade que o dia de amanhã só a Deus pertença, (...) (MC, 117)

Também o ato de narrar representa motivo para *pausa* na narrativa:

São comparações inventadas por quem escreve para quem andou na guerra, não as inventou Baltasar, (...) (MC, 108)

...já el-rei lhe fez outro infante, este sim, será rei, que daria matéria para outro memorial (...) (MC, 106)

As *elipses* se referem às ações do Padre Bartolomeu no estrangeiro, longe dos olhos do leitor. São mais propriamente omissões de espaço que de tempo, pois, durante os períodos de suas ausências, a narrativa prossegue em Portugal sem focalizar a Europa por onde ele circula (MC, 95). Através de um monólogo solitário, o personagem faz a retrospectão do passado recente e a lacuna é preenchida (MC, 116). O mesmo acontece, desta feita por carta (MC, 129), quando comunica a conclusão do seu curso de leis em Coimbra (MC, 116-124). Volta à abegoaria e de novo vai a Coimbra (MC, 145). Regressa já doutor em cânones (MC, 159) e conclui os trabalhos de construção da passarola. Certo dia desaparece, roído de remorsos por ter levado Blimunda à doença e quase à morte. É o que ficamos a saber quando reaparece (MC, 186). O narrador não lhe segue os passos e sempre que o faz retornar ao convívio do casal e, por extensão à narrativa, utiliza algum recurso (*sumário* ou "fala") retrospectivo que cubra as lacunas anteriores, satisfazendo a curiosidade do leitor.

Provavelmente por prudência, o narrador detém-se na vida dos personagens fictícios. Por serem imaginários, eles escapam à prova da verdade. Ao contrário, a vida dos personagens históricos, como a do padre Bartolomeu de Gusmão, fica a exigir cuidados especiais para que não se altere um perfil biográfico real, já estabelecido, o que provocaria polémicas indesejáveis em se



tratando de uma obra de ficção. Quando tratarmos do *Evangelho segundo Jesus Cristo*<sup>74</sup>, veremos que a intenção é oposta.

O terceiro segmento do núcleo 2 - *uso* - faz a culminância dos anteriores *projeto e montagem*. O objeto projetado e montado, ou seja, produzido, é usado pelos seus operários, escapando à *mais-valia* da cadeia capitalista. Os vôos são bem sucedidos, embora os detalhes do segundo sejam elipsados pelo narrador. O segmento compreende, pois, três momentos: o primeiro, do *vôo experimental*, acontecido em torno de 1725 por sobre as obras do convento de Mafra; o segundo momento, da *manutenção da máquina*, nos anos seguintes, pelo casal, dado o desaparecimento misterioso do padre; e, por fim, o terceiro, do *vôo acidental* de Baltasar, no ano da sacração da basílica. O período compreende dez anos de história ao longo de 102 páginas. A duração, portanto, se alonga um pouco mais, para 10 pp./ano (menos presto que o segmento *montagem* )

A bem da verdade, a narrativa deste núcleo sofre um salto temporal de 1720 a 1724, ou seja, da época da peste coletiva e da doença de Blimunda até o primeiro *vôo*, *elipse* que parece marcar o amadurecimento da invenção, antes do seu desfrute. Ao retomar os acontecimentos no capítulo 16, o narrador se vale de duas grandes *pausas*. A primeira visa dar rumo aos fatos, comentando-os, para, em seguida, flagrar Baltasar e Blimunda:

Dizem que o reino anda mal governado, que nele está de menos a justiça, e não reparam que ela está como deve estar, com sua venda nos olhos, (...). Em S. Sebastião da Pedreira, querem Baltasar e Blimunda saber que rumo hão-de dar à vida, (...) (MC, 189 - 191)

A segunda, no mesmo capítulo, ganha foros de fala ritual, à moda de ladainha, visando preparar o ato do vôo. Trata-se de uma invocação católica onde não faltam os recursos cabalísticos da numerologia:

E agora que farás tu, Anjo Custódio, nunca tão necessário foste desde que te nomearam para esse lugar, aqui tens estes três que não tarda se erguerão aos ares, lá aonde nunca foram homens, e precisam de quem os proteja, (...) tu sim, que sabes as treze palavras, (...) podes começar já pela primeira palavra, que é a casa de Jerusalém (...) e agora as duas palavras, que são as duas tábuas de Moisés (...) e agora as três palavras, que são as três pessoas da Santíssima Trindade, (...) e agora as quatro palavras, que são os quatro evangelistas, (...) e agora as cinco palavras, que são as cinco chagas de Jesus Cristo, (...) e agora as treze palavras, que são os treze raios que tem a lua, (...) (MC, 194-5)

<sup>74</sup> SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo, Difel, Companhia das Letras, 1991. 445 p.

As *pausas* abrem praticamente todos os capítulos desta parte do romance. Assim acontece no capítulo 17,

Vivemos em tempo que qualquer freira, como a mais natural coisa do mundo, encontra no claustro o Menino Jesus ou no coro um anjo tocando harpa, (...) (MC, 209)

no capítulo 18, quando o narrador menciona o D. Henrique pessoano,

Em seu trono entre o brilho das estrelas, com seu manto de noite e solidão, tem aos seus pés o mar novo e as mortas eras, o único imperador que tem, deveras, o globomundo em sua mão, (...) (MC, 227)

e no capítulo 19, quando introduz o episódio da Grande Pedra por meio de uma visão descritiva panorâmica, um plano do alto:

Terra solta, pedrisco, calhau que a pólvora ou o alvião arrancaram ao pedernal profundo, esse pouco o transportam por mão de homem os carrinhos, enchendo o vale com o que se vai arrasando do monte ou extraindo dos novos caboucos. (MC, 239)

A longa *pausa metadieética* se dá na viagem de transporte da pedra quando Manuel Milho narra, em quatro capítulos, a história da rainha e do ermitão. Ostentando as marcas da narração oral, o conto se abre sob o signo do desequilíbrio:

Era uma vez uma rainha que vivia com o seu real marido em palácio, mais os filhos, que eram um infante e uma infanta, assim desse tamanho, e então diz-se que o rei gostava muito de ser rei, mas a rainha é que não sabia se gostava, ou não, de ser o que era, (...) (MC, 251)

Na segunda noite, o personagem-narrador retoma a história por um gancho deixado na véspera (MC, 254), interrompe-a e reinicia-a após o acidente e a morte de Francisco Marques sob a grande pedra (MC, 261), para concluí-la provavelmente na quinta noite de viagem (MC, 263 - 4). Na quarta noite, contador e ouvintes ocupam-se com o velório do amigo. Entre um capítulo e outro, Manuel Milho, fica "a pensar no modo melhor de sair da história em que se tinha metido (...)" (MC, 255), mimetizando os tormentos literários do próprio autor.

Para acentuar a solidariedade reinante entre os operários, dá-se aqui um retardamento narrativo gerado por *cena* que, em vez de entretecer "falas", encadeia uma série de discursos de auto-apresentação. São os colegas de

trabalho de Baltasar a se apresentarem numa seqüência de falas não interrompidas pelos demais: Francisco Marques, o que ainda não sabe que vai morrer sob as rodas do carro da pedra; José Pequeno, o corcunda; Joaquim da Rocha; Manuel Milho, o fantasioso; João Anes; Julião Mau-Tempo, o ancestral dos "levantados do chão"; e o próprio Sete-Sóis, já com quarenta anos.

Encerrando este solo de vozes, cuja dignidade contrasta com as condições sub-humanas de trabalho dos "homens-formigas", um não menos nobre diálogo se trava entre todos pela comunhão das vozes. Aí as falas se interpenetram e reafirmam o respeito mútuo vivido por consciências sensíveis, apesar da contingente rudeza (MC, 237-8).

De modo geral não percebemos o retardamento da narrativa causado pelas *pausas*. A exceção fica para as pausas descritivas e, principalmente, para as do tipo enumerativo. As últimas convidam o leitor para a degustação dos objetos que se oferecem a sua vista (imagem dos significados) e ao seu ouvido (acústica dos significantes), numa mágica e encantatória sinestesia gerada pela repetição do signos:

... guarda-livros que vai escriturando no rol os bens e as riquezas, de Macau as sedas, os estofos, as porcelanas, os laçados, o chá, a pimenta, o cobre, o âmbar cinzento, o ouro, de Goa os diamantes brutos, os rubis, as pérolas, a canela, mais pimenta, os panos de algodão, o salitre, de Diu os tapetes, os móveis tauxiados, as colchas bordadas, de Melinde o marfim, de Moçambique os negros, o ouro, de Angola outros negros, mas estes menos bons, o marfim, (...) (MC, 227-8-9)

A passagem do tempo cronológico vai se dando por marcas de tipos diversos: por menção à idade de um personagem, quando ele surge na história,

E vossemecê, que idade tem, e Baltasar respondeu, Vinte e seis anos.(MC, 40)

quando ele se alista no trabalho do convento, após o primeiro vôo

... por estar ainda na força da vida, trinta e nove anos, embora com alguns cabelos brancos, (...) (MC, 212-3)

e quando ele se auto-apresenta aos colegas de labuta;

...o certo é ter nascido aqui, há quarenta anos feitos, (...) (MC, 239);

e por menção à duração de um determinado período da vida deste personagem dentro da história:

...No caso de Baltasar, (...) o braço direito anda há quase quinze anos a triplicar o jeito e a força (...) (MC, 217).

Marcações temporais são feitas tendo por partida certos acontecimentos históricos, como por exemplo, o início das obras do convento:

... sete anos há que andam nisto, (...) (MC, 211);

...já lá vão oito anos, foi lançada a primeira pedra da basílica, (...) (MC, 229);

Parecia impossível que tantos anos de trabalho, treze, fizessem tão pouco vulto, (...) (MC, 328)

A historiografia responde por marcos, uns ligados à realeza, como a morte de D. Miguel (p. 190) ou o casamento de príncipes,

...há mais de ano e meio, por D. João V, quando levou a princesa à fronteira, (...) (MC, 320),

outros, aos seus colaboradores ilustres, como a morte do Padre Bartolomeu (p. 224 ). Se ao leitor não importa muito precisar estas datas, ao escritor interessado em urdir sua trama em torno da História, elas são fundamentais para compor o enredo de forma verossímil.

Justapondo-se o dado histórico ao dado ficcional, o texto ganha credibilidade. Assim um real terremoto

A Mafra chegaram notícias de que em Lisboa se sentiu um terremoto, (...) (MC, 220)

contextualiza temporalmente uma fictícia tempestade sobre as obras do convento,

...mal acabamos de suspirar de alívio por ter sido benigno o abalo, aí temos uma tempestade como doutra não há memória (...) (MC, 220),

intempérie que nos lembra uma outra, ficcionada no futuro (séc. XX), mas inserida num outro espaço textual (LC, 64).

As marcações, por vezes, são duplamente ficcionadas, pois situam um fato fictício - as idas do casal ao Monte Junto - a um outro fato fictício - o vôo na passarola:

Ia sempre sozinho, sozinho está pensando que novamente irá, mas hoje Blimunda diz-lhe, em três anos é a primeira vez, Vou também, (...) (MC, 266)

...não se acreditaria que [as esferas] estão aqui vai para quatro anos. (MC, 270)

Afinal em que ano precisamente aconteceu o bendito vôo? A resposta deve ser buscada no próprio texto em menções indiretas à História (época da morte de D. Miguel) e à história (antes de se completarem sete anos de obras e antes dos trinta e nove anos do personagem, Baltasar ou Bartolomeu, já que têm ambos a mesma idade). Fica-se entre 1724 e 1725. O segundo vôo, o acidental, se dá por volta do 13 ano de obras, no dia seguinte ao da visita às estátuas recém-chegadas para a inauguração, em 1730, portanto.

Sob o ponto de vista da duração, o capítulo dedicado ao transporte da Grande Pedra merece referência à parte. A ação decorre em oito dias, narrados em vinte e duas páginas, o que representa uma velocidade de quase três páginas por dia. Considerando a totalidade do segmento *uso* ao ritmo de 10 pp./ano, o capítulo faz um enorme retardamento narrativo (= 1.000 pp./ano) para dar conta, sob forma metonímica, da absurda desproporção entre o desejo de um soberano e o esforço compulsório do povo a ele submetido. Compensando as agruras da existência, é aí também que, sob a forma metafórica de metanarrativa, o sonho conquista um espaço. Manuel Milho, "o das idéias que lhe vêm e não se sabe donde" (MC, 242), assim como o Padre Voador e demais mentes criativas, inclusive o próprio autor, pertencem a uma mesma tribo. A maior duração relativa deste capítulo no conjunto do romance aponta para os dois principais motivos do romance, em torno dos quais oscila a narrativa: a submissão e a resistência diante do poder.

*Pausas extradieéticas* polvilham o segmento, seja pela projeção no futuro,

...escotilha desta nave aérea, ou aeronave, nome facilmente formável no futuro, quando for preciso. (MC, 270)

seja pela remissão ao próprio texto:

...podemos apostar que a eles os não cingem os rins ciliciosamente, isto se devendo ler com muita atenção para que não escape ao entendimento. (MC, 274)

Muito freqüente na narrativa de JS é o entremeio sucessivo de *sumário*, *cena*, *sumário*, *cena* e *pausa* (no exemplo, separados por barras) num mesmo período:

Em uma hora destas morreu João Francisco Sete-Sóis. Esperou que o filho descesse da obra, primeiro entrara Álvaro Diogo que tinha pressa de comer e voltar para o telheiro da pedraria, estava desfazendo pão na sopa quando Baltasar entrou, /Boas noites, a sua bênção, meu pai, /parecia esta noite igual às outras noites, só faltava o mais novo da família, (...) / Ainda não chegou Gabriel / , imagine-se, há tantos anos que conhecemos o moço e só agora lhe ouvimos o nome, (...) (MC, 275)

Finalmente, o epílogo do romance, compreende dois capítulos (24 e 25) e quatorze páginas, que narram, em ritmo presto (1,5 pp./ano ), os nove anos da busca de Blimunda, desde o dia da sagração (17/10/1730) ao dia da morte do marido (Outubro / 1739). Ambas as datas são delimitadores históricos bem estabelecidos: o primeiro, efeméride do poder; o segundo, símbolo da sua contestação pelo sacrifício de Antônio José da Silva, ao lado de Sete-Sóis, ambos representantes de uma resistência marginal e subversiva.

### 1.2.3. *O ano da morte de Ricardo Reis: no entre-guerras, na entre-vida*

Em vivo contraste com MC e LC, onde pululam individualidades e grupos humanos, ora insólitos, ora banais, o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*<sup>75</sup> centra seu interesse num único personagem cuja singularidade é ficção em segunda instância. O heterônimo pessoano transmuda-se, de afecção<sup>76</sup> do poeta, em ficção do romancista. Dupla afecção, dupla ficção. Se consideramos os escritores como *substâncias*, o produto de suas mentes - as ficções - são suas afecções, seus duplos, modos manifestos de uma possibilidade do existir.

Assim se deu com H., herói do *Manual de pintura e caligrafia*<sup>77</sup>. Pedaco ou fragmento de uma personalidade, virtualidade tornada drama, potência atualizada em Arte, o semi-anônimo personagem do romance de 1977 mantém afinidades com o Ricardo Reis do romance de 1984. A principal é o recorte individualizado de sua figura sobre um cenário político bem demarcado. Ambos problematizam o "homem político", o homem da *polis*, o cidadão. Ambos pertencem a conjunturas ideológicas inversamente simétricas: o nascimento do Estado democrático no caso de H.; o nascimento do Estado Novo no caso de Reis. Também seus destinos pessoais são simetricamente opostos: o primeiro renasce; o segundo desaparece. Seus percursos vitais são igualmente inversos: o solitário pintor do MPC caminha em direção ao convívio amoroso e, ao lado da amada, se dispõe a uma nova forma de cidadania; o poeta horaciano, solitário por opção filosófica, ultrapassa seu último ano de vida pela recusa sistemática do amor e da participação política. Um e outro vivem suas escolhas em alta contradição. São, portanto, irmãos em angústias e aflições. Daí pertencerem ao mesmo bloco afetivo do autor, daí serem faces de um mesmo duplo, versões que se afirmam e se negam entre si.

<sup>75</sup> SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 6. ed. Lisboa, Ed. Caminho, 1984. 415 p.

<sup>76</sup> O termo *afecção* é usado na acepção de Spinoza que na *Ética* quer dizer o *modo* da *substância* sendo esta "o que é em si e se concebe por si"; o *atributo* é aquilo que o entendimento percebe como essência da *substância*; e o *modo* são "as afecções (*affectiones*) da *substância*, ou por outra, o que existe em outra coisa, mediante a qual também é concebido". Para o filósofo, tudo o que existe, existe em si ou em outra coisa, isto é, nada é dado fora do entendimento a não ser as substâncias e as suas afecções. (*Ética*, trad. Livio Xavier, Coleção Universidade, Edições de Ouro, p. 15 - 17)

<sup>77</sup> SARAMAGO, J. 1985.

Se do ponto de vista da realização de vida de seus protagonistas, o herói de RR fracassa e o de MPC prospera, na consideração do projeto romanesco, a obra de 1984 supera o romance-ensaio de 1977. A essa relação tumultuada do heterônimo pessoano com sua época, expressão segunda dos tumultos do poeta, José Saramago adiciona seus próprios tumultos, o seu amor e ódio<sup>78</sup> diante do temperamento e espólio literário de Ricardo Reis. Deste encontro de personalidades brota a profusão de sentidos gerados pela intercessão de desejos e recusas, de congruências e contradições, de concordâncias e diferenças.

No MPC tudo é mais linear, unívoco, progressivo, mantendo-se o traço realista por toda a narrativa. Em RR, ao contrário, a linearidade só existe como forma de sustentação da trama. A univocidade esvai-se em ambigüidades: afinal, quem é esse Ricardo Reis? qual a sua verdade, o seu substrato irremovível? A progressão toma a forma da regressão "in natura" à fonte primeira, ao poeta-dramaturgo<sup>79</sup>. Depois de reaparecer em Lisboa por força do desejo de um narrador, Ricardo Reis desaparece na companhia do seu criador. A perplexidade se instala na chegada - como um heterônimo pode se tornar personagem se o seu idealizador já é morto? - se mantém durante um ano - como um morto pode retornar para conversar com sua criatura tornada personagem por um terceiro? - e se completa no final da narrativa - como um personagem pode simplesmente desaparecer sem sofrer, por sua vez, uma morte verossímil? O leitor aceita todas estas distorções pois está no gozo de um jogo cujas regras não são estabelecidas *a priori* e sim durante o próprio jogo.

Já no início do romance - chegada de Ricardo Reis a Lisboa - a ilusão do real se esboroa, pois sabemos que o personagem não é a imagem em carne e osso de um português retornado, mas antes o desdobramento de uma concepção literária ficcionada por desejo de outro artista. Trata-se de alguém que deve a sua existência a outra escritura, a saber, as ligeiras anotações sobre RR feitas por Fernando Pessoa, Frederico Reis e Álvaro de Campos<sup>80</sup>, e cuja consistência

---

<sup>78</sup> Em entrevista ao *Jornal de Letras*, José Saramago expõe esta ambivalência: "Tanto no plano humano como no plano estético há uma relação de amor-repulsão entre mim e Ricardo Reis. Ao mesmo tempo que o amo pelo rigor clássico, pela expressão castigada, odeio a sua indiferença pelo mundo, irrita-me o seu individualismo extremo. É uma relação conflituosa que eu vivo há muitos anos ..."

<sup>79</sup> Fernando Pessoa se dizia um dramaturgo como Shakespeare ao explicar a gênese e a justificação da heteronímia. Cf. *Obra em prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1990, pp. 81 - 102.

<sup>80</sup> "Em manuscritos de 1914, 1915 e 1930, Fernando Pessoa ele-mesmo, Frederico Reis e Álvaro de Campos falam de Ricardo Reis, buscando definir-lhe o caráter e a personalidade artística. O próprio Reis também assina pequenos textos em prosa, quer sobre si, quer sobre Alberto Caeiro e Álvaro de Campos. In: PESSOA, Fernando. Op. cit. p.139 - 149 e 111 - 135. Ainda in: Idem, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1972. p. 201 - 202, 251 e 297 - 299.



psíquica se enraíza numa obra poética e não em vivências comuns a qualquer mortal.

Ao buscar entender Ricardo Reis e "sua indiferença pelo mundo", José Saramago acaba por adensar a rede de significações no complexo romanesco. Ao retirá-lo de uma série literária<sup>81</sup> e inseri-lo em outra - o romance, onde está privilegiada a ordem social e política e que lhe pertence originalmente (mas que não foi tocada por Fernando Pessoa, talvez por ter sido a sua própria), ou seja, o contexto europeu e português no ano de 1936 - o autor consegue traçar linhas de entendimento que passam pela questão da decadência grega, período histórico que se assemelha, em alguns pontos, às primeiras décadas do século XX.

Ricardo Reis não defende os valores da Grécia Clássica. Ele é, antes de tudo, um representante tardio da fase posterior, que vai do século III a.C. ao século III d.C. Isto se manifesta não só na forma pela - adoção da ode, gênero praticado por poetas da época, tanto os romanos (conquistadores) quanto os gregos (conquistados) - como principalmente pelo tom filosófico que transborda dos seus textos.

Buscando compreender seu patricio (irmão na "pátria" heteronímica, e parente na "família" Reis), Frederico Reis atribui o epicurismo triste do Poeta a uma situação política: "É enquanto os bárbaros (os cristãos) dominam que a atitude dos pagãos deve ser esta. Uma vez desaparecido (se desaparecer) o império dos bárbaros, a atitude pode então ser outra"<sup>82</sup>.

A morte de Alexandre (323 a.C.), início da época helenística, coincide com uma ruptura na história da Filosofia. "A perda da independência das cidades gregas", diz Pierre Aubenque<sup>83</sup>, "tem por primeiro efeito, na ordem espiritual, dissociar a unidade do homem e do cidadão, do filósofo e do político, da interioridade e da exterioridade, da teoria e da prática, em resumo, essa 'bela totalidade consigo' que caracteriza, segundo Hegel, a idade clássica da Grécia, esse tempo em que o homem se sentia em casa na cidade". As três grandes correntes filosóficas deste momento - estoicismo, epicurismo, ceticismo - não se preocupam tanto em dizer o Ser, mas antes em dar respostas imediatas aos

---

<sup>81</sup> A propósito de "série literária", escreveu J. Tynianov em "Da evolução literária", em *Teoria da literatura formalistas russos*, Porto Alegre, Globo, 1970, p. 109: "A existência de um fato como *fato literário* depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua correlação seja com a série literária, seja com uma série extraliterária), em outros termos, de sua função".

<sup>82</sup> PESSOA, F. 1990, p. 140.

<sup>83</sup> In: CHÂTELET, François, dir. *A filosofia pagã* Trad. Maria José de Almeida, 2 ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1981, p. 167 - 198.

problemas de adaptação do indivíduo numa nova ordem social fragmentada. Tornam-se "artes de viver".

A obra de Ricardo Reis, encharcada de epicurismo, é um esforço para encontrar a calma num mundo que se desestruturou. Daí o seu conceito prático de sábio ("...o que se contenta com o espetáculo do mundo"), a sua sobriedade individualista, a sua resignação diante do Fado, características que naturalmente incomodariam qualquer consciência engajada em transformar a sociedade.

Ao criar o heterônimo, Pessoa materializa a faceta niilista de sua alma diante de um momento histórico de profunda desagregação, no qual ordens totalitárias tentam mascarar os conflitos que deflagram a Segunda Grande Guerra. Ao retomá-lo como personagem, Saramago reedita as contradições de um intelectual perante tais condições, fazendo-o viver uma vida autônoma, como cidadão, durante alguns meses. O lado do personagem como poeta é deixado de lado em favor de sua (presumida) vida civil. O processo acaba por tornar visíveis as linhas do caráter e do temperamento esboçados pelo poeta e acentuadas pelo ficcionista. Resultado: falência afetiva, profissional e física de uma individualidade.

O tempo é o manto desconstrutor da possibilidade vital de Ricardo Reis. Uma de suas dimensões - a civil e cronológica - desponta no próprio título do romance - *O ano* - ao lado do sema indicativo da falência do personagem - *da morte de Ricardo Reis* -. A obra é, pois, a experimentação de uma emoção e a corporificação (e extensão) de uma afecção que se dilata pelo tempo necessário para fazer surgir e desaparecer idéias, desejos, amores.

Fernando Pessoa, por motivos já bastante polemizados por críticos, não contracenou diretamente com o seu grande antecessor, Camões<sup>84</sup>. Em compensação, Saramago aproveita a obra para promover um estimulante diálogo a quatro. O autor interage com Pessoa e Reis, que interagem entre si e interage também com Camões pela alusão freqüente aos ícones espalhados por Lisboa, estátuas do Poeta e do seu mostrengo Adamastor. Em síntese, o vigor do romance repousa no diálogo entre o narrador e tais figuras.

O tempo fundamental a ser considerado é o tempo das afecções, ou seja, dos afetos que conduzem as relações discrônicas entre os interlocutores, não importando se estão vivos ou mortos, se são históricos ou fictícios. Se no plano da realidade os mortos não falam, pelo menos os vivos com eles falam, com eles

---

<sup>84</sup> Veja-se, a propósito, as discussões sobre o assunto em LOURENÇO, Eduardo. *Labirinto da saudade* Lisboa, Dom Quixote, 1978, p. 109.

aprendem e diante deles efetuam reparações. É o suficiente para os tornar “vivos” e atuantes, a despeito de suas mortes físicas. Aqui o tempo tem outra dimensão, talvez a de Deleuze, segundo a qual não há morte no tempo. A libertação se dá pela ultrapassagem do Tempo em direção à Eternidade, através da Arte<sup>85</sup>.

Retornando ao tempo-duração, verificamos que RR é análogo ao MPC em alguns pontos. Ambos recortam um curto espaço de tempo - alguns meses, menos de um ano - e condensam o enredo num único bloco ou ato e numa única individualidade. Entre as diferenças, figura o foco narrativo: em RR, na 3ª pessoa; em MPC, na 1ª pessoa. Também o volume de páginas é superior no primeiro (368 pp. no RR e 273 pp. no MPC), além de o enredo daquele se distribuir em praticamente a metade dos capítulos (dezenove) usados no segundo (trinta e sete). Apesar de ocupar mais páginas, RR economiza capítulos, o que contribui para adensar a narrativa. No MPC, a excessiva fragmentação em capítulos parece acentuar a própria fragmentação do personagem. Há um ser em mutação, enquanto Reis é uma alma fechada, concluída, que espera a morte.

No confronto com MC e LC, RR contrasta em vários aspectos. Em primeiro lugar quanto ao tempo da história: oito meses contra vinte e nove anos (MC) e setenta anos (LC); também quanto ao ritmo: doze páginas ao ano no MC e cinco páginas ao ano em LC. Em termos absolutos, considerando 368 páginas ao ano no RR e na comparação com os dois romances anteriores, tem-se a impressão, equivocada, de se tratar de um texto muitíssimo mais lento. Na verdade, o enredo de RR difere dos demais e exige a substituição da unidade de medida *ano* pela unidade *mês* ou mesmo pela unidade *dia*. Dessa forma, obtém-se uma média de quarenta e seis páginas ao mês ou de onze e meia páginas ao dia.

Para fins de análise, adotou-se o dia como unidade temporal mínima da história e o capítulo como unidade mínima do discurso. Da interceção de ambas, resultou um gráfico (apresentado mais adiante) que pretende ilustrar as variações do ritmo narrativo. Para a sua construção foi necessário, em primeiro lugar, fixar as marcas temporais da narrativa no plano da história, verificando-se a passagem dos dias e meses, já que o ano é único, 1936. A rigor, a história e a narrativa se abrem no ano anterior, 1935, nos últimos dias de Dezembro, quando do desembarque de Ricardo Reis em Lisboa.

---

<sup>85</sup> TAGUTI, Wilson Tomya. *Aspectos conceituais do tempo na filosofia e na ciência* Monografia de conclusão de curso. Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UERJ, 1993, p. 85.

Mais do que em qualquer romance anterior de JS, observa-se em RR uma sinalização pormenorizada do transcurso do tempo, procedimento que se dissimula na narrativa sob formas variadas de apresentação. A partir destes diferentes processos de datação da história, engendramos uma classificação por pares opositivos, a saber: a) datação direta vs. datação indireta; b) datação crônica vs. datação anacrônica (*analéptica* ou *proléptica*); e c) datação explícita vs. datação deduzida.

A combinação de duas formas pode ocorrer se, por exemplo, o narrador faz menção direta e explícita à data do acontecimento, o que registramos quando da narração do dia seguinte ao da chegada do personagem, no capítulo segundo:

...não se lhe pode comparar, esta manhã de mil novecentos e trinta e cinco, mês de Dezembro, dia trinta, estando carregado o céu, (...) (RR, 37)

Por ser única, esta referência serve de indicador indubitável para a contextualização temporal da narrativa. Fixado o ponto de partida, dá-se o registro das outras modalidades, como a abundante datação indireta que se faz mediante à alusão aos acontecimentos políticos, no estrangeiro,

Demissão do governo espanhol, aprovada a dissolução das cortes, (...) (RR, 52)

ou no próprio país:

O chefe do Estado inaugurou a exposição de homenagem a Mousinho de Albuquerque na Agência Geral das Colônias, (...) (RR, 28)

Na sua maioria, tais marcos alcançam o leitor através de um hábito do personagem, o da leitura diária das notícias do jornal, veículo que, como sabemos, constitui a principal fonte da História, por reter, dia após dia, a passagem do tempo na sua dimensão supra-individual. Narrador e leitor sofrem, junto com o personagem, os efeitos do tempo à medida que tomam ciência dos fatos da época, geralmente nada agradáveis. Trata-se de uma estratégia largamente usada no romance, num total de treze blocos narrativos, cuja proliferação factual parece compensar a repetitiva e rarefeita vida pessoal do personagem. Serve igualmente para acentuar o contraste entre o herói e o seu contexto, assinalando não só os limites entre o público e o privado, como a diferença e a indiferença com que são apreendidos.

A datação indireta, sem menção do dia ou do mês, faz-se graças às efemérides<sup>86</sup>, acontecimentos previsíveis e cíclicos, como o *Reveillon* (31 de Dezembro),

Hoje é o último dia do ano. Em todo mundo que este calendário regem andam as pessoas entretidas a debater consigo mesmas as boas ações que tencionam praticar no ano que entra, (...) (RR, 59)

a Primavera (Março),

Segundo o calendário, já é primavera, rebentam algumas flores e folhas novas nos galhos das árvores, (...) (RR, 259 - 260)

e o dia do Trabalho ( 1º de Maio):

E vamos ter a Festa Nacional do Trabalho, com um desfile de milhares de trabalhadores em Barcelos, (...) (RR, 299)

Neste sentido também figuram as comemorações fixadas pelo calendário litúrgico, como o Carnaval, tão bem festejado no Brasil, segundo a opinião de Ricardo Reis,

Ai como é diferente o Carnaval em Portugal. Lá nas terras de além e de Cabral, onde canta o sabiá e brilha o Cruzeiro do Sul, sob aquele céu glorioso, e calor, (...) (RR, 159)

a Páscoa,

Agora que veio o tempo da Páscoa, o governo mandou distribuir por todo o país bodo geral, (...) (RR, 262)

e a festa de Fátima, a cada 13 de Maio:

... se Ricardo Reis se transportou a Fátima não foi para se preocupar com comodidades, mas para fazer-se encontrado com Marcenda. (RR, 313)

As referências temporais acima, mesmo que indiretas, são explícitas, uma vez que apontam, na narrativa, para certas datas de acontecimentos específicos da História ou para eventos do calendário civil e religioso. Em outros momentos, que são a maioria, a datação é deduzida pelo leitor a partir de notações da passagem de tempo feitas pelo narrador. Os exemplos são abundantes. Logo no

<sup>86</sup> O termo "efeméride" ou "efemérides" tem várias acepções registradas no Aurélio. Ficamos com as acepções 2 e 3, a saber: "Registro dos acontecimentos realizados no mesmo dia do ano em épocas diferentes" e "Anotação ou enumeração dos acontecimentos sujeitos a cálculos e a previsão durante o ano". *Dicionário básico da língua portuguesa, Folha Aurélio* Out. 94/Fev. 95.

capítulo inicial, pode-se deduzir o presente da diegese, de modo aproximado, graças à menção retroativa do tempo decorrido desde a composição do último poema de Ricardo Reis:

... e a folha mais recente de todas tem a data de treze de Novembro de mil novecentos e trinta e cinco, **passou um mês e meio** sobre tê-la escrito, ainda folha de pouco tempo, (...) (RR, 24 ) (grifos nossos)

A certa altura do capítulo 4<sup>o</sup>, pode-se localizar temporalmente a diegese no dia 3 de janeiro de 1936 ("Três dias haviam passado e Fernando Pessoa não voltou a aparecer". (RR, 87) pois a primeira visita do poeta ao seu heterônimo acontece em meio às comemorações do Ano Novo, três dias antes. Da mesma forma, deduz-se que o primeiro encontro carnal de Reis com Lídia ocorre na noite do dia 6 de janeiro, mesmo dia em cuja manhã a criada lhe levará o café:

Nos dois dias seguintes Ricardo Reis desceu à sala de jantar para tomar o pequeno-almoço, (...) Ao terceiro dia achou-se ridículo e não desceu, (...) Na hora extrema bateram-lhe à porta, Lídia entrou com a bandeja, (...) Deitou-se, apagou a luz, deixou ficar a segunda almofada, (...) Um vulto atravessa tentando, pára à beira da cama, (...) (RR, 97 -99)

Outras tantas situações a esta se assemelham. No entanto, para fixar com exatidão as datas das ações do enredo, precisaríamos consultar o calendário de 1936, buscando reconhecer, entre outras, as datas móveis, como o Carnaval e a Páscoa. Seria necessário também investigar os jornais da época para localizar certos atos públicos. Com toda certeza, na armadura temporal do romance, o autor o terá feito.<sup>87</sup>

Por último, há datações crônicas e anacrônicas. As primeiras são aquelas que situam um fato no presente do personagem. São em maioria. As outras, ora situam o fato no passado (*analépticas*), como a menção à morte de Fernando Pessoa, ocorrida antes da chegada de Reis e trazida ao texto pela lembrança da leitura ou mesmo releitura de notas em jornais da época,

Causou dolorosa impressão nos círculos intelectuais a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta do Orfeu, (...) morreu **anteontem** em silêncio. (...) Realizou-se **ontem** o funeral do senhor doutor Fernando António Nogueira Pessoa, solteiro, de quarenta e sete anos, notem bem, natural de Lisboa, (...) (RR, 35 - 36) (grifos nossos)

---

<sup>87</sup> Em trabalho sobre José Saramago, Oscar Lopes encontra nesta prática a revivência pelo autor do período em que foi jornalista. In: LOPES, Oscar. *Os sinais e os sentidos*, literatura portuguesa do século XX. Lisboa, Ed. Caminho, 1986, p. 195-217.

ora o situam no futuro (*prolépticas*), como na referência à equivocada adesão de Unamuno ao novo governo espanhol:

...porque nesse tempo um certo homem, amado e respeitado por alguns de nós, (...) deu a sua adesão à Junta Governativa de Burgos, (...) em verdade direi que valeu a pena ter vivido Miguel de Unamuno o tempo suficiente para vislumbrar o seu erro, (...) (RR, 378 - 379)

Arremessos temporais têm como alvo um futuro de determinação imprecisa mediante fórmulas como "daqui por uns tempos". Antecipam acontecimentos políticos que envolverão os personagens sobreviventes, entre os quais, o filho de Reis, ainda por nascer, que,

...**daqui por uns anos** já poderá ir aos desfiles, ser lusito, fardar-se de verde e cáqui, usar no cinto um S de servir e de Salazar (...) e a própria Marcenda, de mais sendo de boas famílias, ainda vai a tempo de se inscrever na seção feminina, a OMEN, Obra das Mães pela Educação Nacional, (...) (RR, 363) (grifos nossos)

ou presumem o destino profissional da camareira,

(...) um atestado de bons e leais serviços, **como um dia** o Hotel Bragança passará à sua ex-criada Lídia se ela sair para outro emprego ou para casar. (RR, 324) (grifos nossos)

e mesmo fatos da vida pessoal, quando Reis,

(...) retira a pasta de atilhos que contém as suas odes, os versos secretos de que nunca falou a Marcenda, as folhas manuscritas, comentários também porque tudo o é, que Lídia um dia encontrará, **quando o tempo já for outro**, de insuprível ausência. (RR, 302) (grifos nossos)

Na narrativa tradicional, geralmente os limites temporais são claros entre o primeiro e o último capítulo. Em RR, eles assinalam a oposição entre uma *chegada* (a Lisboa) e uma *partida* (a morte). No capítulo inicial, o narrador nos coloca diante do personagem somente após ter feito, por quatro páginas, uma tomada panorâmica da cidade e mais especialmente do seu porto, no Tejo, por onde desembarcam, sob chuva miúda, de um vapor inglês, viajantes procedentes da América do Sul. Descreve a embarcação, focaliza o movimento de descida dos passageiros e suas bagagens, e se detém em "um homem grisalho, seco de carnes" (RR, 15). Acompanha o percurso deste viajante comum, por ora inominado, até o Hotel Bragança quando então, no Livro de Registro, assentará seu nome, idade, estado civil, profissão, procedência. Até este momento o discurso se mostra isento, à semelhança da narrativa policial. O tom impessoal é

reforçado pelo ponto de vista externo do narrador, que coincide com a postura do próprio personagem ao visitar sua terra natal como se fosse um estrangeiro, sem emoção ou sentimentalismos.

O aforisma - "Aqui o mar acaba e a terra principia" (RR, 11) - marca quiasmaticamente o fim e o início de uma dupla viagem. A primeira é física e objetiva pois representa a chegada do herói a sua terra. A segunda é psíquica e subjetiva pois implica, agora, um percurso em torno de si mesmo. A expressão é, na verdade, uma forma invertida do famoso verso camoniano - "Onde a terra se acaba e o mar começa"<sup>88</sup> - que aponta para a grande aventura emigratória do povo português, iniciada no século XV, "diáspora de corpo e alma", na visão de Jorge de Sena<sup>89</sup>. O retorno de Ricardo Reis em busca de sua identidade junto ao seu criador remete, de certo modo, à revisitação de Portugal a si mesmo, prenúncio do processo de autognose que será tema n *'A jangada de pedra* No último capítulo, fecha-se o circuito temporal, por volta de agosto de 1936, oito meses após a chegada, em 29 de dezembro de 1935. A sentença final - "Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera" - reforma a frase inicial, alterando-lhe o tempo verbal, do presente para o passado ( "se acaba" para "se acabou"), e o sentido, pela troca dos lexemas ( "principia" para "espera"). Nesta "espera" reside uma falta que não foi preenchida pelo personagem. Portugal permanece à espera de ações que lhe alterem o destino. Daí o sabor de inconclusão que se experimenta ao final da leitura de RR, forma reticente encontrada pelo autor para manifestar a sua inconformação.

O 1º capítulo retrata apenas um dia, o da chegada, em torno do meio dia, até à noite, quando Reis conhece Marcenda no salão de refeições do hotel. São vinte páginas de texto, o que representa uma duração de 20 pp./dia. O 2º e o 3º capítulos obedecem mais ou menos ao mesmo ritmo, respectivamente de 24 pp./dia e 26 pp./dia, e narram as atividades do protagonista no penúltimo e último dia do ano de 1935. A duração se lentifica, lembrando, como nos romances anteriores, as estratégias do autor para driblar as dificuldades do começo. Este ritmo, no entanto, não encontra paralelo em nenhuma outra parte da obra.

No nível da história, os capítulos iniciais promovem a apresentação dos três personagens que contracenam mais amiúde com o herói: Marcenda, no primeiro capítulo, Lídia, no segundo e Fernando Pessoa, no terceiro. A partir destes primeiros encontros, outros se repetirão com os mesmos actantes, além da intromissão, indesejada, de um quarto interlocutor, Victor, o inspetor de polícia, como metonímia da repressão do Estado.

<sup>88</sup> CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*(III, 20). Rio de Janeiro, MEC-Departamento de Assuntos Culturais. 1972,

<sup>89</sup> Eduardo Lourenço comenta a interpretação de Jorge de Sena em *O labirinto da Saudade* 1978.



Com Lídia, os encontros são inúmeros, facilitados pela coabitação no hotel. Tornam-se uma rotina para Ricardo Reis. A criada entra na sua vida para lhe servir de cama e mesa, jamais como musa inspiradora. Ironia armada pelo autor, quando sabemos que Lídia é o nome da idealizada figura feminina que habita o acervo do heterônimo pessoano. Com Marcenda, ao contrário, os encontros são raros, difíceis e, por isso mesmo, tratados como acontecimentos singulares. Eles se dão em seis ocasiões somente, narradas nos capítulos 1º, 5º, 6º, 8º, 11 e 13. Com Fernando Pessoa são onze encontros, a maioria pontuada por longos diálogos.

Por força da predominância de *cenar* e *pausas*, ambas retardadoras do tempo narrativo, identificamos um ritmo adágico nos três primeiros capítulos. No seguinte, dá-se uma aceleração súbita para um ritmo que classificamos como *andante*, e que domina igualmente os capítulos 8º, 10º, 13 e último. A velocidade varia de 2,5 pp./dia a 6,5 pp./dia, graças à profusão de *sumários* e *elipses*. Ao final do capítulo 4º, já se completaram cinco dias desde o *reveillon*, o que denuncia uma *elipse* de três dias. Nova *elipse*, desta feita de vinte e três dias, no 5º capítulo: Ricardo Reis simula um encontro casual com Marcenda no teatro, aproveitando-lhe a sua rara e rápida estada em Lisboa. Neste momento a narrativa alcança um ritmo *presto*, também detectável nos capítulos 7º, 9º, 12, 15 e 16. No 7º, deduz-se a passagem de vinte e oito dias no mês de fevereiro quando chega o Carnaval. No 9º, a aceleração se dá por força da referência ao decurso de "três semanas" (RR, 205) desde o último encontro entre Marcenda e Reis, no Alto de Santa Catarina. No capítulo 12, o ritmo acelera por conta da *elipse* e pela menção à visita de Marcenda: "...daqui a um mês completa-se um mês que esteve nesta casa (...)". Por fim, em dois capítulos consecutivos, o 15 e o 16, o tempo da história é maior que o tempo do discurso (  $TN < TH$ , na fórmula de Genette ) por força dos *sumários* que abreviam o transcurso dos últimos dias de Ricardo Reis, entregue ao ócio e à apatia. Ambos cobrem os meses de maio, junho e julho, pois, já no capítulo 17, há menção à noite "que está quente neste final de Agosto". (RR, 394) (grifo nosso)

Com base nestas indicações temporais e em parâmetros rítmicos convencionados, compôs-se o gráfico, tendo por coordenadas os capítulos, na horizontal, e o ritmo, na vertical. Ao adotarmos a terminologia musical, relativizamos o seu emprego no contexto literário, cientes das diferenças essenciais entre tempo musical e tempo narrativo. As expressões são tomadas de empréstimo unicamente como forma de escalonar, em graus de intensidade, as alterações de andamento registradas entre história e discurso

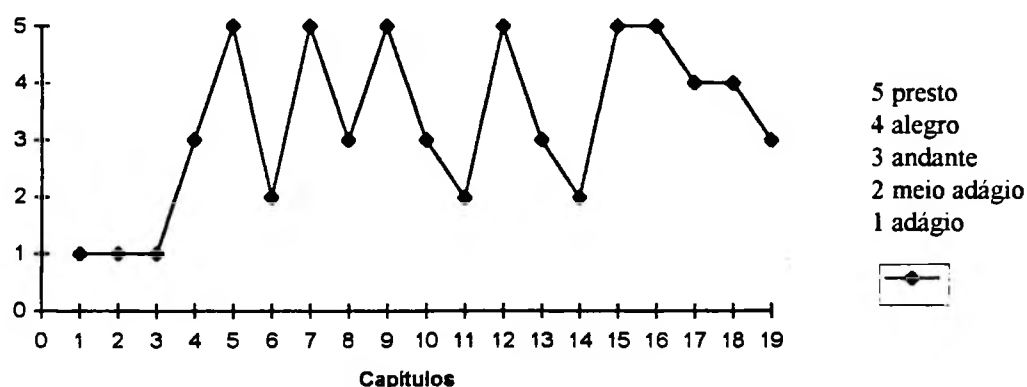
Dessa maneira, atribuímos a cada capítulo uma rubrica musical, considerando: a) *adágicos*, os capítulos de velocidade entre 20 e 26 páginas ao dia; b) *meio adágico*, entre 10 e 19 pp./dia; c) *andante*, entre 2,5 e 6,5 pp./dia; d) *alegro*, entre 1 e 1,8 pp./dia; e, e) *presto*, abaixo de 1 pp./dia.

Verificam-se, no gráfico, momentos de subida, correspondentes às acelerações do tempo narrativo, nos quais aparecem mais freqüentemente *elipses* e *sumários*; e momentos de descida e mesmo de patamares baixos, onde pontificam *pausas* e *cenar*s que retardam a narrativa. O patamar inicial encontra paralelo nos romances já estudados e cumpre a mesma função: "esquentar" o narrador.

No terço final do romance, a rigor a partir do capítulo 14 (RR, 295), o ritmo se estabiliza entre *alegro* e *presto*, numa solução acelerada que precipita personagem e história para o desenlace descendente,

À exceção do patamar inicial, os dois primeiros terços (dos capítulos 4º ao 13) comportam uma oscilação rítmica mais abrupta e alternada: assim, vai de *andante-presto* para cima; em seguida, para *meio adágio*; novamente subida para *presto*; a seguir, descida para *andante*; de novo, elevação para *presto*; de novo, rebaixamento para *andante* e *meio adágio*; daí, retorno a *presto*; e, finalmente, desaceleração para *andante*. Todas estas variações se expressam graficamente e acabam por exprimir a "música" do texto,

GRÁFICO DE VARIAÇÃO DE RITMO POR CAPÍTULOS - RR



Na observação da relação tempo-personagem, resta investigar a que Ricardo Reis dedica o seu tempo. Além dos encontros mencionados, o personagem obedece a uma rotina de ações repetitivas, como passear por Lisboa e ler jornal, sem contar os hábitos do dia-a-dia como acordar, levantar-se, fazer a barba, tomar o desjejum, almoçar, jantar, fazer amor, etc. Ações extraordinárias só acontecem raramente, a saber, ir ao teatro, comparecer à audiência na PIDE, peregrinar à Fátima. Numa única ocasião o narrador menciona a atividade poética de Reis (RR, 352). Nas suas deambulações pela cidade, o herói acaba por presenciar atos e fatos públicos, como a comemoração do *reveillon*, um funeral (cap. 7<sup>o</sup>), o Carnaval (cap. 7<sup>o</sup>), uma simulação treino de ataque militar (cap. 15), um comício político (RR, 393), o motim dos marinheiros (cap. 19). Tudo isso lhe chega por acaso. De sua própria escolha são somente a procura por Marcenda e o fazer poético, o que parece revelar que só o amor e a poesia têm importância em sua vida. Mesmo a clínica médica, que acontece de forma substitutiva e temporária, não lhe apetece o suficiente para fazer desaparecer o sentimento de tédio que ronda sua existência.

Na sua entre-vida, Ricardo Reis representa uma parte da intelectualidade portuguesa imobilizada nas expectativas do entre guerras. Esta recusa de ação e este epicurismo fora-de-época respondem pelo tom depressivo do romance que, por sua vez, desvelam o painel sombrio de uma época. Ao resgatá-la, Saramago faz sair do esquecimento, não só o seu desenho exterior, mas igualmente as causas que o condicionam.

Entre as poucas atividades praticadas, a leitura dos jornais é certamente uma das mais constantes para o herói e bastante significativa para a narrativa. O narrador não narra para nós a leitura de Reis: ele lê junto com o personagem, e nós, leitores, o fazemos sobre os ombros de ambos. Esta combinação tríplice de actantes ocorre por treze vezes ao longo do texto, em praticamente todos os capítulos.

Por vezes, a leitura se mescla à reflexão do personagem-leitor ( abaixo, sob grifos nossos ),

Há grandes receios na Golegã, **não me lembro onde fica, ah Ribatejo,** se as cheias destruírem o dique dos Vinte, **nome muito curioso, donde lhe virá,** veremos repetida a catástrofe de mil oitocentos e noventa e cinco, **noventa e cinco, tinha eu oito anos, é natural não me lembrar.** (RR, 28) (grifos nossos)

ao mesmo tempo em que abre uma fresta para a presença do autor no texto pela remissão ao seu torrão natal, Golegã, Ribatejo, aí esquecido e delicadamente

lembrado pelo personagem. No jogo da escritura, feito de memória e esquecimento, de presença e ausência, o autor se vela por detrás do discurso mas também se revela por entre as malhas do texto. O detalhe lembra o cineasta que, disfarçadamente, "assina" suas obras num fundo banal de cena.

Como classificar, sob o ponto de vista da duração, a narração destes atos de leitura de jornal? Por um lado, são *pausas* porque alongam a narrativa; por outro são *cenar* porque reproduzem um tempo que nivela a história ao discurso. No segundo caso, vivemos, como leitores-segundos, a mesma dimensão temporal do personagem, ou seja, vivemos a duração de sua leitura enquanto ação que se dá no presente, tal como numa peça de teatro. Os olhos que percorrem as manchetes e os *leads* das notícias (abaixo, por nós grifados) são também os nossos olhos e levam o mesmo tempo que aqueles. Na maioria das vezes, eles se mostram indiferentes,

Ricardo Reis (...) recostou-se a ler o jornal. (...) terminou a leitura do artigo de fundo, depois, de olhos incertos, passou às notícias do estrangeiro, **Amanhã realiza-se em França o primeiro escrutínio das eleições legislativas. As tropas do Badoglio preparam-se para retomar o avanço sobre Addis-Abeba, (...)** (RR, 285 - 286) (grifos nossos)

mas, pelo menos uma vez, se perturbam sob o impacto da morte de um conhecido, o irmão da amante:

Percorreu rapidamente os títulos da primeira página, procurou a continuação da notícia na página central dupla, outros títulos, ao fundo, em normando, **Morreram doze marinheiros**, e vinham os nomes, as idades, **Daniel Martins, de vinte e três anos**, Ricardo Reis ficou parado no meio da rua, com o jornal aberto, no meio de um silêncio absoluto, a cidade parara, (...) (RR, 414) (grifos nossos para o texto jornalístico)

Também como *pausas* podemos classificar estas passagens. Se no contexto original da notícia ou no discurso do jornal, elas funcionam como *sumários* de acontecimentos, no contexto literário tornam-se micro-histórias, outras diegeses que se intrometem no plano narrativo do romance. Desta maneira reconhecemos a possibilidade de transformação de um elemento abreviador do tempo narrativo - o *sumário* - em elemento prolongador - a *pausa* - desde que se opere uma mudança de plano narrativo, tal como a que ocorre no exemplo abaixo, onde *sumários* (*leads* grifados) viram *pausas metadieéticas*:

Duas horas deram, duas e meia, lidos foram e tornados a ler estes dessangrados jornais de Lisboa, desde as notícias da primeira página, **Eduardo VIII será novo rei de Inglaterra, o ministro do interior foi**

**felicitado pelo historiador Costa Brochado, os lobos descem aos povoados, a idéia do Anschluss, que é, para quem não saiba, a ligação da Alemanha à Áustria, foi repudiada pela Frente Patriótica Austríaca, (...) (RR, 123), (grifos nossos)**

Ao resumir o que dizem os jornais, o narrador traz uma outra voz, que não é a de Ricardo Reis, nem a sua própria, mas uma terceira, que pode ser a dos editores, ideologicamente identificados com o Governo. O efeito da ironia, se o há, resulta da polemização dos discursos promovida pelo autor num mesmo segmento narrativo:

Diz-se, dizem-no os jornais, quer por sua própria convicção, sem recado mandado, quer porque alguém lhes guiou a mão, se não foi suficiente sugerir e insinuar, escrevem os jornais, em estilo de tetralogia, que, sobre a derrota dos grandes Estados, o português, o nosso, afirmará a sua extraordinária força e a inteligência reflectida dos homens que o dirigem. (RR, 85)

Há ainda trechos onde a notícia, lida por outro, se torna motivo de conversa. Numa cidade moderna, a Imprensa é a principal fonte de informações, produzindo material para as relações interpessoais:

...como agora aconteceu na Mouraria, não deu Ricardo Reis pela notícia, passou-lhe, mas Salvador, gozoso e excitado, lha esteve lendo, de cotovelos assentes no balcão, sobre o jornal estendido, alisado cuidadosamente, Uma cena de sangue, senhor doutor, (...) (RR, 149)

Massacrado pela propaganda política que se dissemina nos jornais, nos discursos, nos sermões e mesmo na literatura, Ricardo Reis entontece sob o crivo irônico do narrador:

Fiados de Deus e Nossa Senhora desde Afonso Henriques à Grande Guerra, esta é a frase que persegue Ricardo Reis depois que voltou de Fátima, não se lembra se a terá lido em jornal ou em livro, se a ouviu em homilia ou discurso, se estaria na propaganda do Bovril, a forma fascina-o tanto quanto o sentido, é um dizer eloqüente para mover os sentimentos e afervorar os corações, receita de sermão, além de ser, por sua expressão sentenciosa, prova irrefutável de que somos um povo eleito, (...) (RR, 321)

Cabe mencionar as passagens em que se faz referência à relação entre o hábito da leitura e o caráter do personagem, seja pelo seu distanciamento da realidade,

...mas Ricardo Reis já tinha aberto um dos jornais, (...) não havendo mais que fazer, e para escapar às solitudes de Salvador, o jornal, por falar do mundo geral, servia de barreira contra este outro mundo, próximo e sitiante, (...) (RR, 52)

seja pela inevitável analogia de sua postura política e de sua obra poética com o que acontece no mundo naquele momento,

Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam. (RR, 301)

Dotado de onisciência, introduz-se o narrador,

Uma sombra passa na frente alheada de Ricardo Reis, que é isto, donde veio a intromissão, o jornal apenas me informava que Addis-Abeba está em chamas, (...) em Addis-Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo de xadrez, (...) (RR, 301)

para contar da perturbação do personagem que não sabe de onde provém seu súbito mal-estar, que procura no livro que lê, que vai enfim até os seus próprios manuscritos e lá encontra o poema sobre os jogadores de xadrez (seu primeiro verso, grifado abaixo). Nesta hora, a reflexão irmana personagem ao leitor, o Poeta das Odes, e o narratário, que somos nós, numa passagem intermediada pelo narrador,

**Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia**, esta é a página, não outra, este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, ardem casas, (...) (RR, 302) (grifos nossos)

Fora a leitura diária dos jornais, outras situações no texto fazem o cruzamento do contexto político com a vida de Ricardo Reis. Há os casuais comparecimentos a atos públicos onde se pratica propaganda política; há os comentários sobre a guerra civil espanhola, dos exilados, hóspedes do mesmo hotel; há o noticiário ouvido pelo rádio recém-comprado; há as notícias trazidas por Lídia. Ao longo de dezesseis páginas, por todo o capítulo 18, o mundo invade a vida do personagem e a própria narrativa. O desaparecimento de Reis junto com Pessoa coincide com a derrota dos legionários progressistas e a vitória de Franco. Tal situação metaforiza o longo período histórico, pelo menos na Península Ibérica e na Alemanha, da derrocada da democracia e da ascensão dos regimes totalitários. Nada mais natural, ao final do romance, que se dê o desaparecimento dos dois poetas e "livres-pensadores". Se por um lado identificamos falta de coragem, por outro há que se reconhecer a impotência

frente a um contexto obscurantista. Daí o tom simultaneamente ascendente e descendente que emana das últimas páginas do romance.

#### 1. 2. 4. *História do cerco de Lisboa: entre guerras e amores*

*A História do cerco de Lisboa*<sup>90</sup> fala de guerras e de amores. Ao fazê-lo usa diferentes vozes e diversos andamentos. Dar conta desta complexidade exige o estabelecimento de etapas de análise capazes de garantir não só a visão geral do *movimento*<sup>91</sup> narrativo em sua totalidade, como ainda a percepção das diversas tessituras que compõem as partes. Começamos pela inserção do romance no conjunto da obra do autor para depois registrar sua especial configuração, resultante do jogo entre dois planos narrativos. Em seguida, analisamos as principais anisocronias com o auxílio da curva de variação do ritmo assinalando o seu papel na narrativa.

Considerando-se o conjunto dos romances até agora estudados, observa-se uma progressiva diminuição da duração pseudocronológica do tema do romance<sup>92</sup> de obra para obra. Assim, dos setenta anos de pobreza alentejana, passa-se para os vinte e oito anos de opressão joanina, depois para os oito meses de revisitação à pátria salazarista e finalmente para o mês ou quase mês de guerras e amores lisboetas<sup>93</sup>. Se por um lado a história veio se comprimindo no tempo por outro o

<sup>90</sup> SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo, Companhia das letras, 1989. 348 p.

<sup>91</sup> Genette usa a expressão *movimentos* para indicar as quatro formas canônicas do tempo romanesco, a saber, *pausa, cena, sumário e elipse*, "um pouco como a tradição musical clássica tinha distinguido, entre a infinidade das velocidades de execução possíveis, alguns movimentos canônicos, *andante, alegre, presto*, etc. (...)" In: GENETTE, G., s/d., p.54.

<sup>92</sup> A "duração pseudocronológica do tema do romance" ou "tempo ficcional" é a expressão usada por Mendilow para a categoria literária que coloca o escritor frente a problemas técnicos tais como os de "mudança de andamento, contexto, continuidade e seleção". In: MENDILOW, A. A., 1972, p. 79-95.

<sup>93</sup> No registro da história, o cerco de Lisboa durou quatro meses, de junho a outubro de 1147, como consta na obra *Conquista de Lisboa aos mouros*, 2. ed. Lisboa, S. Industrial da C.M.L., 1936. 138 p. Por sua vez, Raimundo gasta aproximadamente um mês para recontar esta história.

discurso permaneceu constante como o atesta o tamanho das quatro obras que ocupam respectivamente 356, 357, 368 e 348 páginas. Esta invariância (a pequena variação é totalmente desprezível) revela, além do fôlego uniforme do autor, um projeto de sacrificar “a velocidade e o interesse causado pelo movimento e mudança” em favor de “uma correspondência mais próxima entre o andamento da vida ou mais verdadeiramente dos atos de pensar e sentir e a sua maneira de descrevê-la”<sup>94</sup>.

Paralelamente à redução do tempo da história há uma gradual diminuição do número de capítulos a partir do MPC que tem trinta e sete, passando por LC com trinta e três, MC com vinte e cinco, RR com nove e HCL com oito capítulos, todos sem título e sem numeração. A confluência destas três grandezas quantitativas - tempo da história, número de capítulos e tempo do discurso - parece sugerir uma determinada configuração na obra de JS. Em primeiro lugar, graças à redução dos anos de história, dá-se um movimento do geral para o particular; em segundo lugar, por força de cada condensação capitular, há uma tendência a substituir o fragmentado pelo concentrado; e, finalmente, a constância no tempo do discurso combinada com os dois fatores anteriores aponta para uma progressiva lentificação do ritmo narrativo. Para a comparação do ritmo foi necessário unificar a medida de tempo convertendo-se em alguns casos (MPC/LC/MC) a unidade original *ano* em unidade *mês*.

No quadro abaixo expressam-se as relações entre tais grandezas em que o tempo do discurso é mais ou menos constante enquanto as demais se alteram. Apesar de não fazer parte de nosso *corpus* de análise, julgamos adequado incluir *A jangada de pedra*, romance escrito e publicado após RR e antes da HCL, cujo modelo temporal confirma a regra com exceção da pequena variação para cima no número de capítulos. Não consideramos no entanto por ora *O evangelho segundo Jesus Cristo*, publicado em 1991, cuja análise e contextualização se fará mais adiante. (Item 1.2.5.)

---

<sup>94</sup> MEDLOW, A.A. 1972, p. 81.



## QUADRO COMPARATIVO DE GRANDEZAS NOS ROMANCES DE JS

Romance	tempo discurso (nº de páginas)	capítulos (nº)	tempo história		ritmo
			original	em mês	
MPC	273	37	1 ano	2	22 pp./mês
LC	356	33	70 anos	840	½ pp./mês
MC	357	25	28 anos	336	1 pp./mês
RR	368	19	8 meses	8	46 pp./mês
JP	330	23	5 meses	5	66 pp./mês
HCL	348	18	1 mês	1	348 pp./mês

Produzido e publicado antes dos demais, o *Manual de pintura e caligrafia* mostra sua posição singular no conjunto da obra do autor. Tal como ocorre na maioria dos começos dos seus romances, este livro parece representar, entre outros aspectos, por seu ritmo mais adágico (22 pp./mês), um ensaio no campo da ficção cujo objetivo é firmar o pé na estrada da narrativa romanesca. Com muita propriedade assim Luís de Sousa Rebelo se manifesta:

O *Manual de pintura e caligrafia* é uma obra impar no gênero da literatura autobiográfica entre nós e oferece-nos no seu conjunto um semental de idéias e uma carta de rumos da ficção de José Saramago até à data<sup>95</sup>.

Ao menor volume (cem páginas a menos que os demais) se conjuga um maior número de capítulos. O que isto significa? Em princípio um ritmo adágico se aplica melhor aos enredos centrados sobre a evolução de uma individualidade. É o que acontece também em RR e na HCL. Não sem propósito já aproximamos o MPC de RR, seja sob o ponto de vista da duração temporal da história, seja do ponto de vista diegético. Por outro lado, a experimentação literária levada a efeito, não só pelo autor, mas também pelo próprio personagem H., ainda se ressentente das vicissitudes emocionais e intelectuais que marcam os começos ou as mudanças de rumo, dificuldades estas que se materializam na proliferação de capítulos.

<sup>95</sup> REBELO, L.S., 1985, p. 7-38.

Excetuando, pois, o MPC, cuja configuração rítmica recomenda sua colocação entre MC e RR, os demais mostram uma mesma tendência, na medida em que o tempo do discurso é uniforme, enquanto o tempo da história vai se estreitando. Em decorrência, a velocidade que é o resultado da interação tempo e espaço ou em termos narrativos entre o tempo da história e o do discurso, vai diminuindo<sup>96</sup>, verificando-se a progressiva lentificação no ritmo. Assim de 1/2 página ao mês (LC) passando por 1 pp./mês (MC) por 46 pp./mês (RR) e por 66 pp./mês (JP) chega-se a HCL com 348 pp./mês.

Há de se notar que a HCL exhibe o menor número de capítulos e o menor tempo da história para um tempo do discurso mais ou menos constante (348 pp.). Esta redução da velocidade narrativa em relação aos demais romances se explica em parte porque a obra conta a história da produção de outra obra, o que implica uma duplicação de eventos e de narradores. Através do -narrador, conhecemos a duração pseudocronológica de uma segunda escritura produzida pelo personagem-narrador Raimundo que leva perto de um mês para concluí-la. Se na vida real os escritores são pressionados pelas razões comerciais dos editores, em HCL é a editora Sara que desinteressadamente incentiva o revisor. A redução da velocidade se dá porque o narrador sumaria esta narrativa para os leitores. Poderia não fazê-lo, como vemos acontecer muitas vezes; ou poderia abandonar a história pessoal de Raimundo e fixar-se somente na história do cerco segundo a versão do personagem-narrador. Sua escolha, no entanto, é dobrada, o que faz dobrar naturalmente o tempo do discurso: além de contar a história do revisor, também conta a história contada pelo personagem.

Em síntese, a especificidade da HCL reside no fato de que o narrador "conta" uma dupla história: a história da narração de uma história. Trata-se de algo maior do que uma simples metadiegeese encaixada na narrativa maior. Por quê? Nas metadiegeses simples, as razões que determinam a absorção de outra narrativa são episódicas e como tal cumprem uma função circunstancial que pode ser analógica, de contraste, explicativa, ou ilustrativa. São, de modo geral, *pausas metadieéticas* que se desenvolvem como uma "metástase", na opinião de Aguiar e Silva. Mas na HCL, se por um lado o alongamento da narrativa se deve

---

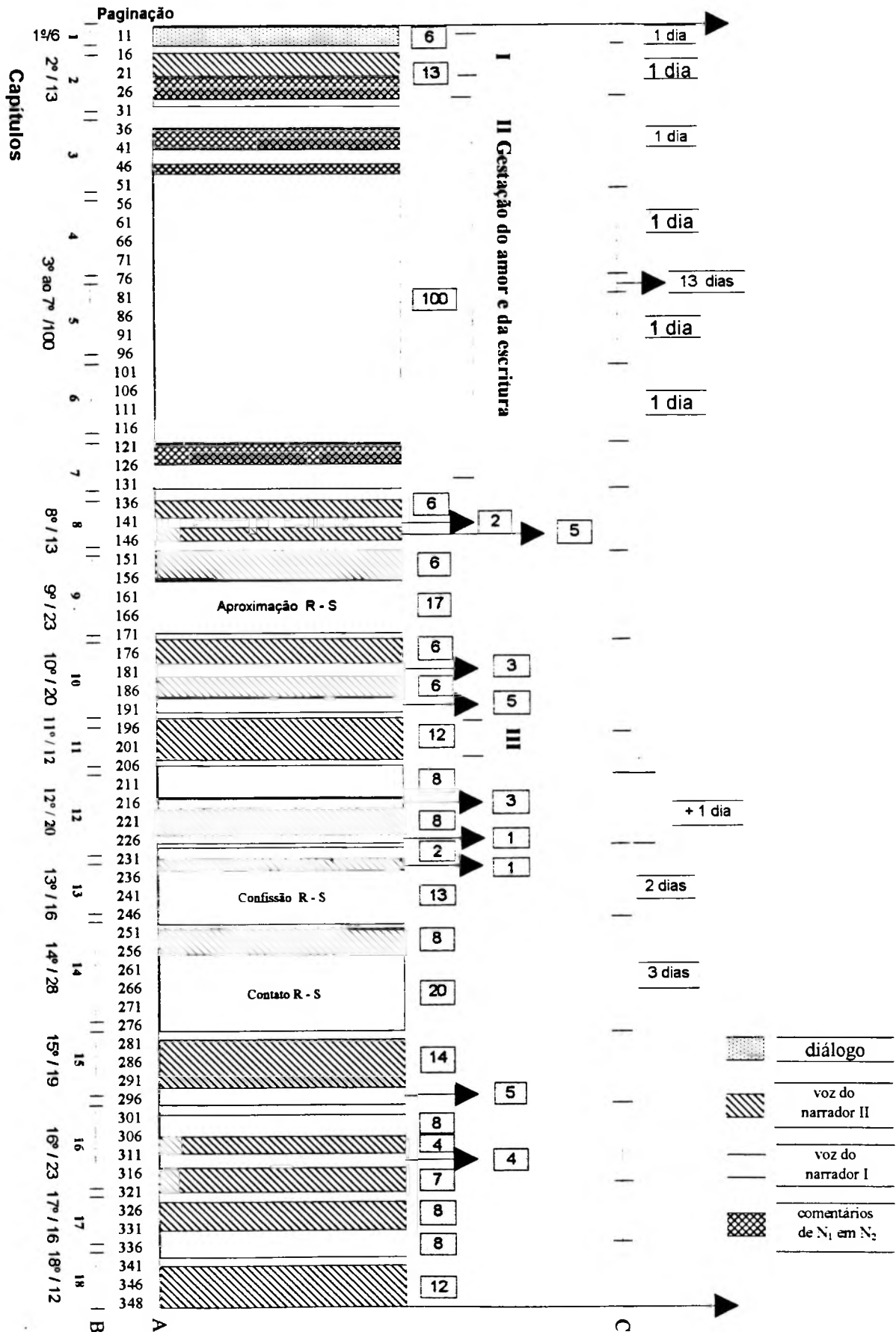
<sup>96</sup> As grandezas tempo e espaço e a resultante velocidade aplicadas ao modelo narrativo se comportam de maneira inversa no domínio da Física. Aqui, quando se compara a velocidade de um carro entre 10 km por hora e 100 km por hora, verifica-se um aumento de velocidade na medida em que cresce a primeira grandeza, ou seja, o espaço, enquanto a segunda, a unidade hora, permanece constante. No caso da narrativa, a grandeza espaço torna-se discurso que, por sua especificidade (é constituído de palavras e de significações), "incha", torna-se elástico, enquanto o tempo da história permanece constante. O efeito, portanto, é de diminuição de velocidade, tendo em vista que o narrador "gasta" mais palavras para dar conta da unidade da história. Assim, se a distância entre dois pontos aumenta e o piloto a percorre num mesmo tempo, diz-se que sua velocidade aumentou. De modo inverso, se o número de páginas (e de palavras) cresce para o narrador contar um mesmo fato, de duração fixa, pode-se dizer que sua velocidade caiu.

a motivos metadieéticos, por outro, a narrativa segunda não preenche uma função acessória. Pelo contrário, a versão da história do cerco de Lisboa produzida pelo personagem se torna o motivo principal da obra, dando-lhe o título, inclusive. Meta-romance em sua forma mais pura, a HCL coloca em pauta a pós-modernidade do autor, tendência já delineada nos romances anteriores, em especial sob a forma de *pausas metalingüísticas*.

A HCL é uma obra que mantém afinidades com as anteriores. No plano dos personagens lembra MPC; no plano das seqüências em contraponto lembra o MC; no jogo entre o épico (o coletivo) e o individual lembra RR e a JP; mas no nível da narração é totalmente original, desdobrando-se em dois planos. O recurso do intertexto, que nas obras anteriores foi apenas esboçado, realiza-se aqui plenamente, atualizando o célebre pensamento de Jorge Luís Borges de que livros sempre falam de outros livros. Em outras palavras, a mesma coisa diz o narrador: "É bem verdade que na natureza nada se cria e nada se perde, tudo se aproveita" (HCL, 20).

Se no MC detectamos três núcleos dieéticos que mantinham relações entre si e se situavam no mesmo nível de narração, na HCL reconhecemos dois núcleos dieéticos independentes que se desenvolvem no mesmo espaço, a cidade de Lisboa, mas em tempos diversos, oito séculos mais ou menos de diferença. São dois planos narrativos e dois sujeitos-narradores. O protagonista da narração primeira (N1) se torna narrador da narração segunda (N2). Na verdade, a palavra do narrador 1 se mescla à do narrador 2 que, mesmo ao cedê-la, permanece presente. Há, portanto, uma intercomunicação entre os planos, efetivada por um personagem que muda de função. Esta mudança é o fulcro do romance, seu motivo e sua razão de ser.

Na medida do possível, tentamos isolar os dois planos da narração para melhor análise do romance. Apesar das dificuldades, constatamos alterações particulares que se operam no tempo narrativo, em especial na sua *duração*. O gráfico a seguir busca representar as passagens de um para outro plano da narração.



O gráfico representa a totalidade da narrativa que se desenvolve ao longo de uma linha horizontal (A). A marcação na base é feita em décimos de 11 a 348 ilustrando a extensão, em páginas, da narrativa completa, com base na edição consultada. Cada capítulo integra blocos cuja textura lisa ou listada corresponde respectivamente à Narração Primeira (N1) e à Narração Segunda (N2). A textura granulada representa o discurso direto (quase) puro e a textura enxadrezada marca a presença de N1 em N2.

Cada bloco/capítulo compreende uma extensão discursiva e estão assinalados na linha B. A referência numérica e dupla na base do gráfico mostra, pelo ordinal, o número do capítulo e, pelo cardinal, o número de páginas que contém. Por sua vez, cada sub-bloco narrativo dentro dos capítulos ostenta no seu topo o número de páginas, seja um sub-bloco N1, seja um sub-bloco N2. Para melhor visualização dos capítulos, fazemos um intervalo maior e não proporcional entre os blocos. A quantidade de páginas assinalada, seja a dos sub-blocos (N1 ou N2), seja a dos capítulos, é aproximada o mais possível da mancha tipográfica. Exatidão maior só seria possível se abandonássemos a *página* e recorrêssemos à *linha* como unidade de medida temporal do discurso. Assim é que, por vezes, consideramos meia página como página inteira ou então, ao contrário, desprezamo-la na contagem. Ao final das contas, uma atitude compensa a outra.

Passando à análise do gráfico, verificamos que, no geral, um capítulo subentende um ou mais de um bloco narrativo, à exceção do terceiro bloco que, ao contrário, abriga cinco capítulos. À primeira vista, ressalta a alternância entre as duas texturas representativas de N1 e N2 e que são as duas principais vozes do narrador. Ora o bloco inicia com a "história de Raimundo e Sara" - N1 (capítulos 12, 13 e 16); ora inicia com a "história do cerco de Lisboa" - N2 (capítulos 8º, 9º, 10º, 14, 15, e 17). Em suas finalizações o bloco pode se fechar com N1 (capítulos 9º, 10º, 13, 14, 15 e 17) ou com N2 (capítulos 8º e 16). Por outro lado, ora o sub-bloco N2 - a "história do cerco" - ocupa todo o capítulo, tal como acontece nos capítulos 2º, 11 e 18; ora o sub-bloco N1 - a "história de R.e S." - aglutina vários capítulos, como ocorre do 3º ao 7º.

A distribuição de N1 não é, portanto, a mesma ao longo da narrativa. A princípio, ela engloba muitos capítulos. A partir do capítulo 8º uniformiza-se mais, alternando-se regularmente com N2; exhibe ainda algumas discrepâncias nos sub-blocos finais dos capítulos 9º, 13 e 14 onde a extensão do discurso é maior, e abarca, respectivamente, dezessete, treze e vinte páginas. Tal alteração é sintomática da relação entre Raimundo e Sara. Estamos diante dos três momentos principais do outro "cerco", o amoroso, empreendido pelo herói em

direção à mulher. Eis que sucede uma fase primeira no 9º capítulo onde se iniciam os contatos afetivos pela transformação do caráter da relação, de profissional para sentimental. É o momento da *aproximação*. Depois, as treze longas páginas do capítulo 13 se destinam à narração da fase da *confissão* mútua, quando se dá a declaração de amor entre os dois. Finalmente, a terceira fase do *contato*, transcorre ao longo das vinte páginas do sub-bloco final do capítulo 14, quando finalmente Sara visita Raimundo, selando-se o pacto amoroso. Pode-se, ainda, registrar uma quarta fase em que se dá a *entrega* física dos corpos, narração feita de modo acelerado no capítulo 15, em cinco páginas, mas que, acrescida das oito páginas do sub-bloco inicial do capítulo subsequente, passa a integrar o padrão não-uniforme da distribuição de N1.

A analogia entre os dois "cercos" se dá pela sintomática alternância das vozes no capítulo 15. Articulados em dois sub-blocos, há o ataque à cidade sitiada ao mesmo tempo em que se dá a entrega dos amantes ao amor. O muro da cidade é finalmente rompido num ponto (HCL, 293), como se desfaz o muro de incomunicabilidade do casal. Também curiosa é a narração de dois comportamentos análogos, a saber, a leitura que fazem juntos de "um alfarrábio velho, coisa do século dezoito, onde se contam todos os milagres (...)" (HCL 267) de Santo Antônio, uma no capítulo anterior (14), outra no capítulo posterior (16), ao momento da *entrega*. Tal emolduramento parece marcar a presença de auspiciosas afinidades para a nascente paixão. As leituras são recursos retardadores da velocidade narrativa - são *pausas metadieéticas* - enquadrando o antes e o depois do momento climático da relação. Funcionam como o *passé-partout* que acentua o valor de um quadro. Coincidem com o clímax do romance na sua totalidade porque também aí se dá a queda dos muros de Lisboa.

A rigor o capítulo inicial do romance, feito de um longo diálogo ininterrupto entre o revisor e o historiador, não pertence nem ao personagem - narrador, nem ao narrador. Está mais para N1 por subentender um sujeito da enunciação que abre o discurso direto, no início,

**Disse** o revisor, Sim, o nome deste sinal é deleatur, (...) (HCL, 11) (grifo nosso)

e o fecha no final do capítulo:

Que seria de nós se não existisse o deleatur, **suspirou** o revisor. (HCL, 16) (grifo nosso)

No conjunto que vai do 3º ao 7º capítulo, reconhecemos o narrador que "esquenta os seus motores" e que também "esquenta os motores" do seu duplo

Raimundo que é a segunda voz responsável por N2. O grande bloco aglutinador de capítulos tem cem páginas e lembra uma caixa de germinação onde se engendram duas possibilidades criativas: o amor e a escritura. Ambas implicam desafios profundos, radicais e transformacionais para o personagem-herói. Mexem com suas defesas, com seus orgulhos, com seu narcisismo, enfim, com suas resistências para ser feliz. Raimundo é um homem de cinquenta anos que, de forma adolescente, se insubordina sem causa e sem razão. Parece suportar estoicamente sua infelicidade mediana até que se rebela e adultera o texto de um outro, o do historiador de quem revê as provas tipográficas, adicionando um NÃO onde a história sempre registrara um SIM. Se a sua revolta é salutar, a expressão é inadequada, contrariando inclusive as normas éticas da profissão de revisor. Depois de cometido o indevido gesto e graças à compreensão e ajuda de Sara, Raimundo começa a perceber sua vocação para "adulterar textos", o que significa a capacidade de reescrevê-los. Está pronto para assumir sua própria (in) verdade e se investir da missão de escritor. Novamente lembramos de Borges e de sua biblioteca fantástica onde livros se superpõem e se reescrevem *ad infinitum*. Fica a insinuação de que a literatura é, em suma, uma legitimada prática de a (du)lteração de textos alheios.

Dissemos que a HCL trata de guerras e amores. No primeiro terço do romance se trava uma primeira "guerra" e se esboça um destes amores. O revisor luta com o historiador, um texto novo antagoniza com um velho texto. Assistimos a uma contenda entre textos e entre sujeitos distintos. A polêmica marca os limites beligerantes dos autores em disputa (o revisor e o historiador) para depois alcançar a forma pacífica dos autores aliados (o narrador e o autor-revisor). Enquanto isso, narra-se uma guerra entre cristãos e mouros. De outro lado e ao mesmo tempo, a HCL "é a crônica do amor tardio do revisor Raimundo Silva por Maria Sara, que se espelha (se completa?), oito séculos depois, atualizado pelo avesso, no amor primevo do soldado Mogueime por Ouroana, aos pés da cidade prestes a cair"<sup>97</sup>.

Por sua vez, o novo texto não se restringe à história do cerco de Lisboa. Compreende também os comentários que cercam a escritura deste segundo texto que ao texto do narrador se alia. Ao *narrar*, o narrador (Narrador 1) se cola ao narrador-revisor (Narrador 2). Ao *comentar* o processo de produção, eles se separam. De toda forma, para efeito desta análise, chamamos Narração 2 não só ao texto do narrador-revisor como aos comentários que lhe são adjacentes.

---

<sup>97</sup> DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. In: SARAMAGO, J. 1989, orelha.

No capítulo 2º, esta dupla situação se verifica. A princípio tem-se a reprodução da narrativa do amanhecer na cidade de Lisboa, às vésperas do cerco, quando um almuadem lança aos fiéis de Alá, do minarete, o chamado à oração. O autor deste texto - sabemos-lo depois - não é o narrador nem ninguém o escreveu,

(...) embora pareça que sim, não está escrito, tudo aquilo não foi mais que pensamentos vagos da cabeça do revisor enquanto ia lendo e emendando o que escondidamente passara em falso nas primeiras e segundas provas. (HCL, 22)

Paradoxo incontornável, a descrição da fatídica manhã lisboeta é linguagem, apesar de pensada por um (N2) e escrita por outro (N1). Consideramo-la, de toda forma, como pertencente ao revisor, ou seja, N2, daí a textura listada que o gráfico mostra. Mas das páginas subseqüentes emerge inequivocamente a enunciação do narrador. Como tal presença se dá sob a forma de comentários à Narração 2, destacamos sua especificidade com textura enxadrezada. Os comentários sobre a vida pessoal e amorosa de Raimundo não serão notados no gráfico.

Até então N1 estava escondido atrás do suposto discurso de um outro, o revisor, e por detrás das duas indicações do discurso direto, no capítulo 1º, que começa por "Disse o revisor, (...)" e que termina por "(...)suspirou o revisor".

Depois de nos "enganar" por três páginas (17, 18 e metade da 19) aparece finalmente a voz que fez contrastar o "texto pensado" (de N1) com uma terceira enunciação, ou seja, aquela que é a do autor-historiador, personagem com quem o revisor dialoga no capítulo 1º e cujo texto está sob a sua revisão. Deste ponto até à página 23, o narrador comenta o texto do historiador, assim como esclarece sobre a autoria do texto do muezim. Prosseguindo até o final do capítulo, o narrador, agora já totalmente distinto das duas outras autorias, passa a comentar os erros históricos, tanto de um quanto de outro.

Esta brincadeira de luta entre vozes parece servir a alguns fins. O primeiro deles seria o de preparar, ou melhor, "amaciar", os leitores para uma versão inusitada do cerco de Lisboa. A segunda seria a de legitimar, pelo questionamento da verdade histórica, em si mesma bastante precária, a própria prática autoral de José Saramago neste e em outros romances, quando mistura os fios da história aos da ficção, transfigurando os fatos históricos<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Em entrevista ao *Jornal das Letras* diz Saramago a propósito do lançamento de *O ano da morte de Ricardo Reis* "Para a minha ficção de hoje preciso de pontos de apoio que se enredem nos dados da ficção".



Somente no capítulo 8º, à página 137, Raimundo põe-se a escrever a *sua* história do cerco de Lisboa, dando entrada à outra voz, que não é apenas a do narrador, mas que não é também somente a de Raimundo. Adensa-se a interferência de vozes: ora elas parecem distintas, ora parecem uma única voz.

Embora dominante do 3º ao 7º capítulo, temos também aí a presença de narrativas que não pertencem ao Narrador 1. É o caso do discurso do rei Afonso aos cruzados segundo a versão de Osberno. O texto aparece porque Raimundo o relê. Assim, num curto segmento (p. 43 - 46), dá-se o cruzamento de mais duas vozes: uma narração 3, que pertence ao autor-historiador, e uma narração 4, que provém do cruzado Osberno. Em suma, o narrador narra a leitura do revisor, que lê Osberno na obra do historiador. De modo geral, o narrador 1 se alia ao futuro narrador 2 e comenta os erros históricos perpetrados pelo historiador,

...esta insensatez de falar de quinas em tempo de D. Afonso o Primeiro, quando só no reinado de seu filho Sancho foi que elas tomaram lugar na bandeira , (...) (HCL 41)

e

...segundo erro e supremo disparate, que nunca tal bandeira [a dos mouros] foi erguida sobre os muros de Lisboa, (...) (HCL, 42)

Se aqui o narrador passa a idéia de que a crítica é fruto da erudição do seu personagem, em outros momentos dele se afasta, como, por exemplo, quando comenta o diálogo inicial travado entre o revisor e o historiador, revelador do desprezo daquele perante a falta de novidade da narrativa deste, por se tratar de mais uma versão, entre tantas, do cerco de Lisboa (p. 39 - 40). Um terceiro erro do historiador repugna Raimundo, "(...) anacronismo de que só ao historiador se devem pedir contas, falar de naus no século doze. (...)" (HCL, 47). Nestas enunciações, o sujeito fica ambíguo. Trata-se da voz do narrador 1 com os sentimentos de um personagem que se prepara para exercer igualmente a função de narrador.

Ora, se um historiador comete erros, por que um simples revisor não se arriscaria a cometê-los? E eis que, sob os impulsos malignos do Mr. Hyde o revisor,

(...) com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a

ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova e como. (HCL, 50)

Por este ato, dá-se a segunda fase da gestação da nova versão da história do cerco de Lisboa. A primeira veio sob a forma daqueles pensamentos em torno do muezim na almádena, e a terceira acontece ao final deste bloco, no capítulo 7º, quando o revisor se pergunta "Que vou eu escrever [?]" e "Por onde devo começar [?]" (HCL 23). Vai em busca de outras fontes (o mesmo Osberno, Arnulfo, Dodequino, Frei Antônio Brandão, etc.), virtuais narrações secundárias, na esperança de encontrar subsídios que dêem substância ao NÃO recém-introduzido. Acaba por encontrá-los por reflexão própria, já que

... o mal das fontes ainda que verazes de intenção está na imprecisão dos dados, na propagação alucinada das notícias, agora nos referíamos a uma espécie de faculdade interna de germinação contraditória que opera no interior dos factos ou da versão que deles se oferece, propõe ou vende, e, decorrente desta como que multiplicação de esporos, dá-se a proliferação das próprias fontes segundas e terceiras, as que copiaram, as que o fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram, as que rectificaram, as que tanto lhes fazia, e também as que se proclamaram única, eterna e insubstituível verdade, suspeitas, estas, acima de todas as outras. (HCL, 124 - 5)

Nos comentários de N1, os iniciais no capítulo 3º e os últimos no capítulo 7º, pontifica a voz do narrador que "lustra" ou "azeita" a garganta do segundo narrador para a emissão da voz própria. Por meio das leituras de segunda mão que fazemos, por via do narrador e por detrás dos ombros do revisor, vamos nos inteirando dos fatos históricos. Se para Raimundo se trata de uma preparação e para nós de uma aclimatação, para o narrador representa a oportunidade de tematizar mais uma vez a questão pós-moderna das relações entre História e ficção.

Ingressando no capítulo 8º, o revisor também ingressa na produção da sua história do cerco de Lisboa. Apesar de pronto para a empresa, o trabalho ainda engasga:

Raimundo Silva olhou o papel, Ouvide, então, agarrou na esferográfica para **prosseguir o relato**, mas percebeu que tinha o cérebro vazio, (...) (HCL, 145) (grifos nossos)

O trecho acima atesta, *a posteriori*, que a narrativa iniciada à página 137 (início do capítulo) pertence ao Narrador 2, Raimundo. Trata-se de um *sumário*

das páginas produzidas pelo revisor sob o efeito de memória da narração do autor-historiador.

Sabemos que não existe texto isócrono ou narrativa de grau zero de duração. Mesmo a cena dialogada só fornece "uma *espécie* de igualdade entre o segmento narrativo e o segmento fictício"<sup>99</sup> pois o tempo de emissão das palavras pode variar enormemente. Ao afastar a referência temporal real, podemos falar de isocronia quando a narrativa apresenta uma constante de velocidade, sem acelerações ou abrandamentos. Também isso é impossível de modo absoluto pois "uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem *anisocronias* ou, se preferir (como é provável) sem efeitos de *ritmo*"<sup>100</sup>. Apesar das limitações e dificuldades que cercam a matéria, Genette adota as quatro formas canônicas do tempo romanescos - *pausa, cena, sumário e elipse* - como instrumentos de análise dos efeitos do ritmo na *Recherche* de Proust. Antes de fazê-lo, no entanto, adverte:

A análise detalhada desses efeitos seria ao mesmo tempo esfalfante e desprovida de qualquer verdadeiro rigor, já que o tempo diegético não é quase nunca indicado (nem inferível) com a precisão que seria necessária. O estudo não encontra qualquer pertinência senão ao nível macroscópico, o das grandes unidades narrativas, estando admitido que para cada unidade a medida não recobre mais que uma aproximação estatística<sup>101</sup>.

Observando as lições do teórico francês, criamos na parte superior do gráfico uma linha C que pretende, grosso modo, registrar a passagem do tempo da história em dias, fazendo-a corresponder ao tempo do discurso assinalado na linha de base A. Como se pode observar, o tamanho (em centímetros) dos segmentos que marcam cada dia varia ao longo da linha C, sem contar a omissão dos treze dias decorridos (e citados pelo narrador) entre o 4º e o 5º capítulo, e cuja representação, por excessiva pequenez, seria praticamente impossível no gráfico.

Ao fazermos a inserção do romance no conjunto da obra do autor, assinalamos um ritmo de 348 pp./mês na HCL. Mas a rigor, o texto não fornece

---

<sup>99</sup> Comentando esta afirmação de Ricardou em *Problèmes du nouveau roman*, Genette sublinha a palavra *espécie* para insistir "no caráter não rigoroso, e sobretudo não rigorosamente temporal, dessa igualdade: tudo o que se pode afirmar de um tal segmento narrativo (ou dramático) é que reporta tudo o que foi dito, real ou ficticiamente, sem lhe acrescentar nada; mas não restitui a velocidade a que essas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos da conversação". (GENETTE, G. s/d., p.86)

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 87.

o tempo exato gasto na história. Dispomos apenas de referências esparsas (muito mais raras do que em RR) para medir o tempo da narrativa primeira, N1. E quanto ao real e histórico cerco de Lisboa, matéria diegética de N2, sabemos por outras fontes ter sido de quatro meses. Por inferência ou garimpagem de informes temporais, estima-se a duração da história entre 30 e 40 dias, inclusive a *elipse explícita* dos treze dias já mencionados. Não se considerou, no entanto, o tempo provavelmente elidido que decorre entre o encontro do revisor com o historiador e os demais fatos que se sucedem na história. A medição do tempo não é só complicada para o analista; também na diegese o personagem se perde:

É o que tem o tempo, corre e não damos por ele, está uma pessoa aí ocupada nos seus quotidianos, subitamente cai em si e exclama, meu Deus, como o tempo passa, (...) (HCL, 15)

Não é recomendável, para efeito de medida aproximada do ritmo narrativo da HCL, misturar a resultante rítmica de N2 - tempo da história (quatro meses) X tempo do discurso (*n* páginas) - ao tempo de N1. O que interessa é a Narrativa 2 enquanto ato do personagem, ou seja, enquanto acontecimento que pertence a N1, apesar de se configurar, às vezes, como uma narrativa independente ou como um enxerto metadieético. Se abstraímos a dimensão actancial de N2, ela passa a ser tão somente uma *pausa* do narrador 1, mas igualmente, neste caso, temos que levar em conta o tempo do discurso na contagem geral. Isso não impede que se analise N2 de forma independente, história e discurso considerados.

Voltando-nos apenas para a condição interna da HCL, é forçoso abandonar a unidade *mês* e adotar a unidade *dia*. Avaliando capítulo por capítulo, obtém-se os dados abaixo que estão proporcionalmente representados na linha C do gráfico anterior.

TEMPO E RITMO NARRATIVO POR CAPITULO			
Capítulo	nº Páginas	nº dias	Ritmo
1º	6	1/24	144 pp./dia
2º	13	1/4	52 pp./dia
3º	22	1	22 pp./dia
4º	23	1	23 pp./dia
5º	20	14	1,4 pp./dia
6º	18	1	18 pp./dia
7º	16	1	16 pp./dia
8º	13	1	13 pp./dia
9º	23	1	23 pp./dia
10º	20	1	20 pp./dia
11	12	1	13 pp./dia
12	20	3	6,6 pp./dia
13	16	2	8 pp./dia
14	28	3	9,3 pp./dia
15	19	1	19 pp./dia
16	23	1	23 pp./dia
17	16	1	16 pp./dia
18	12	1	12 pp./dia
TOTAL	343	36	
MEDIA DE RITMO		9,5 pp./dia a 12,2 pp./dia	

Extraímos deste quadro um ritmo médio aproximado de 9,5 a 2,2 páginas por dia<sup>102</sup>. O desvio para mais ou para menos destes valores pode representar, no plano interno do romance, respectivamente um "abrandamento", como fala Genette, ou uma aceleração.

Valendo-nos do modelo usado na análise de RR e com base nos dados do quadro acima, construiu-se a curva de variação de ritmo na HCL, na qual os capítulos estão representados na horizontal e as rubricas musicais na vertical<sup>103</sup>. A linha sinuosa obtida pela unificação dos pontos ilustra, de forma esquemática,

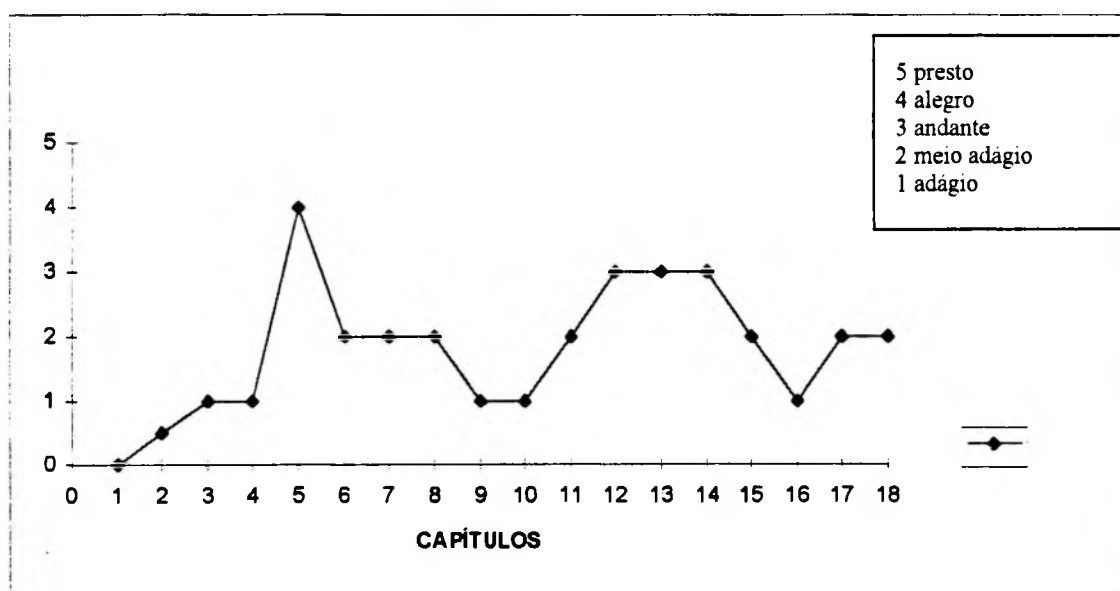
<sup>102</sup> O primeiro valor foi encontrado dividindo-se a totalidade das 348 páginas pelo número aproximado de dias, ou seja, 36; obteve-se o segundo valor pela divisão da soma das páginas por dia por 36 dias. Como os dois valores extraídos são pertinentes e próximos em termos de média, fica-se com a variação entre um e outro para efeito de observação dos desvios rítmicos da narrativa. Os capítulos primeiro e segundo merecem uma explicação à parte, quanto à relação pp./dia. No primeiro, por ter-se um diálogo, estimou-se a sua duração em uma hora ou em vinte e quatro avos de dia (história), registrada em seis páginas (discurso), o que matematicamente corresponderia a 144 pp./dia (6 pp. x 24). No segundo, por motivos diferentes (onipresença de N2 e pausas, e ausência de fatos relativos a N1), a duração foi estimada em seis horas ou um quarto de dia. Corresponde a 52 pp./dia (13 pp. x 4).

<sup>103</sup> Tal como fizemos em RR, atribuímos a cada capítulo uma rubrica tomada de empréstimo à música para classificar o ritmo ou andamento narrativo. Assim, consideramos: a) *adágico*, a "velocidade" do capítulo acima de 20 pp./dia; b) *meio adágico*, entre 10 e 19 pp./dia; c) *andante*, entre 2 e 9,5 pp./dia; d) *allegro*, entre 1 a 2 pp./dia; e *presto*, abaixo de 1 pp./dia. Este último não se verifica na HCL.

as diferenças de andamento entre o discurso e a história que se materializam numa "velocidade" ora mais abrandada, ora mais acelerada.

Há que se lembrar que aos ritmos mais rápidos correspondem, no plano da narrativa, o uso do *sumário* e *elipses*, e aos ritmos mais lentos, o uso de *pausas*. Em tese, a *cena* significa um "grau zero" na duração, tempo em que há uma igualdade convencional entre a história e o discurso. Como a HCL começa no capítulo 1º com uma *cena*, sua sinalização no gráfico se faz num hipotético grau zero de confluência das coordenadas. Por sua vez, o capítulo segundo se situa abaixo do marco *adágio* porque seu ritmo é hipoteticamente mais lento (52 pp./dia) que todos os demais capítulos (20 a 23 pp./dia), à exceção do anterior.

### CURVA DE VARIAÇÃO DE RITMO POR CAPÍTULOS - HCL



O percurso gráfico revela, à primeira vista, uma gradual aceleração nos quatro capítulos iniciais, para depois, por uma subida e imediata descida abrupta, apresentar uma constante entre os ritmos *adágio* e *andante*. Quanto ao primeiro aspecto, deparamo-nos, mais uma vez, com as chamadas "dificuldades do começo" a exigir um tratamento diferenciado nos capítulos iniciais da obra. Aqui, como já vimos acontecer antes, o recurso é o movimento adágico obtido pelo uso da *pausa* e, novidade, pela inserção da *cena*. Quanto à aceleração

súbita, já sabemos ser causada pela *elipse* dos treze dias que decorrem, sem história, entre o ato de adulteração e a descoberta do "crime". Por outro lado, não se registra na HCL o ritmo *presto*, tão recorrente no RR. A diferença fica por conta da maior duração da história deste (oito meses) para um volume quase igual de páginas. Mais adágico, portanto, que seu antecessor, a HCL elimina a impressão tediosa de um ritmo matematicamente lento com o uso da técnica adotada no MC: o contraponto. Lá, o ofeito dinâmico foi obtido com as mudanças de núcleos diegéticos; aqui, com a troca de planos narrativos.

Analisemos, em primeiro lugar, as principais *cenas* do romance, sua funcionalidade e sua significação na obra.

Já podemos concluir que o capítulo primeiro ocupa sempre uma posição distinta na ficção do autor. Ele é sempre uma abertura, não somente no sentido vulgar de começo, mas no sentido de marcar uma diferença. Em HCL, sua forma é bastante inédita em se tratando de uma narrativa: uma (quase) cena dramática em que estão em confronto dois interlocutores. Dizemos "quase" por que ela corre solta, mas com indicação, pelo narrador, dos locutores na primeira e na última fala. O diálogo se dá sem rubricas ou informações referentes ao tempo ou espaço. A única referência extralingüística é a menção a uma prancheta ou mesa onde um profissional - o revisor - desenha o sinal gráfico usado para "suprimir e apagar" (HCL, 11) letras e palavras. Aprende-o outro profissional - o autor da história - com o qual entra em tensão. Como lembra Staiger, no diálogo, "toda frase..., por casual e arbitrária que seja, tem uma função determinada"<sup>104</sup>. Realmente, entre os interlocutores, apesar do amaneiramento das falas e da cortesia aparente, circulam sentimentos conflitantes e até beligerantes.

A despeito da (preconceituosa) desvalorização social da classe dos revisores diante de outros profissionais na "sociedade das letras" (HCL, 14), são exatamente eles que ensinam uma nova verdade ao prestigiado historiador:

Sim, o nome deste sinal é *deleatur*, usamo-lo quando precisamos suprimir e apagar, a própria palavra o está a dizer (...) (HCL, 11)

*Deleatur* é metáfora da destruição e criação dos novos valores. Pela voz do "profeta" Zaratustra, Nietzsche invectiva sobre a necessidade de se praticar o *deleatur* quando fala *De velhas e novas tábuas*:

---

<sup>104</sup> STAIGER, E. 1972, p.137.

E mandei-os derrubarem todas as velhas cátedras e tudo o mais em que houvesse assentado aquela velha presunção; mandei-os rir-se de seus grandes mestres de virtude e santos e vates e redentores do mundo<sup>105</sup>.

O capítulo contém, de forma enigmática e nas suas entrelinhas, todo o tema da obra, seus motivos, seu *start*, seu desenvolvimento, seu desenlace. Nele está inscrita, de forma embrionária, a polêmica entre História e Literatura, entre realidade e fantasia, enfim, entre "verdade e mentira"<sup>106</sup>. "Tudo quanto não for vida, é literatura", diz o revisor (HCL, 5), reescrevendo, de outra forma, a máxima que figura como epígrafe da obra:

Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes.

Do Livro dos Conselhos (HCL, 9)

As idéias manifestadas pelo revisor no diálogo com o historiador se harmonizam com a idéia contida na epígrafe, espécie de "dedo que revela o gigante" (ou o anão, diz o ditado original). Embora sob o disfarce de um hipotético *Livro dos Conselhos*, o autor revela a sua crença, e a concretiza através do "crime" do personagem, transformado em seu duplo. Ambos vêm a verdade, ou a realidade, ou a história, como algo móvel. Acreditam, no entanto que ela possa ser corrigida, ou reinventada. E se não o fazem - por exemplo, o historiador repete verdades velhas em seu livro - não a alcançam. No entredito das falas, Raimundo demonstra a coragem necessária para efetuar uma transmutação de valores. Por um ato aparentemente imotivado e nocivo (diríamos, imaturo) reverbera a energia, ainda vívida, de uma individualidade até então massacrada por um mundo devorador e nivelador de consciências. A transgressão torna-o herói de si mesmo. Santo DELEATUR,

Que seria de nós se não existisse o deleatur, suspirou o revisor. (HCL, 16)

e suspiramos nós.

<sup>105</sup> NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falava Zaratustra*. Trad. Mario da Silva, São Paulo, Círculo do Livro, s/d., p. 202.

<sup>106</sup> As reflexões de Nietzsche no explosivo e celebrado texto "Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral" (*Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Abril Cultural, 1983, p.43 - 52) apontam para a precária fronteira entre ciência e não-ciência, em outras palavras, entre História e ficção, provando que o "intelecto, como um meio para a conservação do indivíduo, desdobra suas forças mestras no disfarce". Para o filósofo, a verdade é uma ilusão consensual, e a vida, inapreensível em si mesma, é a expressão da Potência do Falso.



O tempo total de duração do encontro e da conversa entre os interlocutores é, provavelmente, superior ao que registra a *cena*. A abertura e o fechamento do capítulo com a palavra do revisor, com certeza lhe confere importância, mas não define os limites diacrônicos do acontecimento. Na estreiteza das falas, dá-se o reconhecimento dos falantes, seja pela auto-apresentação,

... nós, revisores, somos voluptuosos, (...) (HCL, 12)

seja pelo julgamento de um,

Os senhores autores vivem nas alturas, não gastam o precioso saber em despiciências e insignificâncias, (...) (HCL, 11)

e de outro:

Creio perceber nas suas palavras uma certa amargura céptica, (...) (HCL, 13)

Falamos em beligerância e explicamos: há no diálogo uma guerra implícita e simbólica de domínios. De um lado está o historiador representando o saber constituído, douto, erudito, acadêmico, consagrado, "o senhor doutor é um sábio" (HCL, 16); do outro lado, está o revisor, de "não mais polimento que primeiras letras" (HCL, 16), representando a sabedoria popular. No entanto é este que traz, não só a palavra do povo,

Conhece o rifão, se não tens cão caça com o gato, (...) (HCL, 15)

mas, também, graças ao seu autodidatismo, as referências livrescas como

... o aplaudido apólogo de Apeles e o sapateiro, quando o operário apontou o erro na sandália duma figura e depois, tendo verificado que o artista emendara o desacerto, se aventurou a dar opiniões sobre a anatomia do joelho, (...) (HCL, 14)

e o Eclesiastes, quando "afirmava que não havia nada de novo debaixo da rosa do sol" (HCL, 15)

Além dessa guerra maior, de caráter intelectual, há um conflito surdo no plano dos sentimentos. As falas do historiador revelam uma benevolência arrogante rebatida com a ironia, o ressentimento, certa falsa modéstia e mesmo alguma subalternidade ferida do revisor.

Estudamos, nos romances anteriores, o papel desempenhado pela *cena* no conjunto da narrativa. Sua principalidade ora se ligou ao uso parcimonioso do recurso, fazendo ressaltar o valor de certas falas para além das funções fática e poética da linguagem; ora se estabeleceu no meio de um capítulo de dominância sumarial, sob forma de um diálogo alongado, destacando a solenidade ou a gravidade da ação. Na HCL vemos acontecer os mesmos processos, mas há, no entanto, outros usos, como o que acabamos de analisar: uma *cena* completamente deslocada da narrativa, alocada num capítulo à parte, não envolvida por *sumário*, e, obviamente, desapartada das *pausas* que marcam a interferência do narrador.

Se na *cena* inicial vemos transpirar a agressividade numa "guerra" entre duas consciências profissionais competitivas, na *cena da confissão* de amor entre Raimundo e Sara, o clima é o inverso. O leitor já sabe que ambos, principalmente Raimundo (acompanhado pelo narrador), estão transbordantes de amor. Daí a intensidade afetiva que, pouco a pouco, vai se destilando das frases trocadas ao telefone, a princípio cautelosas, depois abertamente declaradas, sempre sob a iniciativa franca de Sara:

Então, ouça, telefonei-lhe porque me sentia só, porque tive curiosidade de saber se estava a trabalhar, porque queria que me desejasse as melhoras, porque, Maria Sara, Não diga o meu nome assim, Maria Sara, eu gosto de si, (...) (HCL, 258)

O sublime diálogo de três páginas sela as duas paixões do texto - o amor e a escritura -, que caminham lado a lado ao longo da narrativa fechando a cena nas falas finais:

Só uma pergunta mais, Diga, Já começou a escrever a História do Cerco de Lisboa, Já, Não sei se continuaria a gostar de si se me respondesse que não, adeus, (HCL, 239)

Merece destaque uma outra *cena* no capítulo 5º quando se dá o primeiro encontro entre os protagonistas, mas ainda em situação de confronto na editora e na presença de dois diretores. Apesar de mais longa - sete páginas - que a *cena* do telefone, a passagem está entremeada de alguns *sumários*, revelando-se, pois, menos "pura" que as cenas já mencionadas. Mesmo assim, sua posição no cerne do capítulo demonstra a sua principalidade em relação às ações anteriores e posteriores.

A especial situação das *cenas* na HCL acentua a inclinação do autor para as trocas, para a alternância de vozes, para a consideração do "outro", para os benefícios advindos das relações entre os homens, sejam as profissionais, sejam

as afetivas. Não sem razão, desde MPC, vemos o herói efetuar um movimento para fora de si, um desensimesmamento com a ajuda da mulher. Também por isso, patenteia-se a total ausência de misoginia do autor, numa lição de masculinidade bastante oportuna nos feministas dias de hoje.

Depois de declarado o amor (cap. 3<sup>o</sup>), os personagens vivem outras *cenar*, como a da visita que Sara faz a Raimundo, (cap. 14). Falam, num longo diálogo, sobre as idades e a passagem do tempo nos cabelos ( Maria Sara passa a pintá-los, Raimundo deixa de fazê-lo) (HCL, 259 - 61), sobre a inserção do par romântico Ouroana e Mogueime no enredo da cruenta história do cerco que Raimundo reescreve (HCL, 264), sobre os painéis azulejados que contam os milagres de Santo Antônio (HCL, 267). No capítulo 5<sup>o</sup> quando Sara retorna à casa de Raimundo, as falas poucas e o diálogo curto (HCL, 292) são suficientes para fazer ruir o "muro invisível" entre os corpos. Depois do amor, jantam na Baixa e tagarelam sobre suas vidas pessoais e profissionais, consolidando a relação (HCL, cap. 16, p.299-301). No capítulo seguinte o tema do amor medievo retorna à conversa (HCL, 329-331), renovando-se a analogia entre a guerra e os amores:

Parece que estamos em guerra, Claro que estamos em guerra, e é guerra de sítio, cada um de nós cerca o outro e é cercado por ele, queremos deitar abaixo os muros do outro e continuar com os nossos, o amor será não haver mais barreiras, o amor é o fim do cerco. Raimundo Silva sorriu, Tu é que devias ter escrito esta história (...) (HCL, 330)

A *cena* subsequente entre Sara e Raimundo só se dará no fechamento do romance, sob um fundo de *happy end* medieval,

Acabaste, e ele respondeu, Sim, acabei, Queres dizer-me como termina, Com a morte do almuadem, E Mogueime, e Ouroana, que foi que lhes aconteceu, Na minha idéia, Ouroana vai voltar para a Galiza, e Mogueime irá com ela, e antes de partirem acharão em Lisboa um cão escondido, que os acompanhará, na viagem. Por que pensas que eles se devem ir embora, Não sei, pela lógica deveriam ficar, deixa lá, ficamos nós. (HCL, 348)

e de uma imponderável presença - quem sabe a do enigmático cão, alegoria recorrente na ficção de JS a espreitar e zelar pelo amor do casal moderno:

A cabeça de Maria Sara descansa no ombro de Raimundo, com a mão esquerda ele acaricia-lhe o cabelo e a face. Não adormeceram logo. Sob o alpendre da varanda respirava uma sombra. (HCL, 348)

Também a narrativa de Raimundo - N2 - apresenta significativas *cenias*, como a que dramatiza o discurso do rei Afonso aos cruzados. Na verdade, esta importante fala do rei, decisiva tanto para o histórico SIM quanto para o apócrifo NÃO, aparece duas vezes no texto. A primeira vez, no plano de N1, ainda no capítulo 3º surge como *pausa metadieética*, ou seja, como a reprodução literal da leitura, feita pelo revisor, do discurso tal como se encontra na versão de Osberno<sup>107</sup>. A segunda vez, integrando N2 no capítulo 8º, o revisor a amplia<sup>108</sup> por vários meios, entre os quais a alteração do vocabulário usado pelo rei,

Nós cá, embora vivamos neste cu do mundo, temos ouvido grandes louvores a vosso respeito, (...) (HCL, 139)

a adoção do registro popular,

Nos cá, (...) vamos fazendo o possível, nem sempre sardinha nem sempre galinha, (...) (HCL, 139)

Ninguém melhor ajuda o pobre que o pobre, enfim, falando é que a gente se entende, vocês dizem quanto levam pelo serviço, e a gente logo vê se pode chegar ao preço(...) (HCL, 140)

as suspeitas de que ao traduzirem-no, cometam traição ao seu pensamento,

... ó D. Pedro Pitões, olhe que eu aprendi latim bastante para perceber como vai a tradução, (...) (HCL, 139)

a interpelação a si mesmo - "...cala-te Afonso." (HCL, 140) - , e a intensificação da arrogância e da avareza escondidas nas falas originais (sic). Enfim, o novo discurso é alguma coisa entre a estilização e a paródia no sentido (bakhtiniano) de que apesar da degradação operada, a direção não é oposta. Foi capaz, no entanto, de figurar como explicação para a recusa dos cruzados em ajudarem os portugueses no cerco da herética versão do revisor:

...na oratória do rei, além duma censurável avareza que quiçá venha a deitar tudo a perder, houve muita petulância, muito orgulho, parecia mais um arcebispo a falar do que um simples rei que nem o título tem o direito a usar, pois não lhe reconhece o papa, (...) (HCL 41)

---

<sup>107</sup> OSBERNO. [Carta de um cruzado inglês sobre a conquista de Lisboa]. In: *Conquista de Lisboa aos mouros*, 1936. p. 63-64

<sup>108</sup> A versão de Osberno tem vinte e seis linhas na HCL (ou trinta e uma na edição por nós acima citada) e passa a ter quarenta e nove linhas na versão criada por Raimundo (HCL, 139-140).

Seguem-se as falas dos cruzados Guilherme Vitulo (HCL, 141), Sahério de Archelles (HCL, 141), novamente a do rei Afonso (HCL, 142), depois Gil de Rolim (HCL, 142). Quando o revisor se prepara para escrever a narração do milagre de Ourique, pela boca do rei e a pedido dos cruzados, o telefone toca e saímos, narrador e leitores, do universo de N2. Ao retornar à escritura, Raimundo perde a inspiração. Entra aí, como uma *pausa metadieética*, a reprodução (leitura) do providencial episódio na Crônica de D. Afonso Henriques, de Frei Antônio Brandão, onde, entremeadas aos *sumários*, há *cenias* em que o rei dialoga com Cristo (HCL, 146-149).

Ultrapassada a dificuldade inicial para justificar o NÃO dos cruzados (HCL, 151-156), Raimundo começa por dar a palavra ao almuadem e àquele que vem buscá-lo para juntos comemorarem a partida da frota cruzada. O novo narrador traz o ponto de vista dos mouros, a sua alegria, sob a forma viva do diálogo. As falas são, no entanto, encaixadas em *sumários* acompanhados de *pausas* (HCL, 176-179). No arraial dos portugueses, Raimundo seleciona um soldado, Mogueime, e lhe dá a palavra para um relato, enxerto *metadieético* que conta o assalto vitorioso a Santarém (HCL, 186-187).

Em outros momentos verificamos que, na ficção de JS, as falas são preciosas porque raras. Ao serem concedidas aos personagens, servem para lhes atribuir destaque enquanto individualidades ou enquanto atores de *cenias* especiais. Também assim procede o revisor em sua própria narração. Traz não só os discursos do rei, figura importante por si mesma mas também suas falas curtas com os subordinados, seja para decidir as estratégias da guerra (HCL, 221, 252, 305-306), seja para arrematar discussões com sentenças e ditado (HCL, 249), seja para negociar com os soldados amotinados, na pessoa do seu representante Mogueime (HCL, 341-342). Este, por sua vez já prestigiado como herói e autor do relato de Santarém, revela-se como homem tímido e apaixonado nas falas lacônicas de apresentação à mulher desejada, ainda comprometida (HCL, 228), ou já "viúva" do cavaleiro Henrique (HCL, 327), para depois merecer outras participações em diálogos com seu capitão Mem Ramires (HCL, 340) e com o rei Afonso.

Entremeados com *sumários* e *pausas*, há que se mencionar os diálogos de confronto entre o arcebispo Rogério (HCL, 200-201) e o embaixador mouro (HCL, 203-204), a réplica do bispo do Porto (HCL, 205-206), a contra-réplica do mouro (HCL, 206) e, finalmente, a fala do arcebispo de Braga (HCL, 207).

Já vimos que leituras feitas pelos personagens podem ser classificadas como *cenias*, uma vez que representam falas que, por sua vez são ações em que o

tempo da história (o ato de leitura) corresponde, sob o ponto de vista da duração, ao tempo do discurso (tempo da leitura). Desta forma são *cenias* as "leituras" dos personagens reproduzidas pelo narrador 1. No entanto, tais *cenias* de leitura podem ser consideradas como *pausas metadieéticas*, na medida em que são acréscimos, enxertos que se adicionam à narrativa primeira. Estão neste caso: o discurso de D. Afonso, lido pelo revisor na história escrita pelo historiador que, na verdade, é uma repetição de Osberno (HCL, 45-46); a narração de Frei Antônio Brandão sobre o milagre de Ourique, lida por Raimundo (HCL, 146-149); o milagre da mula, de Santo Antônio, lido em voz alta para Maria Sara (HCL, 268 - 273); e a leitura silenciosa de Sara, dos milagres de Santo Antônio, ao mesmo tempo em que se dá a escritura, por Raimundo, dos milagres do cavaleiro Henrique (HCL, 331-336).

Quer como *cenias*, quer como *pausas metadieéticas*, estas passagens têm funções especiais dentro da narrativa. Assim, a reprodução do discurso osberniano do rei serve para enquadrar, por contraste de tom entre o solene e o vulgar, a versão do mesmo discurso na narrativa produzida por Raimundo. Trata-se de questionar a verossimilhança, do primeiro, pela justaposição de um segundo, porventura mais adequado ao contexto da época. O enxerto do milagre de Ourique é obrigatório em todas as narrativas que tratam da fundação da nacionalidade e, por conseguinte, do sentimento nacional, seja para ratificá-lo, seja para relativizá-lo em seus excessos providencialistas, como é o caso aqui. A leitura do milagre da mula soa grotesca, apesar da erudição da fonte. Serve para ressaltar a esdrúxula religiosidade dos portugueses, a ponto de ilustrarem os muros da cidade com os feitos de um santo da Igreja. Raimundo e Sara lêem o texto como curiosos, jamais como crentes. Esta interpretação se confirma na alternância que se faz entre os milagres do santo e os do cavaleiro Henrique, deixando à mostra, por um lado, a insuficiência de provas nos milagres, e, por outro lado, a inclinação mística do povo.

O texto apresenta *pausas metadieéticas* que não são *cenias*, quando, por exemplo, o narrador conta o milagre operado nas pernas curtas do príncipe Afonso:

(...) estando dormindo em sua cama D. Egas Moniz, aio do menino Afonso, lhe apareceu Santa Maria em visão e disse, D. Egas Moniz, dormes, e ele, que não sabia se estava acordado ou a sonhar, perguntou para ter a certeza, Senhora, quem sois vós, e ela respondeu, com bons modos, Eu sou a Virgem e (...) porás o menino sobre o altar, e fica sabendo que nesse instante quedará sano e curado, e (...) (HCL, 20)

Ao contrário, têm-se, na narrativa de Raimundo N2, *cenar* que não são *pausas metadieéticas*, tais como o discurso do rei (2ª versão) aos cruzados (HCL, 139- 140), as falas do arcebispo Rogério (HCL, 200-201), do mouro (HCL 203-205) e do bispo (HCL, 205-206).

Mas tem-se também *cena* que se torna *pausa*, quando o soldado Mogueime , personagem de N2, relata o assalto a Santarém:

Diz Mogueime, Que foi pela calada da noite, estivemos à espera até de madrugada em um vale encoberto e escuro tão perto da vila que ouvíamos bradar as sentinelas no muro(...) porém já lhes chegara a hora da morte, que os nossos avançando de roldão os mataram, e com eles muitas mulheres e meninos, e grande multidão de gados, e foi tanto o sangue que corria pelas ruas como um rio, e por esta guisa se ganhou Santarém, em cuja tomada eu fui, e outros que aqui estão comigo. (HCL, 186-187)

Se toda esta análise, que envolve *pausas e cenas*, parece complicada, é mister lembrar que a HCL tem dois planos de narração e, portanto, o próprio plano segundo pode ser entendido como uma grande metadieese do plano primeiro. Assim, num meta-romance, o tempo e suas funções podem se duplicar como num espelho, dificultando a separação entre a imagem real e a refletida. Sem sombra de dúvida, sob o ponto de vista do tempo, este é o mais complexo romance de José Saramago.

Quanto aos demais tipos de *pausas*, não há novidades em relação às obras anteriores. Entre as *pausas extradieéticas* são dominantes as do tipo *metalingüístico*, que classificamos em quatro grupos. No primeiro grupo estão as referências ao uso da linguagem em relação à origem e significação de certas palavras que intrigam o narrador, como *algazarra*,

...palavra que sendo árabe de nacionalidade igualmente serve a qualquer gritar e vozear de colonenses, flamengos, bolonhenses, bretões, escoceses e normandos, misturados. (HCL, 47 -48)

*chateado*,

... que é palavra chula segundo o dicionário, mas sem rival, ainda que o neguem os puristas. (HCL, 90)

*chinelas*,

[Raimundo] procurou com os pés as babuchas, Chinelos, chinelos, que é a palavra cristã, vinda de Gênova e aqui, também ela, passada a masculino, (...) (HCL, 35)

e *cache-col*:

...lástima que não se possa dizer manta de pescoço, que tão-pouco soava bem, mas enfim, era do português de aqui, e não como o francês *cache-col*, (...) (HCL, 158)

Incluem-se aí as relações entre palavras e gestos,

...e este gesto simples bastou para quebrar-se a ameaça que estava nas palavras (...) (HCL, 65)

entre palavras e o gosto de usá-las,

...a frescura incomparável da manhã, a orvalhada, o rocío, que tudo é o mesmo, mas se deixa repetido pelo simples gosto de escrever as palavras e dizê-las de modo saboroso. (HCL, 73)

e entre os vários sentidos das palavras:

Vou ligar, disse ela [a telefonista], indiferente ao destino que utiliza seus serviços, e não repara que está a dizer, Vou juntar, apertar, prender, atar, liar, unir, aproximar, vincular, relacionar, associar, na sua idéia somente se trata de pôr em comunicação duas pessoas [Raimundo e Maria Sara] (...) (HCL, 101)

No segundo grupo, alocamos as *pausas* onde o narrador discute a linguagem em sua dimensão filosófica, ora relativizando o sentido das palavras,

... um revisor no absoluto sentido da palavra, se é que alguma palavra pode existir e continuar a existir levando consigo um sentido absoluto, para sempre, uma vez que o absoluto não pede menos. (HCL, 38)

ora assinalando o seu poder,

... pois a palavra, qualquer, tem essa facilidade ou virtude de conduzir sempre a quem a disse e depois, talvez, a nós que estamos indo atrás dela como perdigueiros farejando(...) (HCL, 65) ,

ora discorrendo sobre suas limitações, sem contudo deixar de considerar sua importância e necessidade para o homem, neste mundo multimídia em que vivemos:

...a experiência da comunicação tem vindo a provar que essa abundância aparente de visualizações não diminuiu a necessidade das palavras, quaisquer palavras, mesmo elas sabendo dizer tão pouco sobre as ações



e interações do corpo, da vontade que há nele ou ele é, do que chamamos instinto na ausência doutro nome, da química das emoções, e o mais que, precisamente por falta de palavras, não se mencionará. (HCL, 108)

Numa terceira classe, consideramos as metalinguagens voltadas para a palavra literária, ou seja, a narrativa, em que o narrador menciona seu próprio texto,

...mas esta reflexão, escusado seria dizer, não é da responsabilidade do historiador, não passando, portanto, de mero acrescentamento de sentido duplo, tão a propósito agora introduzido como em qualquer outro momento e página deste relato. (HCL, 99)

comenta suas próprias *pausas intra* ou *extradieéticas* numa longa *pausa metalingüística*,

Tão largo rodeio, tornado irresistível por esse jeito que as palavras têm de puxar umas pelas outras, parecendo que não fazem mais do que seguir o desejo de quem finalmente terá de responder por elas, mas levando-a ao engano, a ponto de deixarem, quantas vezes, a ponta da narrativa abandonada num lugar sem nome e sem história, o puro discurso sem causa nem objectivo, cuja flutuação precisamente o irá tornar apto a servir como cenário ou adereço de não importa que drama ou ficção, este rodeio, que principiou por indagar sobre horas de sono e vigília para vir a rematar em gasta reflexão, sobre a curteza das vidas e a longevidade das esperanças, este rodeio, acabemos, encontrará justificação se, (...) (HCL, 115)

fala das diferenças entre seu texto e o do seu "duplo" (ideal ?),

...[Raimundo Silva] é homem de escrita lenta, sempre cuidando das concordâncias, avaro na adjectivação, molesto na etimologia, pontual no ponto e outros sinais, o que desde logo vem delatar que quanto aqui em seu nome se tem lido não passa, afinal de contas, de versão livre e livre adaptação de um texto que provavelmente poucas semelhanças terá com este (...) (HCL, 157)

e, também, num jogo intertextual, claro ou velado, remete a outras obras literárias, sejam as suas próprias,

...conforme ficou demonstrado num outro mais fantasioso relato [ *A jangada de pedra* ], é física e mentalmente impossível descrever os actos simultâneos de duas personagens... (HCL, 239)

...vide Retrato do Poeta no Ano da sua Morte. [ *O ano da morte de Ricardo Reis* ] (HCL, 107)

...o pensamento é rápido, (...) ainda estamos a inventar a passarola [Memorial do convento ] e ele já chegou às estrelas. (HCL, 95)

sejam a de outros mestres, Garrett,

...é certo que Quando um não quer dois não discutem, imaginemos que o Romeiro deixava sem resposta a curiosidade fatal do Escudeiro Telmo, (...) (HCL, 86)

ou Caeiro, o heterônimo pessoano:

...seguindo a lição definitiva do poeta, na precisa e sóbria declaração de que o mistério da escrita está em não haver mistério nenhum, verificação que, a ser aceite, nos conduziria à conclusão de que se não há mistério na escrita, tão-pouco o haverá no escritor. (HCL, 181)

As *pausas extradieéticas* do tipo comum se referem aos mais variados assuntos. Destacamos a que fala dos "erros" cometidos pelo historiador (HCL, 27) que ocupa praticamente a metade do capítulo 2º.

As *pausas intradieéticas* retardam a narrativa para tentar dar conta do estado atual do personagem,

Este acto é, como todos, um efeito mas a sua causa quem sabe se obscura para o próprio Raimundo Silva parece-nos impenetrável pois não se compreende tendo em conta os dados conhecidos por que está este homem a despejar no lava-louças da cozinha a benemérita loção restauradora com que tinha vindo a mitigar os estragos do tempo. (HCL, 121),

de suas características civis,

...neste caso Silva, nome completo Raimundo Silva, assim se apresenta quando tem de o fazer, omitindo o Benvindo de que não gosta. (HCL, 31)

psíquicas,

Porque não era supersticioso, não contava que algo desagradável pudesse ocorrer-lhe no décimo terceiro dia, (...) (HCL, 78)

ou comportamentais:

Finalmente o telefone. De um salto, Raimundo Silva levantou-se, a cadeira empurrada para trás oscilou e caiu, e ele já ia no corredor, um

pouco à frente de alguém que o observava sorrindo com suave ironia, Quem nos diria, meu caro, que tais coisas viriam a acontecer-nos, (...) (HCL, 244)

Há ainda as pausas descritivas do ambiente doméstico,

Nesta casa não vive mulher. Duas vezes por semana vem uma de fora, mas não se pense que aquele lugar vago da cama tem que ver com a bissemanal visita, são diferentes precisões, (...) (HCL, 34)

ou do ambiente externo:

Da varanda, breve sacada antiga sob um alpendre de madeira ainda com forro de caixotões, vê-se o rio, e é um imenso mar o que os olhos alcançam entre raio e raio, desde o traço vermelho da ponte até aos rastos sapais de Pancas e Alcochete. Uma neblina fria tapa o horizonte, aproxima-o quase ao alcance da mão, (...) (HCL, 32)

Passando aos *sumários*, elementos aceleradores da narrativa, há que se recordar que constituem o tecido conjuntivo do texto, embora a sua função não se reduza simplesmente a ser estofa para os demais recursos. Dizemos tecido porque ele é condição necessária para se empregar a *pausa*, a *elipse* e a *cena*. No entanto, ele "desaparece" em muitos momentos, em especial no capítulo primeiro.

Entre os *sumários* mais significativos está a narração do despertar do almuadem, que abre o capítulo 2º (HCL, 17-19), em franco contraste com a cena do capítulo anterior, deixando os leitores atordoados quanto ao outro tempo (ano de 1147), ao outro espaço (alto da almádena), e ao personagem (o muezim), introduzidos subitamente na narrativa sem explicação prévia.

Mencione-se ainda os *sumários* que tratam do ataque à cidadela moura (HCL, 278-290), do fracasso das torres (HCL, 313-318), da fome e do assalto final a Lisboa (HCL, 344-347), que são os mais extensos e, diremos, os mais puros, no sentido em que se desenvolvem sem excessivas interposições de *pausas ou cenas*.

Entre guerras e amores, o tempo se torna mais complexo, e suas faces, como as de um origami, só se revelam no desdobrar-se.

### 1.2.5. *O evangelho segundo Jesus Cristo: eternidade vs. história*

Também de chofre, tal como na HCL, somos introduzidos n' *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Lá, fomos arremessados, sem aviso prévio, no seio de um diálogo, o do revisor com o historiador, sem a ajuda de qualquer voz que pudesse nos orientar diante da troca, tensa, de palavras entre os dois personagens: o narrador estava oculto. Aqui, somos postados em frente a uma iconografia barroca que representa a *cena* da crucificação de Jesus: o narrador é absolutamente presente. Dramatizando o papel de um espectador distanciado, ele nos arrasta consigo na contemplação do quadro sem abdicar da sua função de comentador: estamos no mundo de uma dupla representação, a da gravura e a da narrativa:

O sol mostra-se num dos cantos superiores do retângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando o astro-rei, uma cabeça de homem donde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas, (...) e essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, **o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada.** (EJC, 13) (grifos nossos)

O EJC tem vinte e quatro capítulos, dos quais o primeiro é a cristalização do último. O "enredo" da iconografia representa o ato, imobilizado ou eternizado, que se narra no último capítulo, fechando o ciclo. Assim, o capítulo inicial é a culminância, plasticizada, da narração que começa efetivamente no capítulo 2º e que se prolonga até o 24. A circularidade entre o início e o fim se patenteia pela retomada de certo segmento: ao encerrar a descrição do primeiro capítulo, vemos (nós e o narrador), no fundo do quadro, a representação da ação de afastamento de um homem que

Leva na mão esquerda um balde e uma cana na mão direita. Na extremidade da cana deve haver uma esponja, é difícil ver daqui, e o balde, quase apostaríamos, contem água e vinagre. (EJC, 19)

Ao encerrar a história (e a própria narrativa), o narrador refaz a última visão do personagem crucificado - Cristo - que,

...olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana ao ombro. Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava. (EJC, 445)

Sobre o primeiro capítulo há que se reconhecer, tal como nos romances anteriores, a sua posição distintiva. Mais uma vez, a categoria da duração responde pela diferença. Tem-se aí um texto forjado em pura *descrição*, o que, sabemos, quase sempre representa uma *pausa* na narrativa. O leitor é, desta feita, colocado ante uma anônima gravura barroca da crucificação que vai sendo **descrita** pelo narrador. Trata-se, pois, da abertura da narrativa, mas não da abertura da história. O autor busca separar, para assinalar, o que pertence a um suposto mundo ficcional referenciado e o que faz parte de um mundo - o dele, escritor - que constrói a ficção.

A longa *pausa*, se assim podemos chamar-lhe, é de um tipo especial, pois não alonga o discurso pela interrupção da história; simplesmente ainda não existe história para ser interrompida. Embora o tema esteja diretamente relacionado ao tema do romance, a sua forma de apresentação é *extradiegetica*, pois não se trata de uma ação **narrada**, mas de um quadro **descrito**. E quadro no sentido literal do termo, ou seja, uma representação plástica contemplada, analisada e interpretada por um eu. Esta consciência analítica vai revelando as posições dos personagens na *imagem*, ao mesmo tempo em que as interpreta como sinais. Está em causa, não a ação espaço-temporal de uma diegese, mas a ação de um sujeito interpretante. Eis que, por se constituir em pura *pausa*, não encontramos *sumário*, *cena* ou *elipse* neste início da obra. Tal especialíssima configuração nos incita a uma análise particularizada antes que passemos às questões da duração e do ritmo da narrativa como um todo.

Num só fôlego, num só parágrafo, o observador representado e arguto finge ser um leigo, ou melhor, um sujeito não familiarizado com a Doutrina que rege a composição do quadro. Busca ocupar uma posição isenta de Fé ou de compromisso moral, tal como um esteta contempla o mundo: sem paixão, mas com vivo interesse. A descrição se faz no presente do verbo, num convidativo apelo à participação do leitor. O processo começa pelo canto superior esquerdo da iconografia onde brilha um sol barroco e alegórico, anunciando o sofrimento que emana de toda a obra.

A quebra da ilusão, operada pelo distanciamento dialético<sup>109</sup> diante da representação plástica - "papel e tinta, mais nada" - também se aplica à arte literária. Assim, desde logo, fica a advertência do ficcionista: o leitor está

---

<sup>109</sup> A expressão "distanciamento dialético" é usada no teatro épico e didático de Brecht. Por meio dela, o dramaturgo alemão pretendia estimular o espírito crítico do espectador, levando-o à reflexão e crítica em relação à realidade. Vale registrar as afinidades com José Saramago, considerando-se não só os conteúdos ideológicos veiculados, mas também a forma com que ambos "desfazem a ilusão cênica e põem o autor em comunicação imediata com o público"(Cf. PRADO, Décio de Almeida. "A personagem no teatro". In: *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 97.)

igualmente diante dos mesmos materiais usados na composição gráfica do livro que tem em mãos. Seja pelo ícone (a gravura), seja pelo símbolo (os signos lingüísticos)<sup>110</sup>, a realidade jamais é atingida: ela "é uma cintilação. Não se capta tal qual", já disse um dos personagens de JS.

É impossível não associar a leitura do primeiro capítulo do EJC ao ensaio *As palavras e as coisas* de Michel Foucault<sup>111</sup>. O filósofo francês separa um momento preliminar - o capítulo inicial, intitulado "As meninas" - para abrir sua reflexão arqueológica sobre as Ciências Humanas. Lá descreve, analisa e interpreta, minuciosamente, o famoso quadro no qual Velásquez, ao representar a família real com as "meninas" em primeiro plano, reserva para si próprio um lugar na *imagem*. A diferença entre os dois textos fica por conta da natureza do discurso subsequente: investigação científica num, exercício literário noutra.

Se o tempo no capítulo inicial do EJC só diz respeito ao discurso e já que a história começa depois, não podemos avaliar a sua duração segundo o padrão de Genette. O tempo da história, na verdade, se estagnou na iconografia, embora haja um tempo do discurso que se efetiva na descrição contemplativa feita pelo narrador. Podemos falar, de modo metafórico, em dois tempos: o tempo imobilizado, imortalizado, perenizado, ritualizado, enfim, ETERNIZADO no quadro; e o tempo da contemplação, no caso, crítica, que se insere no tempo HISTÓRICO de onde narrador/narratário observam o quadro. Em outras palavras, na dicotomia TEMPO ETERNIZADO vs. TEMPO HISTÓRICO, pode-se ler tempo sagrado vs. tempo profano ou tempo da História Sagrada vs. tempo da História Humana. Da tensão entre os dois pólos, resulta o romance, cujo teor polêmico provem exatamente da justaposição das duas perspectivas do Evangelho - a sagrada e a profana. Há, pois, de saída, um diálogo intertextual entre o texto de José Saramago e as Sagradas Escrituras, mais especialmente o Novo Testamento na sua versão católica. Este arquiteito<sup>112</sup>, que é tematizado, permanece como fundo sobre o qual incidem os comentários do narrador; o texto

---

<sup>110</sup> Valemo-nos aqui da nomenclatura semiótica de Peirce que compreende, no vértice-do-objeto, a classificação do signo como ícone, como índice e como símbolo. "A palavra é o símbolo por excelência". In: PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura* São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 25 - 66.

<sup>111</sup> Trad. Salma Tannus Muchail, 2. ed. São Paulo. Martins Fontes, 1981.

<sup>112</sup> Usamos a expressão arquiteito para referir a um conjunto de textos anteriores e paralelos, a saber, as inúmeras versões, canônicas ou apócrifas dos Evangelhos, ao ponto destes textos constituírem quase que um gênero. Até o ano de 311 circulavam no mundo muitas versões dos Evangelhos, até que algumas foram fixadas por Atanásio, bispo de Alexandria. Durante os séculos medievais os monges copiaram-nos mas também os adulteraram, dando margem a versões diferentes para vários episódios. Hoje em dia a versão católica difere da protestante, sem contar a descoberta, em 1947 e 1956, dos Manuscritos do Mar Morto, referentes à cultura essênica do período de 152 a.C. ao ano 68. Há ainda as inumeráveis versões sobre a história de Jesus que se produziram até hoje e que ainda se produzem. O EJC de José Saramago pertence a este conjunto.

produzido, estilização (ou correção) do primeiro, é a resultante possível que também inclui os comentários.

Nada como o modelo barroco para validar a tensão entre opostos, sobretudo nas questões de Fé. Daí procede a opção pelo estilo e pelo anonimato da autoria do quadro como forma de condensar um conjunto de signos e significações bastante disseminados na cultura ocidental.

Entre os traços barrocos, destaca-se a atmosfera de sofrimento que emana da *cena*. Há um "rosto que chora, crispado de uma dor" (EJC, 13), há uma cara de "inspirado sofrimento" e há uma boca aberta que lança "um grito". Ao lado dos atos pungentes, detalhes eróticos, em especial o "decote tão aberto" (EJC, 14) de uma mulher, acentuam as oposições do estilo, até na mesma figura cuja expressão é de "compungida tristeza" (EJC, 15). A disposição espacial e a sinalização da importância de cada personagem segue os preceitos da estética barroca. Há uma hierarquização dos elementos sob o ponto de vista da Religião. O narrador conhece estes códigos e com eles opera ao focalizar a Mãe de Deus:

O seu nome é Maria, segunda na ordem de apresentação, mas, sem dúvida, primeiríssima na importância, se algo significa o lugar central que ocupa na região inferior da composição (EJC, 15).

A interpretação das auréolas confirma a mesma idéia. Os dois personagens à esquerda, o Bom Ladrão crucificado e arrependido, e José de Arimatéia, o rico mas prestimoso homem, não têm o sinal da santificação, sequer da beatificação, a coroar-lhes a cabeça. Ao contrário, a mulher decotada cuja redondez dos seios

...está atraindo e retendo a mirada sôfrega dos homens que passam, com grave dano das almas, assim arrastadas à perdição pelo infame corpo. (EJC, 14 - 15)

está "...toucada com a glória suprema duma auréola, no seu caso recortada como um bordado doméstico." (EJC, 14)

Apesar da sensualidade desta figura feminina, outra é que será reconhecida como Madalena, cujo olhar para Jesus "é de autêntico e arrebatado amor (...)" pois

...apenas uma mulher que tivesse amado tanto quanto imaginamos que Maria Madalena amou poderia olhar desta maneira, com que, derradeiramente, fica feita a prova de ser ela esta, só esta, e nenhuma outra (...) (EJC, 16 - 17)

O jogo interpretativo acaba por dissipar dúvidas quanto à identificação definitiva de Maria pois sua auréola tem

...um desenho mais complexo, assim, pelo menos, se acharia autorizado a pensar quem, não dispondo de informações precisas acerca das precedências, patentes e hierarquias em vigor neste mundo, estivesse obrigado a formular uma opinião. (EJC, 15)

Também barroca é a antropomorfização da natureza, figurando o sol como "uma cabeça de homem" (EJC, 13) e a lua, "também chorando e clamando como o sol", grotescamente representada em forma "de mulher, com uma incongruente argola a enfeitar-lhe a orelha, (...)" (EJC, 17).

A finitude da vida, tema tão recorrente na imagística barroca, comparece pela referência ao "crânio, e também [a] uma tibia e uma omoplata" (EJC, 19) que aparecem ao pé da cruz, a lembrar que a vida há de se tornar "...terra, pó e coisa nenhuma." (EJC, 19)

Todo o quadro obedece a uma disposição espacial que privilegia a figura central do Cristo crucificado. A narrativa mimetiza tal configuração quando descreve a *cena* pelas beiradas, alcança uma espécie de clímax narrativo ao centrar-se em Jesus (EJC, 18 e 19), e depois, sob forma de desenlace, volta-se para o homem que se retira com a água e o vinagre.

Além de mimar a técnica do artista plástico, o narrador também lhe toma emprestado o ponto de vista (a subjetividade) mas não propriamente a sua voz. No quadro está presente a alma do artista que o idealizou e que o concretizou. Sua emoção responde pelos traços do desenho e sua voz é a da Crença. No texto, o narrador se representa não só pela escolha dos caminhos da descrição, mas, principalmente, pelas suas intervenções, marcadas pela personalidade, vale dizer, pelas emoções. Sua voz, no entanto, é outra. E é exatamente no momento culminante que esta voz se revela mais explicitamente como questionante da Fé, ao questionar a própria incompreensão de Cristo:

É ele, finalmente, este para quem apenas olham José de Arimatéia e Maria Madalena, este que faz chorar o sol e a lua, este que ainda agora louvou o Bom Ladrão e desprezou o Mau, **por não compreender** que não há diferença entre um e outro, ou, se diferença há, não é essa, pois o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro. (EJC, 18) (grifos nossos)

Além da primeira polemização com a Ética da Doutrina, há neste capítulo a primeira correção das interpretações da História Sagrada: o vinagre oferecido a



Jesus e sempre entendido como ato de "malícia ou escárnio", pelo contrário, era "...refresco dos mais soberanos para matar a sede, como ao tempo se sabia e praticava". (EJC, 20)

O processo de atribuição de uma marca de singularidade ao primeiro capítulo do EJC encontra paralelo nos demais romances do autor. Aqui tivemos uma *pausa extradiegética*. No MC e em RR vimos acontecer a micro-narrativa, em *close*; em LC e na JP usa-se o *sumário*, no primeiro caso, retrospectivo (o latifúndio, no passado e no presente); no segundo, recopilativo (os enigmas que ocorrem aos personagens); e, finalmente, na HCL, a *cena* inicial, em separado. Em todos os casos, o resto narrativa, a partir do capítulo 2º, apresenta outra configuração temporal. Por força desta diferenciação típica, os enredos tendem a apresentar alguma forma cíclica, seja no fechamento, como no MC (em que Blimunda retorna à mesma praça em que conheceu Baltasar) e no EJC (quando a litografia se torna o quadro vivo da crucificação), seja ao longo da narrativa, como na JP (quando os personagens e a própria Península Ibérica fazem uma viagem circular) ou em LC (quando a geração dos Mau-Tempo introjeta o "Crescei e multiplicai-vos" do primeiro capítulo para alterar as condições de exploração secular no latifúndio). A circularidade também pode ser estendida a RR, se considerarmos que a partida do personagem para a "pátria" eterna (a morte) completa o ciclo de sua chegada à pátria provisória (Portugal). Em certa medida, ao propor as noções de equilíbrio e *novo equilíbrio* como balizadoras do enredo, certamente Todorov havia apontado para a tendência estrutural da narrativa em concluir, mesmo que de modo diferente, um processo que se inicia na sua abertura.

Voltando ao EJC, vimos que o capítulo inicial é um prólogo e, ao mesmo tempo, o anúncio do epílogo. Como prólogo especial que é, faz um convite ao leitor para "entrar" no quadro e, numa viagem pelo "túnel do tempo", assistir ao início da história. Ao contrário dos demais evangelhos, o EJC conta a vida prosaica de Jesus, deixando em segundo plano os feitos milagrosos e as palavras doutrinárias. A ênfase recai no lado profano, já que é por demais conhecida a dimensão sagrada do personagem. Como sabemos, os evangelistas reconhecidos pela Igreja não privilegiam o plano histórico (nível micro ou macro-histórico), centrando-se na divulgação da "palavra" de Jesus. Exatamente ao contrário, a intenção do ficcionista não é a de evangelizar, mas narrar, daí a despreocupação com as mensagens cristãs.

O EJC é uma opção para o preenchimento das lacunas (*elipses*) porventura existentes nos demais textos, apócrifos ou não, dos Evangelhos. Por outro lado, elide ou sumaria velozmente aquilo que foi detidamente focalizado nos textos

sagrados. Desta forma, o EJC alinha-se ao lado dos textos profanos sobre a vida de Jesus, cujo conjunto completa ou se opõe ao grupo dos textos evangélicos sagrados. No entanto, o título da obra desmente, em certa medida, esta intenção: trata-se de um *Evangelho segundo Jesus Cristo* e não de uma "Vida de Jesus segundo ..." Por quê *Evangelho*, e não "Vida", "História", etc..., que seriam semas mais adequados à natureza profana da obra? Por que a menção ao personagem - *segundo Jesus Cristo* - e não a um autor, por exemplo José Saramago, já que a tradição refere sempre aos autores dos Evangelhos (segundo Lucas, segundo Mateus, segundo Marcos, segundo João) e já que o próprio autor a si mesmo se nomeia "evangelista" (cf. p. 308)? Em primeiro lugar, o "eu" que narra não corresponde ao "eu" do Cristo que conhecemos, aquele que é Deus ou Filho de Deus, conforme rezam as Escrituras. Vemos uma versão do evangelho segundo o **homem** que foi Cristo ou, em outras palavras, segundo o Filho do Homem cuja expressão maior se dá na fala final, referindo-se a Deus - "Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez " - em substituição àquela que em Lucas 23 - 34 está: "Pai, perdoa-lhes porque não sabem o que fazem". Há alteração da função vocativa (Deus foi substituído por homens) e do sujeito da falta (o erro passa a ser de Deus e não daqueles que crucificam Cristo).

Este parece ser o sentido do título e da obra como um todo: abrigar uma outra percepção dos atos e fatos que, pela figura de um certo homem, formaram a base da sociedade em que vivemos. Propósito imensamente revolucionário de que talvez apenas alguns detalhes menores tenham chegado a incomodar, como, por exemplo, a contestação da virgindade de Maria, a relação amorosa de Jesus com Madalena ou a chamada "traição" de Judas, mas que não passou despercebido por José Paulo Paes:

O cognome de Filho do Homem que o Messias se dava adquire uma plenitude de sentido que o leitor não terá dificuldade em compreender se atentar para o que acontece aqui com o carpinteiro José, para o pedido que Cristo faz a Judas pouco antes de ser crucificado, e para as últimas palavras que diz de olhos voltados para o céu. Compreendido isso, será mais fácil entender por que este evangelho tem o título que tem<sup>113</sup>.

Há neste Evangelho uma desconsideração do plano divino, seja pelas razões acima, seja pela introdução de fatos não consagrados (a crucificação de José, por exemplo) ou alteração dos mesmos e, principalmente, pelo perfil de Deus que se auto-revela como egoísta, sanguinário e até cínico quando se apresenta a Jesus no meio do mar. Ao final do capítulo primeiro, o narrador, ao se irmanar ao homem que leva a água com vinagre, portanto, pela referência a um

<sup>113</sup> PAES. José Paulo. In: SARAMAGO, 1991, orelha.

detalhe humano, simplório, do plano da realidade não-celeste, mas terrestre, opta pela sua versão ao dizer:

...tudo isso são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível. (EJC, 20)

No capítulo 2º começa a "história possível", aquela que José Saramago elegeu para transformar em narrativa. Na litografia barroca, a um tempo imobilizado pela cultura, eternizado pela crença, imortalizado pelo medo, perenizado pelos poderes e ritualizado pela religião, o autor contrapõe um tempo de contemplação crítica, distanciada, leiga, vivido pelo narrador, e, por extensão, pelo leitor. O questionamento e a correção são sinais de uma nova postura frente à História Sacra, a despeito de sua consagração há dois milênios.

O tempo da história se inicia, a rigor, no capítulo 2º com a narração dos momentos de insônia de José, pouco antes do ato que será responsável pela concepção de Jesus no seio de Maria, e se conclui no capítulo 24, com a crucificação. Ao todo, considerando-se o prólogo, são quatrocentos e dezessete páginas<sup>114</sup> de discurso que cobrem trinta e três anos (idade de Cristo) mais os nove meses de sua gestação. Não se trata de um corte sincrônico na vida do herói, como vimos acontecer com os protagonistas dos demais romances (com exceção de LC, no qual se desenrola a vida de João Mau-Tempo, do nascimento à morte, embora a ela sejam anexados relatos de seus antepassados e pósteros). No EJC estão assinalados os fatos importantes do desenvolvimento do herói Jesus, ou de outros desde que a ele contemporâneos. Por sua vez, as *elipses* desta narrativa correspondem aos acontecimentos - não-narrados - que medeiam as cronologias, cuja localização na relação abaixo, está reproduzida com *aspas*, quando direta, e entre parênteses, quando inferida:

- concepção (p. 26);
- nascimento (p. 82);
- crescimento entre os "oito meses" (p. 121) e os "cinco anos" de idade, envolvendo contato com irmãos, escola, etc. (p. 132);
- puberdade aos "doze anos" (p. 144);
- saída da casa paterna entre os treze e quatorze anos (p. 191);
- os anos de trabalho como pastor de ovelhas, dos quatorze aos dezoito anos, intercalados com o seu primeiro NÃO à sociedade, por volta dos quinze anos (p. 239, 240 e 243);

---

<sup>114</sup> Do total de quatrocentos e quarenta e cinco páginas foram deduzidas as páginas iniciais e as em branco que medeiam os capítulos, o que resultou em, aproximadamente, quatrocentos e dezessete páginas de discurso corrido.

- primeiro encontro com Deus, encontro com Madalena e abandono da atividade pastoril em torno dos "dezoito anos" (p. 261 e 291);
- nas bodas de Caná, aos dezenove ou vinte anos (p. 340);
- época dos milagres decisivos, aos "vinte e cinco anos" (p. 351);
- crucificação e morte aos trinta e três anos (p. 445).

Esta seqüência cronológica pode ser agrupada, sob o ponto de vista narrativo, em três momentos ou segmentos que, antecidos do prólogo, se apresentam no quadro abaixo. Nas colunas EXTENSÃO CAPÍTULOS e EXTENSÃO PÁGINAS, estão referidos os limites, respectivamente, dos capítulos e das páginas que abrangem cada um dos segmentos. As colunas NÚMERO CAPÍTULO e NÚMERO PÁGINA indicam a quantidade de capítulos e de páginas que cobrem, respectivamente, os segmentos sumariados. A coluna de percentual (%) revela a posição de cada segmento no conjunto da obra, considerando-se o volume de discurso empregado. Finalmente, a última coluna mostra o ritmo narrativo por segmento, expresso na notação pp./ano, ou seja, a relação entre o tempo do discurso (páginas) e o tempo da história (unidade *ano*), e que representa a duração da narrativa.

#### SEGMENTOS DA NARRATIVA - EJC

Segmento	Extensão capítulo	Número capítulo	Extensão páginas	Número páginas	%	Ritmo pp./ano
PRÓLOGO: Quadro barroco	1	1 <sup>o</sup>	13-20	8	1,8	-
1 <sup>o</sup> Conceção nascimento, infância (0 aos 14 anos)	2-12	11	21-189	157	36,7	11 pp.
2 <sup>o</sup> adolescência e pastoreio (15 aos 18 anos)	13-16	4 <sup>o</sup>	191-265	74	17,3	18 pp.
3 <sup>o</sup> Maioridade e pregação (19 aos 33 anos)	17-24	8 <sup>o</sup>	267-445	172	40,2	11 pp.

O ritmo verificado nos segmentos é o mesmo no primeiro e no último segmento - onze páginas por ano ou, se fizermos a conversão para a unidade dia, (0,030 páginas ao dia) enquanto o segmento medial (o segundo) apresenta um ritmo um pouco mais rápido, de dezoito páginas ao ano (ou 0,050 pp./dia).

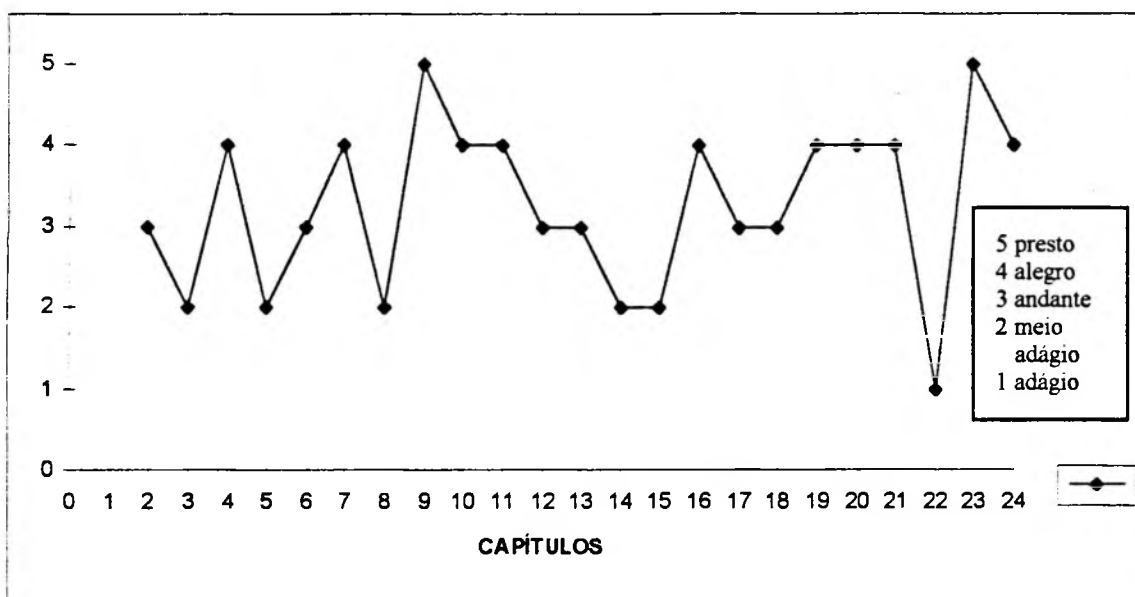
Fazendo a média, constatamos uma duração de 13,3 pp./ano. Esta se aproxima da média direta de 12,6 pp./ano se consideramos a utilização de quatrocentos e dezessete páginas de discurso para contar a história de um homem ao longo de trinta e três anos. Há, portanto, um equilíbrio rítmico entre os segmentos ou momentos do texto. Observa-se, por aí, que os segmentos limitantes, infância e maioridade, são os mais extensos proporcionalmente, enquanto que a fase da adolescência passa com mais velocidade. Neste aspecto o EJC não difere muito das outras narrativas evangélicas, cujo interesse se concentra na fase adulta - as palavras e as obras - e secundariamente na infância, ficando a fase medial praticamente sem referências. No EJC verifica-se um esforço em direção a um maior equilíbrio entre as fases, embora a do meio seja ainda pouco desenvolvida. Em linguagem musical, teríamos um ritmo uniformemente *alegro* ao longo da narrativa, sendo a variação medial desprezível, o que será confirmado adiante.

Se fizermos uma análise do ritmo por capítulos, vamos encontrar uma variação mais significativa em seus pormenores, embora predomine quantitativamente o *alegro*. Para chegarmos a um gráfico expressivo deste aspecto, analisamos separadamente cada capítulo, discurso e história considerados, acabando por depreender cinco grupos rítmicos, a saber: ritmo *adágio* em que a velocidade é de aproximadamente 37 páginas ao dia (ou 0,050 pp./ano); ritmo *meio adágio*, em torno de 13 a 16 páginas ao dia (ou 0,030 pp./ano); ritmo *andante*, de 7 a 1,4 páginas ao dia; ritmo *alegro*, mais rápido, com duração inferior a uma página ao dia; e, finalmente, o grupo narrativo mais acelerado, o *presto*, cujo ritmo é inferior a 10% de página ao dia (0,1 pp./dia). No gráfico se representam estes grupos na sua relação com os capítulos, apesar de que cada capítulo, separadamente considerado, tenha uma duração específica<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> As durações específicas observadas por capítulos foram as seguintes, das mais rápidas para as mais lentas: 0,001 pp. /dia - cap. 23; 0,003 pp. /dia - cap. 9; 0,01 pp. /dia - cap. 16; 0,03 pp. /dia - cap. 4; 0,04 pp. /dia - cap. 11 e 24; 0,05 pp. /dia - cap. 20; 0,07 pp. /dia - cap. 21; 0,09 pp. /dia - cap. 19; 0,5 pp. /dia - cap. 7; 1,4 pp. /dia - cap. 18; 3 pp. /dia - cap. 17; 5 pp. /dia - caps. 6 e 13; 7 pp. /dia - caps. 2 e 12; 12 pp. /dia - cap. 15; 13 pp. /dia - cap. 5; 14 pp. /dia - cap. 3 e 14; 16 pp. /dia - cap. 8; 37 pp. /dia - cap. 22.

## GRÁFICO DE VARIAÇÃO DE RITMO POR CAPÍTULO - EJC



Pode-se notar que a maioria dos capítulos, nove ao todo, se situam no grupo rítmico *allegro* e apenas dois capítulos (o 9º e o 23) são de ritmo *presto*. Quanto aos demais, seis pertencem ao grupo *andante* e cinco ao grupo *meio adágio*. Apenas o capítulo 22 se inclui no tipo *adágio*. Trata-se do maior capítulo do romance em volume de discurso - trinta e sete páginas. Por comportar o diálogo insólito, de Jesus com as Potestades no meio de um inusitado nevoeiro no mar, a medição do tempo da história é problemática. Para os actantes do episódio, a *cena* parece ter a duração de um dia. Para os demais personagens que ficam à espera nas margens, o tempo decorrido é de quarenta dias. Tal variação fica por conta do caráter mágico da duração temporal, mesmo que para efeito de análise tenhamos considerado o primeiro valor<sup>116</sup>.

O menor capítulo é o da concepção de Jesus (o 2º) seguido do prólogo (o 1º) que foi excluído do quadro por razões já discutidas (não há como relacionar tempo da história com tempo do discurso). Os capítulos mais lentos revelam a atenção do narrador para partes negligenciadas por outros textos, ou para episódios mais dramatizáveis. Assim se enquadra a matança de Belém (cap. 18), antecedida da visita do Anjo a Maria (cap. 3º) e da viagem do casal para Belém (cap. 5º). Os capítulos 14 e 15 também mereceram mais espaço, provavelmente

<sup>116</sup> Se levarmos em conta o tempo de quarenta dias de história para trinta e sete páginas de discurso, o capítulo deixa de figurar na singularidade adágica que o colocamos para diluir-se, entre tantos, no grupo *allegro*, pois passa a apresentar um ritmo de 0,9 pp. /dia.

por conterem ações de investigação e de questionamento, respectivamente, de Jesus sobre suas origens, e do Anjo ao próprio Jesus, quando de sua adesão ao pastoreio. Além disto, este grupo rítmico *meio adágio* apresenta uma característica especial: ao lado da velocidade aproximada de 12 a 16 pp./dia, os capítulos têm um ritmo constante de 1 pp./dia, embora o número de páginas e o número de dias varie de um para outro. É, portanto, o grupo mais homogêneo sob o ponto de vista da duração.

No grupo *alegro*, merece destaque a simetria entre o capítulo 11, que trata da crucificação de José, e o capítulo final, o 24, que focaliza a crucificação de Cristo. Ambos têm o mesmo ritmo - 0,04 pp./dia - o que reforça a idéia de que o primeiro fato prefigura o segundo.

A história começa em ritmo *andante* (cap. 2º) e finaliza com ritmo *alegro* (cap.24). Os dois picos de aceleração em *presto* revelam a menor relevância dada pelo autor à fase de crescimento de Jesus (cap. 9º) e à dos milagres (cap. 23), uma e outra contadas sumariamente. Em contrapartida, o capítulo mais lento - o 22 - parece ser o mais valorizado por sua singularidade rítmica e por sua especificidade no enredo. Na verdade, o diálogo longo de Jesus com Deus e o Diabo representa o clímax da narrativa. Curiosamente, o capítulo mais lento (37 pp./dia) antecede o mais rápido - o 23, que narra resumidamente os milagres de Cristo (0,001 pp./dia) - numa inversão peculiar que prepara o desenlace da crucificação em ritmo paradoxalmente *alegro*.

Há um prolongamento do mesmo ritmo em três capítulos consecutivos, a saber, o 19, o 20 e o 21. Trata-se do "tempo de espera" que antecede o grande encontro com Deus e que abarca o período adulto da vida de Jesus, dos dezoito aos vinte e cinco anos. Compreende a sua preparação, desde a recusa em tornar a casa paterna devido à incredulidade dos familiares quanto à sua origem divina (mas também recusa da filiação terrena), passando pelo período de convivência com Madalena que o reconhece, até o momento em que escuta, pela boca do endemoninhado, que é o "Filho de Deus" (EJC, 362), no capítulo 21. Ao ser nomeado pelo Outro (não importa se o Diabo), há imediatamente uma lentificação da narrativa no capítulo subsequente, que é o 22. Por mais esta razão, destacamo-lo como o capítulo principal, o que será ratificado pela sua expressão em pura *cena*. É aí que se fará a fundamental oposição do tema do romance: um Deus Pai se revelando em sua total crueza, em contraste com um Deus Filho, humano, abismado e perplexo frente ao desumano destino que lhe está reservado, para si e seus irmãos na terra.

Em conclusão, a categoria *sumário* apresenta uma configuração semelhante à adotada nos romances anteriores. O ritmo narrativo está sempre a serviço de algum efeito, em especial aquele que permite, pela sua variação ao longo dos capítulos, conceder um movimento ao texto, fazendo oscilar, numa e noutra direção, o andamento do discurso e o progresso da história. No jogo durativo entre ambos estão impressas as intenções do autor, os seus desejos e os seus mecanismos de qualificação dos processos.

Particularmente no EJC há uma notação temporal cuja intenção parece ser tão somente a de enraizar a narrativa no real, marcando a diferença entre calendários, o nosso e o da época. Assim, ficamos a saber que a concepção de Jesus, o reconhecimento da gravidez de Maria e a primeira Páscoa se deu

...na passagem dos dias do mês de Tamuz para o mês de Av, quando se colhiam as uvas nos vinhedos e os primeiros figos maduros começavam a pintar entre a sombra verde das ásperas parras (...) (EJC, 43)

Voltado para a narração sumariada dos nove meses de gestação, o capítulo 4º referencia a passagem do tempo através do calendário judaico, mencionando, um a um, os meses, as estações que lhes correspondem e os fatos, flores e frutos de cada uma. O procedimento, além do efeito acima assinalado, adiciona lirismo a um texto de matriz eminentemente narrativa. Encontramos aí a expressão do José Saramago-Poeta que já surpreendemos em outros momentos<sup>117</sup>.

O tempo foi passando, um lento mês seguindo-se a outro, o de Elul, ardente como uma fornalha, com o vento dos desertos do sul varrendo e queimando os ares, época em que as tâmaras e os figos se tornam em pingos de mel, o de Tishri, quando as primeiras chuvas do outono amaciam a terra e chamam os arados à lavra para as sementeiras, e foi no mês seguinte, o de Marhesvan, tempo da apanha da azeitona, que finalmente, arrefecendo já os dias, José se resolveu a carpintear um rústico catre, (...) onde Maria, depois de esperar tanto, pôde descansar o pesado e incômodo ventre. (EJC, 44 - 45)

Destacando-se, agora por outro motivo, dos demais, o capítulo 7º apresenta uma estrutura de enredo em contraponto. Dois grupos de fatos são alternadamente narrados. De um lado, os Inocentes, representados pela Sagrada Família; de outro, o Criminoso, figurado na ira de Herodes. O capítulo começa assinalando o jogo pendular da vida

<sup>117</sup> Lembramo-nos, em especial, do capítulo 19 de *Levantado do chão* todo vazado em linguagem poética e metapoética, onde o "lado prosaico" do autor parece brincar com o "lado lírico": "Maio é o mês das flores. Vai o poeta em seu caminho, à procura das boninas de que ouviu falar, e se não lhe sai ode ou soneto, há-de sair quadra, que é saber mais comum. O sol não está a doidice de Julho e Agosto, corre mesmo uma fresca aragem, e (...)" (LC, 193-196)



Como sempre desde que o mundo é mundo, para cada um que nasce, há outro que agoniza. (EJC, 85)

centrado, a princípio, na doença e nas ânsias do déspota:

O de agora, falamos do que está à morte, é o rei Herodes, que sofre, (...) (EJC, 85 - 88)

Em seguida, altera para o "que nasce" e seus progenitores:

Neste meio tempo, lá em Belém, por assim dizer paredes meias com o palácio de Herodes, José e sua família continuavam a viver na cova, (...) (EJC, 88 - 102).

A narrativa retorna aos aposentos do rei, quando

...o profeta Miqueias disse o que até então andara a calar. (...)Mas tu, Belém, tão pequena entre as famílias de Judá, foi já de ti que me saiu aquele que governará Israel. (EJC, 102 - 104)

Concluindo, o contraponto narrativo mimetiza, em certa medida, a própria Roda da Fortuna, tornando palpáveis os processos - carnavalescos, segundo Bakhtin - de coroação e destronamento em que a "alegre relatividade"<sup>118</sup> põe em cheque poderes e posições hierárquicas. Por conta disto, resulta cômica a figura de Herodes, acometido de uma fúria de onipotência que não combina com o seu estado físico lastimoso, gangrenadas que estão as suas partes pudendas.

Resta mencionar, quanto ao espaço, uma simetria observável nos encontros do protagonista com Deus e com o Diabo. Jesus tem um encontro particular com cada um. Primeiro no campo, por três anos, encontra-se e convive com o Diabo disfarçado em Pastor (15 e 16 caps.). Depois, no deserto, tem o seu primeiro diálogo com Deus (16 cap.). O segundo encontro se dá no mar e com os dois ao mesmo tempo (22 cap.). Ficam, pois, por este procedimento, equilibradas as duas Potestades, numa alusão implícita àquilo que o narrador diz: "...o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro". (EJC, 18)

Aliada ao *sumário* ou intermediando *cenar*, vimos que a *pausa* exerce importantes e variadas funções na prosa saramaguiana. Aqui, como nos romances anteriores, o procedimento é abundante e longe de tornar o texto enfadonho, confere-lhe vivacidade pela diversificação dos tipos usados e pela

<sup>118</sup> Cf. BAKHTIN.M. 1981, p. 106.

emergência de diferentes vozes narrativas, em especial a do narrador. Além dos modelos tradicionais *intradiegético* e *extradiegético* (e sua derivada *metalingüística*), reconhecemos no texto formas mistas em que estão combinados comentários de origem diegética e os de origem não-diegética, além de casos em que a operação classificatória fica praticamente impossível.

Há, no entanto, uma singularidade quanto ao discurso em tela: as *pausas* do tipo *metadieético* não comparecem, como apareceram em LC, no MC, e na HCL. Ou seja, o condutor do texto não cede a palavra a outro narrador para que se abra algum texto secundário, o que seria até congruente uma vez que há tantas vozes e tantos episódios envolvidos nas narrativas ligadas à vida de Jesus. Se a ausência também é significativa, ficamos com a hipótese de que, em se tratando exatamente de uma certa versão da vida de Jesus, era necessário restringir o campo para que ficasse nítida e bem recortada a inflexão ideológica da obra. O EJC, como já mencionamos, é mais uma versão, entre tantas, sobre a figura polêmica do fundador da maior religião do Ocidente. Ao lado de Lucas, Mateus, João, Marcos, Paulo e tantos outros, antigos e contemporâneos, famosos ou obscuros, José Saramago alinha o seu nome porque é, além de herdeiro desta tradição, uma alma forjada nesta cultura. O seu direito de voz "exclusiva" aqui exercido não significa recusa das demais; pelo contrário, é apenas mais uma, a sua, que se manifesta.

As *pausas intradieéticas* são as mais contraditórias. Envolvem o narrador com elementos da diegese, sejam personagens, seja o ambiente sócio-cultural da época, seja a notação espacial. Quanto aos primeiros, é José aquele que melhor ilustra a fragilidade da condição humana. O marido de Maria é caracterizado como o representante típico do judeu, preso às convenções e costumes, mas também dilacerado por contradições. Seus enganos e fraquezas são, por vezes, comicamente enquadrados, quando, por exemplo, tem ciúmes da mulher exatamente na hora em que é acometido de desejo:

Lembrara-se, e a recordação, como uma chapada de água fria, arrefeceu de golpe as sensações voluptuosas que estivera experimentando, [pois] lembrara-se do homem que dois dias antes vira, num rápido instante, caminhar ao lado da mulher, (...) (EJC, 70)

Para se defender do sentimento, nada nobre para um judeu orgulhoso, José envereda pela racionalização, mas tendo renunciado a compreender, acaba por levar

...para dentro do sono, uma idéia em tudo absurda, a de que aquele homem teria sido uma imagem do seu filho feito homem, que viera do futuro (...) (EJC, 71)

e daí, no dia seguinte, acorda com

...a certeza, íntima e profunda, de que foi beneficiário dum obséquo particular de Deus, que lhe permitiu ver o seu próprio filho ainda antes de ser nascido, (...) (EJC, 72)

O retrato de José esboçado na obra mostra a sua inteira imersão na cultura judaica pela obsessão em seguir-lhe a lei e os costumes. Seus escrúpulos, de tão excessivos, acabam por atormentá-lo. Ao receber o convite dos vizinhos para com eles celebrar juntos a Páscoa, hesita em dar a resposta porque "(...) não quisera demonstrar demasiada pressa em aceitar, como logo havia resolvido (...) (EJC, 49). O narrador justifica a atitude bem comportada:

...bem se sabe que é mostra de cortesia e bom nascimento receber com gratidão os favores que nos fazem, porém sem exageros de contentamento, não vá dar-se o caso de pensar o outro que ficamos à espera de mais. (EJC, 49 - 50)

É ele quem sente o medo e mais a vergonha de o sentir. Perturba-o a perspectiva

...de ter de procurar um abrigo no labirinto das ruas de Jerusalém em circunstância de tanta aflição, a mulher em doloroso trabalho de parto, e ele, como qualquer outro homem, apavorado com a responsabilidade, mas sem o querer confessar. (EJC, 75)

Os melindres do marido são o de qualquer outro que não deseja expor sua mulher a curiosidades malsãs, pois "...mesmo um rústico carpinteiro tem direito aos seus pudores, (...) (EJC, 77). Junto com a fraqueza humana do personagem, vem a justificativa. Depois do parto, José está

...de cabeça perdida, sem saber que fazer, e não devemos censurá-lo, que aos homens não os ensinam a comportar-se utilmente em situações destas, nem eles querem saber, o mais de que hão-de vir a ser capazes é pegar na mão da mulher sofredora e ficar à espera de que tudo se resolva em bem. "(EJC, 82)

mas, ao mesmo tempo, vem a crítica velada do narrador ao machismo judaico, do qual somos herdeiros:

Maria, porém, está sozinha, o mundo acabaria se um judeu deste ousasse cometer esse pouco. (EJC, 82)

O sentimento de culpa é o principal traço da personalidade de José, atormentando-o dia e noite. Pensando na morte de Herodes e, por analogia, na morte dos inocentes em Belém (que não conseguira evitar), José cismava "...com uma amargura tão funda que nela não entrara a resignação que dulcifica as maiores dores (...)" (EJC, 123-4). Nestes momentos, o narrador invade a intimidade do personagem, trazendo para o leitor a visão devastada de uma alma corroída pela CULPA, metaforicamente colocada como uma presença inevitável:

Por isso José não dorme, ou sim dorme e em ânsias desperta, atirado para uma realidade que não o faz esquecer-se do sonho, a ponto de poder-se dizer que, acordado, sonha o sonho de quando dorme, e, dormindo, ao mesmo tempo que busca desesperadamente fugir-lhe, já sabe que é para tornar a encontrá-lo, outra vez e sempre, este sonho é uma presença sentada no limiar da porta que está entre o dormir e o velar, saindo e entrando José tem de enfrentar-se com ela. (EJC, 124)

Apesar do traço cômico, fruto da excessiva servidão ao senso comum, José também faz questionamentos. Ao orar pela manhã, agradece a Deus por lhe ter restituído a alma, mas vê-se tomado de desejo por Maria que, no momento, está "sem alma" pois dorme. Vive a contradição da doutrina: como explicar a sua atração por um corpo "sem alma"? Também humanizada é a visão que temos dele quando se sente dividido entre ficar em Nazaré como pai protetor ou ir a Séforis para resgatar o amigo Ananias.

A caracterização de Maria se faz em duas direções: ou ela é a mulher tornada a Mãe de Deus, ou é a mulher que representa a difícil condição feminina daqueles tempos. Como atualizador do lado sádico e egoísta do casamento, o marido é também a voz da sociedade que a inferioriza, seja pela negação de sua importância

...custava-lhe a aceitar que uma mulher pudesse ter tanta importância assim, (...) (EJC, 65),

ou de sua simples subjetividade, vendo-a apenas como um corpo:

Ainda está para nascer o homem que, **sem ser por precisões do corpo**, se chegue ao lado das mulheres e com elas fique. (EJC, 71) (grifo nosso)

Mesmo fecundado, este corpo só terá "...poucas ou distraídas atenções do seu marido, (...)" (EJC, 55). Segundo a voz dos costumes, é

...sujo e impuro, desde a fecundação ao nascimento, aquele terrífico sexo da mulher, vórtice e abismo, sede de todos os males do mundo, (...) (EJC, 78)

Além do corpo, também a mente feminina não merece crédito pois

Em verdade, em verdade vos digo, não há limites para a malícia das mulheres, sobretudo as mais inocentes. (EJC, 39)

Maria, por sua vez, aceita o lugar masoquista, submete-se obedientemente à lei, seja a orar "...no tom modesto que convém à mulher, (...)" (EJC, 35), seja a resignar-se com o que lhe permitem - "...mulheres destas com qualquer coisa se contentam.." (EJC, 31) - servindo ao marido "...como é também dever das boas mulheres." (EJC, 71) Deve calar os seus desejos e queixas, como a vizinha de Maria que emudeceu

...assim que os homens entraram, não que Chua tivesse deixado de chorar, a questão é que as mulheres aprenderam com a dura experiência a engolir lágrimas, (...) (EJC, 148)

A inferioridade da mulher nesta cultura é muitas vezes tratada de forma irônica. No lado avesso do tropo e nas entrelinhas do discurso, cintila a voz crítica do narrador, que já vimos em outras passagens:

...sentaram-se os viajantes a comer, principiando pelos homens, que as mulheres já sabemos que em tudo são secundárias, basta lembrar uma vez mais, e não será a última, que Eva foi criada depois de Adão e de uma sua costela, quando será que aprenderemos que há certas coisas que só começaremos a perceber quando nos dispusermos a remontar às fontes. (EJC, 57)

Mas Maria é antes de tudo um ser que sofre pois é mulher de um atormentado e mãe de um atormentado. É duplamente a Mãe da Culpa, já que herdeira de Eva, a Culpada-Mor das Escrituras Sagradas.

Na caracterização de Jesus, as *pausas intradieéticas* são mais dedicadas aos seus tormentos, decorrência natural do seu destino. Começam com delírios edipianos vivenciados em pesadelos noturnos,

...ponhamo-nos no lugar de Jesus, sonhar que o nosso próprio pai, aquele que nos deu o ser, vem aí de espada nua para nos matar. (EJC, 198)

passam pela ambivalência entre as delícias da fama e o preço a pagar por ela,

...e o filho do carpinteiro vê-se, pelo tempo de uma rápida vertigem, capitão, general e mando supremo, de espada ao alto, (...) [mas] no instante seguinte se lembrou (...) de que o poder e a glória lhe estão prometidos, sim, mas para depois da sua morte, (...) (EJC, 305)

abordam a dificuldade em assumir sua identidade e destino frente aos discípulos,

Jesus cobriu a cara com as mãos, buscava nas lembranças do que tinha sido um ponto por onde começar a confissão que lhe pediam, de súbito viu a sua vida como se ela pertencesse a outro, (...) (EJC, 358)

até chegar ao estado em que vive sob uma tristeza crônica pois conhece o seu fim. Vive o desânimo na dor da perda de Lázaro (EJC, 429), ao mesmo tempo em que sofre pela percepção da inutilidade dos milagres frente à morte inevitável de todos (EJC, 431). Quando sorri, fica-lhe nos lábios um enigma, entre surpreso, curioso e benevolente, mas logo seu rosto se converte em "palidez mortal" (EJC, 434).

Excetuando a dimensão, digamos, extra-humana, do protagonista, as demais *pausas* centram-se na sua condição natural: ao nascer como "...uma criança igual às outras, baba-se, suja-se e chora como elas, (...) (EJC, 127); como um adolescente qualquer é ainda "...puro e sem mancha de erro próprio, embora leve já perdida a inocência, (...)" (EJC 202). Como um indivíduo ajuizado, obedece aos costumes religiosos e busca

...uma maneira de apresentar-se dignamente no Templo com o seu borreguito, cumprindo o que se espera do bom judeu que tem provado ser, (...) (EJC, 246).

Revela uma subjetividade mais complexa quando recusa comer da carne da ovelha que inadvertidamente matou, ficando o narrador na dúvida se as razões já eram "escrúpulos subversivos" ou se foi uma "questão de sensibilidade" (EJC, 243). Como integrante de um grupo familiar, do qual se libertou, vive as suas reservas ao dele se reaproximar (EJC, 252 e 323). E, finalmente, como em qualquer jovem, a carnalidade se manifesta, mas, por força da palavra bíblica, não cede à tentação de Onan. O narrador vem a deplorar a atitude,

...sabendo o Senhor o que são as necessidades do corpo, não é só o trivial do comer e do beber, havendo, dizemos, outros jejuns existem que não são menos custosos de aturar. (EJC, 272)

Os demais personagens são objeto de caracterizações episódicas em *pausas* curtas. Assim são registradas a presunção e a subsequente humilhação do

sábio no embate verbal com Jesus (EJC, 213); a inferioridade social da escrava aliada à dignidade que lhe é devida pela idade (EJC, 217); a interpretação do destino de Raquel pelo narrador, personagem eternizada no túmulo, passagem obrigatória no caminho de Jerusalém (EJC, 218); a "simplicidade de espírito" dos filhos de Zebedeu, muitas vezes considerada como estupidez (EJC, 276); os respeitos devidos às prostitutas, como Maria de Magdala (EJC, 277); os pensamentos orgulhosos, ciumentos, cobiçosos e rancorosos, enfim, perturbados de Tiago, irmão de Jesus (EJC, 322 e 323); e as peculiaridades de cada discípulo, apesar de compartilharem do mesmo Mestre (EJC, 406). Deus e o Diabo são tratados como personagens, mas se revelam antes em *sumários* ou *cenias*, do que em *pausas*, à exceção daquela que, ao focalizar o Pai, humaniza-o, de certo modo, ao olhar do Filho (EJC, 378). A modéstia é marca de três personagens - Jesus, Maria e Maria de Magdala - o que os irmana num mesmo sentimento (EJC, 347). A dor, por sua vez, é apanágio de Cristo e sua mãe (EJC, 74).

Deixando os personagens e voltando-nos para os costumes da época, notamos *pausas* críticas, como a que desvela a fraqueza do machismo (EJC, 55), outras puramente constatativas da história do povo judeu (EJC, 90), das lutas internas entre ricos e pobres (EJC, 304) e do hábito de conversar no deserto (EJC, 340). A contextualização factual e temporal se desdobra também em *pausas* cuja intenção é a de denunciar a cobiça dos governantes ao instituírem censos para melhor arrecadar (EJC, 137) ou a fortalecerem seus exércitos para melhor reprimir o povo (EJC, 153). Em outras, o narrador explica a anexação dos topônimos aos prenomes das pessoas comuns, como forma de identificá-las, como por exemplo, Judas Galileu ou Judas da Galiléia e Maria Madalena ou de Magdala (EJC, 140); ou tenta explicar, histórica ou sociologicamente, porque motivo tanta gente se juntava para escutar Jesus (359), acabando por sugerir uma investigação no "imaginário coletivo" (EJC, 360).

A contextualização espacial se restringe à Judéia e à Galiléia, onde determinados *loci* são valorizados. O narrador se detém na cidade de Jerusalém (EJC, 201), cujo Templo merece descrições à proporção que Jesus avança em direção ao pátio dos sábios (EJC, 207). Na verdade, a poética do espaço no EJC está intimamente relacionada aos personagens e se distribui em três esferas: o Templo, o Deserto e o Mar. Todos são emblemáticos, daí não comportarem descrições objetivas. Ao contrário, são positiva ou negativamente potencializados no discurso. O Deserto é tudo que não seja cidade e, portanto, é o invólucro de todos. É o lugar das grandes conversas, dos grandes segredos e dos grandes encontros. Para lá Jesus se encaminhou para se encontrar e dialogar com a Nuvem que era Deus pela primeira vez (EJC, 260 - 262). O *locus* Mar se

materializa no da Galiléia (EJC, 332). Sob o efeito de um denso e mágico Nevoeiro, aí se dá o magno diálogo de Jesus com Deus e o Diabo (EJC, 364). A rigor, não há *pausas* dedicadas à descrição dos demais espaços, ou caminhos por onde transitam os personagens. Em outras palavras, o espaço depende estreitamente das ações. Apesar de não descrito de forma direta e objetiva, vivemos a sua ambiência, por exemplo, na precariedade e pequenez da casa de Maria quando o narrador fala da filharada que a ocupa ou quando se lhe compara à espaçosa habitação de Maria de Magdala.

Muitas vezes, da caracterização **particular**, o narrador salta para o **geral**, alcançando, através de um personagem ou de uma situação, a própria condição humana universal. Nestes momentos, as *pausas* ditas *intradiegéticas* podem se tornar *extradiegéticas*. Certa noite, em que "...não houve conversas, nem recitações, nem histórias contadas à volta da fogueira, (...)" (EJC, 69), aproveita o narrador para comentar que "...as pessoas não se põem assim a falar sozinhas, sem mais nem menos, (...)" (EJC, 69), generalizando, pois, um fato observado na diegese. A propósito da pergunta de Jesus ao sábio do Templo, sobre a culpa, generaliza o narrador:

Muitas vezes, graças às debilidades da memória, não sabemos, ou sabemos como quem desejasse esquecer-lo, a causa, o motivo, a raiz da culpa, ou, para falar figuradamente, à maneira do escriba, o fojo donde o lobo saiu para caçar-nos. (EJC, 214)

Além destas costumeiras passagens do particular para o geral, as *pausas extradiegéticas* mais recorrentes saltam no tempo e no espaço, alcançando o próprio leitor: "...olhe o leitor deste evangelho o retrato da sua mãe (...)" (EJC, 214). Apesar de pertencer à Antigüidade, época da diegese, a referência ao imperador romano é contemporânea:

...as coisas afinal não são tão simples quanto pareciam, claro está que seria muito bonito poder anunciar Veni, vidi, vici, proclamou-o assim Julio César no tempo da sua glória (...)" (EJC, 74)

Adiante no tempo, o texto menciona o "...país que há-de chamar-se Portugal, (...)" (EJC, 167) cujas dimensões são a medida do número de cruzeiros já fincadas nas terras ocupadas pelos romanos. Outros comentários passam pela consideração de técnicas modernas de gravação "...em foto, cine e vídeo, (...)" (EJC, 203), de investigação da personalidade - "...Freud, Jung, Groddeck e Lacan (...)" (EJC, 200) e da construção civil:

E outro dia chegará em que as árvores morrerão de velhice e serão cortadas, e outro ainda em que, por causa duma auto-estrada, ou duma



escola, ou dum centro comercial, ou (...) as escavadoras revolverão o terreno (...) (EJC, 175 - 176)

Diante do dilema de Maria e José, comenta o narrador que "...o problema da habitação já era naquela época uma dor de cabeça (...)"(EJC, 188). Outras *pausas* saltam da diegese para o nível filosófico. É o caso dos momentos em que o narrador discute "a via irresistível das causalidades profundas" (EJC, 258) ou o traçado do Destino, como um jogo com o qual Deus se diverte (EJC, 31).

Entre as *pausas extradieéticas*, as *metalingüísticas* são um caso especial. A principal no EJC é a que discorre sobre o TEMPO, fazendo ressaltar a figura do NARRADOR entre o TEXTO e o TEMPO. É a frase ou segmento - chave desta Tese. Suprema ironia e último consolo do escritor que, por saber tão bem que não é Deus, por reconhecer-se tão despojado de onipotência e/ou onisciência, brinca de deus enquanto NARRADOR:

Atrás de tempo, tempo vem, é sentença conhecida e de muita aplicação (...) Não seria de todo crível que Jesus, na sua idade, andasse com estas palavras na boca, (...) mas nós, sim, que, como Deus, tudo sabemos do tempo que foi, é e há-de ser, nós podemos pronuncia-las. (...) (EJC, 239)

Se o povo diz "Atrás de tempo, tempo vem", também cria tautologias que brincam com a incomensurabilidade de algo no qual estamos imersos e do qual não podemos ter uma imagem clara e distanciada, como esta:

O Tempo perguntou ao Tempo quanto tempo o Tempo tem. O Tempo respondeu ao Tempo que o Tempo tem tanto tempo quanto tempo o Tempo tem<sup>119</sup>.

Na *pausa metalingüística*, o narrador se mostra enquanto **escritor** que menciona a **narrativa**. No EJC, o escritor se torna explicitamente um evangelista, tão limitado quanto os outros,

... muitos pensamentos que deixamos escapar, não porque Jesus no-los disfarçasse, mas simplesmente porque não podíamos, nós, *evangelista* estar em todo o lado. (EJC, 308) (grifo nosso)

mas, ao mesmo tempo, cioso de sua versão, explica porque o Anjo Anunciador é do inferno e não do céu:

---

<sup>119</sup> De origem popular, esta tautologia só o é aparentemente. Ao contrário, mostra, de modo lúdico, as dificuldades que os homens têm com a categoria **tempo**.

Não faltará já aí quem esteja pretextando que semelhantes miudezas exegéticas em nada contribuem para a inteligência de uma história afinal arquiconhecida, mas ao narrador deste **evangelho** não parece que seja a mesma coisa, (...) (EJC, 127) (grifo nosso)

Reconhece a limitação do próprio relato ao aceitar que o destino do prepúcio de Jesus, "...daria por si só um romance, (...)" (EJC, 88) e que há assuntos cujo debate "...aquí nunca poderia caber, (...)" (EJC, 201). Assume seus comentários sobre o imponderável - "...os acasos e as coincidências de que tanto se tem falado, (...)" (EJC, 244) - e recusa as explicações astrológicas, "...sobretudo em boca de **evangelista**, este ou outro qualquer, (...)" (EJC, 245) (grifo nosso). Busca fazer a reparação:

...se não teremos andado a ser algo injustos nos comentários pejorativos que, desde o princípio deste evangelho, temos feito acerca da competência profissional do pai de Jesus. (EJC, 92)

Mostra-se responsável pelo relato que conduz, ora interrompendo-o, por distração,

Distraídos por estas reflexões, não de todo despiciendas em relação às essencialidades do evangelho que viemos explicando, (...) (EJC, 201)

ou por decisão consciente - "Isto nos ocorreu explicar agora, aproveitando o a propósito, (...)" (EJC, 244), - ora retornando à narrativa, - "Retomando o fio à meada, a rebelião, como íamos dizendo, (...)" (EJC, 141) para, finalmente, afirmar a sua inevitável conclusão, pois "...tudo indica que lá haveremos de chegar, (...)" (EJC, 417).

Muitas vezes cola-se a nós,

...o cordeiro, bonito é ele, não saberemos, **nós**, se, na idéia de quem pensou, o bonito é o anho, ou é Jesus. (EJC, 251) (grifo nosso)

a uma voz eclesiástica,

Mas o mal, que nasceu com o mundo, e dele, quanto sabe, aprendeu, **amados irmãos**, o mal é como a famosa e nunca vista ave Fênix (...) (EJC, 352) (grifos nossos)

ou a retórica de um poeta:

Não diremos, como um poeta disse, que o melhor do mundo são as crianças, (...) (EJC, 343)

Detentor de uma voz no presente, o narrador injeta no discurso outras falas e textos, como o enigma da Esfinge de Édipo (EJC, 217), o crime de Caim (EJC, 249), as lições do Eclesiastes (EJC, 181) e as do Livro de Moisés (sobre Abraão e Isaac) (EJC, 144). Incorpora a sabedoria popular representada por ditados e provérbios, uns sérios ("...debaixo dos pés se levantam os trabalhos." (EJC, 332) ou "Não há cego tão cego como aquele que não quer ver." (EJC, 299), outros engraçados ("Cabra que berra, bocada que erra." (EJC, 241) ou "À hora de comer, sempre o diabo traz mais um." (EJC, 293). Reproduz fragmentos de orações ditas pelo povo, em especial as recitadas por José (EJC, 172).

O gosto do narrador pela linguagem é patente, seja pela preocupação em adequar o discurso à história - "Tratava-se, evidentemente, duma questão acadêmica, se tal palavra é adequada ao tempo e ao lugar, (...)" (EJC, 57) seja pelo jogo lingüístico dentro da frase, fazendo das dores que Maria "estivera experimentando", dores "que a estavam, finalmente, a experimentar a ela". (EJC, 78).

Por recobrirem objetos do mundo, as definições ocupam sempre um papel na prosa saramaguiana. No EJC, o narrador faz *pausa* para definir semas ligados ao tema do romance, como **eternidade**,

...eternidade limitada, passe a contradição, a eternidade que é continuar ainda por algum tempo mais quando os que conhecemos e amamos já não existem. (EJC, 94),

ou **remorso e síntese**:

Entendido já foi que a palavra que define exactamente este novelo é remorso, mas a experiência e a prática da comunicação, ao longo das idades, tem vindo a demonstrar que a síntese não passa duma ilusão, (...) (EJC, 124)

O **deserto** "...é tudo quanto esteja ausente dos homens, (...)" (EJC, 79), deixando "... de o ser quando lá estivermos". (EJC, 145). Por sua vez, a **ausência** é uma espécie de "...morte, a única e importante diferença é a esperança". (EJC, 195) O tempo, tão problematizado em outros níveis do romance, é sentido como "...uma superfície oblíqua e ondulante que só a memória é capaz de fazer mover e aproximar", pois ele jamais é "uma corda que se possa medir nó a nó, (...)" (EJC, 168)

As chamadas *pausas metadieéticas* são escassas, quase nulas, a não ser que consideremos como enxertos narrativos as micro-narrativas sobre o enterro

de Herodes (EJC, 121), sobre o censo do rei Davi (EJC, 138), sobre os sonhos de Jesus (EJC, 224 e 297) e sobre o mito hebreu acerca do Diabo (EJC, 235). Uma vez que não há troca de narrador, preferimos considerá-las como *intradiegéticas*.

Já fizemos notar a limitação de tais classificações. Servem para esclarecer, mas nem sempre são nitidamente distintivas. Muitas vezes, verificamos a mistura do modelo *intradiegético* com o *extradiegético*, como o exemplo abaixo, onde ao mesmo tempo em que descreve os gestos de Jesus (diegese), o narrador fala de seus (e nossos) próprios sentimentos no deserto:

Jesus enxugou as lágrimas às costas da mão, assoou - se sabe Deus a quê, em verdade não valia a pena ficar ali o dia todo, o deserto é como se vê, rodeia-nos, cerca-nos, de algum modo protege-nos, mas dar, não dá nada, apenas olha, (...) (EJC, 304)

Outras vezes o *intradiegético* permeia-se ao *metalingüístico*:

O que faltava do caminho para chegar a Jerusalém não foi tão fácil. Em primeiro lugar, há samaritanos e samaritanos, o que quer dizer que já neste tempo uma andorinha não chegava para fazer uma primavera, (...) (EJC, 198)

E, finalmente, há ocasiões em que não sabemos se a reflexão pertence a um personagem (diegese) ou ao narrador (fora da diegese):

José ficou em casa, (...) agarrado à bancada e à necessidade de ganhar o pão para hoje, que o dia de amanhã não se sabe a quem pertence, há quem diga que a Deus, é uma hipótese tão boa como a outra, a de não pertencer a ninguém, (...) (EJC, 141)

Em suma, as *pausas* no EJC são abundantes, desacelerando a narrativa. Por serem diversificadas, criam um movimento no texto que vai do particular para o geral, do passado para o presente e para o futuro, do personagem para o narrador ou vice-versa, do texto para o extratexto, da história (diegese) para o discurso (metadiegeese), do concreto para o abstrato, do narrador para o leitor. A *pausa* não se limita às descrições. Ela é dinâmica, sacode o texto a toda hora. É o **lugar** da REFLEXÃO, espaço que o homem vem perdendo paulatinamente, engolfado pelo tempo capitalista ("Time is money!"). A *pausa* em JS nos convida à articulação do interior ao exterior. Faz do narrador e do leitor (homens/mulheres) SUJEITOS que, embora destituídos da verdade, mantêm intacta a possibilidade de PENSAR. A *pausa* em JS é o exercício do pensamento aliado à vida e ao sentimento. Por isso a sua obra soa verdadeira e seu discurso parece vivo, resultante de uma postura íntegra que se expressa tanto na

linguagem oral quanto na escrita. Perfeita consonância entre Sentir e Falar/Escrever para quem já assistiu a alguma conferência do autor. Pois sua escrita promana de sua fala e esta provém do interior como fruto natural do pensamento. Longe do modelo barroquista, no sentido - pejorativo - de enrolar sem dizer nada, o produto de JS é uma espiral que se suspende em questionamentos, oscilando permanentemente sem sair do eixo - lugar produtor do pensamento - o TEXTO.

Nas *cenar*s, como sabemos, o discurso acompanha *pari passu* a história. São situações de falas ou diálogos vividos pelos personagens, ficando o narrador de fora.

Em primeiro lugar, podemos reconhecer vários tipos de falas. Há as falas soltas, isoladas no meio de *sumários*, que ilustram, por pouco que seja, a comunicação verbal entre os personagens no cotidiano da vida. É o caso de Zaquias, interpelando José,

Ora tu, José, que carpinteiro me estás saindo, que nem és capaz de fazer uma cama, agora que tens aí a mulher grávida. (EJC, 42)

e o caso da escrava Zelomi, animando Maria na hora do parto: "Coragem, (...)" (EJC, 82). Às vezes, estas falas vão pontuando de vida um acontecimento importante, como na ocasião da primeira noite de amor de Jesus com Maria de Magdala:

Não tenhas medo, disse (...). És belo, mas para seres perfeito, tens de abrir os olhos. (...) Aprende, aprende o meu corpo. (...) Aprende o meu corpo. (...) Aprende o meu corpo. (...) Aprende o teu corpo. (...) Calma, não te preocupes, não te movas, deixe que eu trate de ti, (...) (EJC, 282 - 3)

Além das falas faladas, há as falas pensadas, como a de José ao acordar:

... uma voz dentro de si perguntou, O que é que em nós sonha o que sonhamos, Porventura os sonhos são as lembranças que a alma tem do corpo, pensou a seguir, (...) (EJC, 22)

Há as falas sentenciosas, quando José

...respondeu, forte em razões de Doutrina, Deus é o próprio tempo, vizinho Ananias, para Deus o tempo é todo um, (...) (EJC, 49)

ou quando Jesus ( que, por sinal, tem poucas falas deste tipo), diz: "Vai e doravante não tornes a pecar, (...)" (EJC, 352) ou "Quem tiver ouvidos que ouça, se não dividirdes, não multiplicareis." (EJC, 361)

Existem falas automatizadas como as rezas de José ao acordar (EJC, 22), ao ver o galo cantar (EJC, 23), ao agradecer ao Senhor, "...por isto, por aquilo, por aqueloutro." (EJC, 26) Por vezes, a oração é coletiva, quando todos os viajantes se preparam para dormir no caravançaraí (EJC, 60) ou quando gritam "Jerusalém, Jersusalém,(...)" (EJC, 72) ao chegarem ao destino. Em certos momentos, as falas são individuais mas querem marcar um comportamento verbal do grupo, como o das mulheres de pescadores que temem por seus homens: "Ai, o meu querido marido, Ai, o meu querido filho, Ai, o meu querido irmão, Ai (...)" (EJC, 335).

Em segundo lugar, existem os diálogos, que podem ser curtos, médios ou longos. Os diálogos curtos são constituídos de pequenas interlocuções entre dois ou três personagens, com aproximadamente uma página de tamanho. Aí estão incluídos os interrogatórios, de modo geral, sucintos: Maria e os anciãos (EJC, 40 - 41); Pilatos (EJC, 441 - 442). Os diálogos curtos são muitos e pode-se dizer que representam a maioria das *cenas*. Este parece ser o modelo preferido na prosa de JS.

Os diálogos médios são mais espaçados e cobrem geralmente mais de uma página. Representam momentos de maior tensão dramática, como aquele do primeiro encontro de Jesus com Deus no deserto (EJC, 262-264), a justa verbal entre José e o velho Simeão (EJC, 58-60 e 63-65 e 68), o embate no Templo entre Jesus e o sábio (EJC, 207 - 213), os questionamentos entre Jesus e Pastor (EJC, 225-226, 230, 233- 234 e 237), as conversas entre Jesus e Maria (EJC, 252-255 ou 185-186), entre esta e o Anjo (EJC, 311-314) e entre Jesus e seus familiares - Maria e Tiago - (EJC, 299 - 302).

Os grandes diálogos, de várias páginas, são raros e representam um papel fundamental na obra. Aqui enquadrámos as trinta páginas de conversa entre Jesus, Deus e o Diabo, que são o clímax da obra<sup>120</sup>.

Merece destaque um tipo de fala ou pequeno diálogo, que é fruto da imaginação, explicitada, do narrador. Já o reconhecemos em obras anteriores. Por serem *cenas* supostas, mas verossímeis, sua função no texto acentua a ambigüidade da verdade narrativa, apontando o que poderia ter sido e mostrando que nem sempre o que é aceito como tendo sido, terá sido o que foi. A *cena*

<sup>120</sup> Lembramo-nos da importância do capítulo inicial da HCL, todo forjado como um grande diálogo.

suposta marca a precariedade dos limites entre a História e a Verdade, tanto no campo do profano (HCL) quanto no campo do sagrado (EJC), Aqui, obviamente, a abertura é maior. Exemplos: Maria e José (EJC, 70-71), Jesus e Maria (EJC, 143 e 191), Jesus e José (EJC, 144), Jesus e seus familiares (EJC, 295), e Jesus e o Senhor (EJC, 303).

A *cena* responde pela dramaticidade, pela tensão, pelo conflito. O capítulo 1º não tem *cena*, é como um quadro estático, um lago parado, um mar morto, um objeto unidimensional. No entanto, é a finalização (apesar de vir antes) de uma intensa pluridimensionalidade: a vida de Jesus, recontada do capítulo 2º ao 24º. Atrás do quadro, por trás dele, pululam acontecimentos, pensamentos e sentimentos. O quadro se tornou vivo. O *momo*<sup>121</sup>, de estático que era, tornou-se "teatro", lembrando a evolução medieval que se operou nas formas dramáticas, em países ocidentais europeus, que dos adros das igrejas saltou para palcos não propriamente sagrados<sup>122</sup>.

Quanto às *elipses*, é preciso uma primeira distinção. Há aquelas que elidem o tempo da história na linha da sucessividade cronológica, a que Genette aplicou o termo *elipse* propriamente dita; e há aquelas lacunas que pertencem ao plano da simultaneidade narrativa, reconhecidas como *paralipses*. Evidentemente obra comporta *elipses* e *paralipses*, já que a narrativa é um corte operado na realidade, deixando de fora um mundo de fenômenos que acontecem *entre* (*elipses*) ou *para além* dos fatos contados (*paralipses*). No EJC este processo é significativo por se tratar "...de uma história afinal arquiconhecida (...)" (EJC, 127), cuja versão em tela busca completar as *elipses* e *paralipses* dos textos sagrados, canônicos ou apócrifos, ao mesmo tempo em que, por sua vez, abre-se em lacunas no sentido linear ou paralelo da história.

Por motivos religiosos, os Evangelhos conhecidos cobrem com abundância o tempo da pregação de Cristo que vai dos vinte e cinco ao trinta e três anos de sua vida. Ao contrário, no EJC, este é o segmento temporal da história mais elidido e só implicitamente indicado. Certos episódios clássicos, como a última ceia, alguns milagres famosos ou parábolas proferidas por Jesus, sequer merecem menção. Representam um grande SILÊNCIO, significativo, da narrativa. Em compensação, apresenta-se prolixo quanto aos pormenores de outros segmentos, a saber, a concepção, a infância e o crescimento de Jesus, ocupando cerca de 90 % da obra e praticamente todos os capítulos (do 2º ao 22).

<sup>121</sup> Os "momos" eram alegorias mudas de que há referências a partir do século XIII.

<sup>122</sup> Veja-se a obra de SARAIVA, Antonio José, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval* 3. ed., Amadora, Livraria Bertrand, 1981.

Em síntese, o narrador manipula o tempo a seu favor. Acelera, com *sumários* e *elipses* o que não lhe interessa focalizar ou dar ênfase e, ao contrário, demora-se em *pausas* e *cenas* para tratar daquilo que pretende valorizar. Assim é o ritmo narrativo: gera uma determinada configuração entre diferentes acelerações graças à inflexão ideológica do autor. Compare-se, a este propósito, a disparidade de ritmos entre a grande cena do diálogo de Deus com Jesus (de que não há notícia nos Santos Evangelhos) e a *elipse* da Última Ceia de Cristo (episódio-base no ritual da Santa Missa). Em suma, o que a Doutrina consagrou, o EJC destrona com a *elipse*; o que a Doutrina não valoriza, o EJC entroniza como *cena* ou *pausa*.



### 1.3. TEMPO E ORDEM

A ordem é uma sub-categoria da narrativa que expressa, tal como a duração, uma relação de natureza temporal entre a história e o discurso. Segundo Genette<sup>123</sup>, ela resulta da confrontação entre "a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história". A discordância entre as duas ordens dá origem às chamadas *anacronias*, que são de dois tipos: as *analepses* (*flash-back*), que consistem na evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está; e as *prolepses*, que fazem, de antemão, a narração de um acontecimento ulterior ao mesmo ponto da história. Considerando-se um presente da narrativa, a primeira representa uma volta ao passado e a segunda uma antecipação do futuro.

Os estudos de Weinrich recobrem este assunto quando mencionam o eixo sintático que trata da "relação de antecipação, de coincidência ou de retrospecção entre o tempo do ato e o tempo do texto"<sup>124</sup>. O primeiro corresponde ao tempo da narrativa segundo Genette (ou tempo da história, para nós); o segundo, ao tempo do discurso. Assim, entre os tempos do comentário ("locução discursiva"), o pretérito perfeito composto marca a retrospecção. Entre os tempos da narrativa ("locução narrativa"), o pretérito mais-que-perfeito assinala a retrospecção; o condicional marca a prospecção; e o perfeito simples e o imperfeito cobrem o grau zero do mundo contado. "Desse modo, o condicional é para a narrativa o que o futuro é para o comentário. Ambos assinalam a informação antecipada"<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> GENETTE, G. s/d., p. 33

<sup>124</sup> RICOEUR, P. 1995, p. 122.

<sup>125</sup> Ibidem.

As alterações de ordem temporal cumprem determinada função no universo diegético. Elas não são simplesmente um recurso técnico para que o narrador resolva as dificuldades enfrentadas no processo de narração. Também obedecem aos ditames do estilo, a uma postura ideológica ou às injunções do enredo. Um exemplo de razão estilística e ideológica é o do romance realista do século XIX, em que o recurso às *analepses* servia para recuperar, no passado do personagem, as forças genéticas, fisiológicas, sociais ou psicológicas que teriam causado, de forma determinística, a sua situação presente. Em *O primo Basília* de Eça de Queirós<sup>126</sup>, a seqüência *analéptica* que retrata a criada Juliana ilustra o caso. Desta forma, antecipar informação ou retroceder a fatos passados, enfim, dominar a alternância do tempo, significa, no comentário, trazer para o presente as questões por vir ou já vistas.

*Analepses e prolepses* nos levam a refletir, junto com Julia Kristeva, sobre as prerrogativas do sujeito narrativo, cujo papel é o do organizador do discurso, projetando-o em perspectiva, num quadro do qual é disjunto. Sua principal liberdade consiste em lidar com o tempo, em afirmar seu poder frente ao tempo, inaugurando uma segunda temporalidade que "se afunda e recua em perspectiva"<sup>127</sup>

Disjunto e prospectivo frente a esta segunda temporalidade, o narrador nem por isso se livra das necessidades criadas pelo enredo, sendo obrigado a atendê-las por meio de interpolações temporais, sob pena de comprometer a inteligibilidade do narrado. De uma forma ou de outra, ao manipular a ordem temporal da narrativa, o narrador cede aos imperativos da ordem em detrimento do caos. Se este habita o campo do aleatório, pleno de acontecimentos multívocos, simultâneos e desencadeados, a ordem preside o Texto e o encadeia no Tempo. Em outras palavras, o que é volátil e inapreensível no campo da realidade ganha permanência e consistência no campo da ficção. Se a realidade é uma cintilação que não se apreende como tal, resta ao artista imitar o processo de criação da própria *physis*, extraíndo do caos a realidade da obra.

---

<sup>126</sup> QUEIRÓS, Eça. *O primo Basília* Record, Rio de Janeiro, 1988. p.46-50.

<sup>127</sup> KRISTEVA, J. 1984. p.196.

### 1.3.1. As dificuldades do começo

A ordem temporal em *Levantado do chão* apresenta aspectos que se revelam em dois momentos: o primeiro, do capítulo 1º ao 7º, marcado por um intenso jogo de interpolações; o segundo, do capítulo 8º até o final do romance, em que as anacronias são evitadas em favor de uma ordem simétrica entre história e discurso.

Depois do prólogo, que para efeito de análise chamamos de seqüência A, o narrador de LC começa a contar a saga da família Mau-Tempo. Este é o ponto da história em que se está, corte sincrônico que desprezou outras épocas do Alentejo. Mais especificamente, o ponto de partida é o momento da mudança do casal para uma nova vila. O narrador surpreende a ação *in media res*, como veremos. Ao final do capítulo, Domingos e Sara, grávida de um filho e mãe de outro (João), já terão se instalado numa casa. A esta seqüência de ações aplicamos a notação B.

Do capítulo 3º ao 7º verificamos a ocorrência de múltiplas *analepses* e *prolepses* relativamente ao ponto B. O capítulo 3º se abre com uma *prolepse* (seqüência C):

Domingos Mau-Tempo não chegará a velho. Um dia, quando já tiver feito cinco filhos à mulher, mas não por essa razão tão comum, passará uma corda pelo ramo duma árvore, num descampado qualquer à vista de Monte Lavre, e enforcar-se-á. (LC, 23)

A seguir, a narração alcança<sup>128</sup> um passado anterior ao ponto de início da história - B - mas sua amplitude ultrapassa este ponto, coincidindo com o final do segmento. Configura-se aí uma seqüência *analéptica* D:

---

<sup>128</sup> A forma verbal "alcança" provem da classificação de Genette, assim resumida por Bournneuf e Ouellet: "Definir-se-á sob o nome de *alcance* a distância temporal que separa a anacronia *analéptica* ou *proléptica* - do momento da história em que se interrompe a narrativa, e sob o nome de *amplitude* a duração mais ou menos longa coberta por essa anacronia. G. Genette divide seguidamente estas duas classes de anacronias em sub-classes cada vez mais precisas: *analepses* e *prolepses* internas, externas ou mistas, consoante a sua duração (*amplitude*), interior e/ou exterior à da narrativa primeira, oferece ou não um risco de interferência com ela. *Analepses* e *prolepses* heterodiegéticas (respeitantes a um conteúdo histórico diferente do da narrativa primeira) ou homodiegéticas (respeitantes ao mesmo raio de ação da narrativa primeira); completivas, quando o segmento retrospectivo ou antecipante vem preencher com atraso ou antes do tempo uma lacuna anterior ou ulterior e repetitivas, quando a retrospectão ou a antecipação reenvia não já a um acontecimento, mas a uma série de acontecimentos considerados semelhantes". Apud BOURNNEUF, R. e OUELLET, R. 1976. p.176-177.

Entretanto, andou com a casa por outros lugares, fugiu por três vezes à família e da última não pôde tornar às boas pazes porque tinha chegado a sua hora. (LC, 23)

A *prolepse C* é *interna* pois se encontra dentro dos limites da narrativa primeira iniciada em B. Já a *analepse D* é *mista* pois combina a exterioridade do seu alcance com a superação de sua amplitude em relação ao ponto B.

Além de *interna*, a *prolepse C* pertence ao grupo das *homodieéticas*, pois o enforcamento do personagem é uma ação que se prende à narrativa primeira. Trata-se de um fato que interfere na diegese e que não pode ser omitido. Sua função não é *completiva* pois não preenche uma lacuna mas sim *repetitiva* porque dobra, por pouco que seja, um segmento narrativo por vir. São "anúncios", na terminologia de Genette e sua fórmula canônica é: "como havemos de ver", "como veremos".

Já a *analepse mista D* é do tipo *completiva* trazendo ao leitor não só uma informação isolada - as andanças da família - mas também, por força do recurso ao *in media res* (B), uma recuperação da totalidade do "antecedente" narrativo.

A seguir, o narrador faz menção à aceitação forçada do pai quanto a intenção de Sara em casar-se com o malfadado namorado. Nova *analepse - E -*, desta feita do tipo *externo*, uma vez que seu alcance total permanece exterior ao da narrativa primeira (B):

Fim desgraçado lhe futurara o sogro Laureano Carranca quando teve de ceder à teimosia de Sara, enquerençada ao ponto de jurar que se não casasse com Domingos Mau-Tempo, não casaria com ninguém. (LC, 23)

A *analepse* não corre o risco de interferir no curso da narrativa primeira. Serve para completá-la, fornecendo ao leitor um "antecedente" episódico dos personagens que, no momento, viajam para São Cristóvão. A gravidez de Sara se tornará o argumento derradeiro para o convencimento do pai. Antes dela, no entanto, o narrador traz a seqüência do defloramento e fecundação da moça - *analepse F*, também *exterior*, de alcance acima de dois meses em relação à *analepse E*, citada acima:

Certa manhã, Sara da Conceição saiu de casa, era Maio o mês, e atravessou os campos até o lugar onde combinara encontrar-se com Domingos Mau-Tempo. Ali estiveram nem tanto como meia hora, deitados entre o trigo alto, (...) (LC, 23)

João foi feito, ou para biblicamente falar, concebido, nesse mesmo dia.  
(LC, 24)

Também a referência aos olhos do filho, cuja cor se revela no momento do nascimento, constitui uma *analepse* G em relação à B (narrativa primeira), mas não em relação à F (defloramento e fecundação) e à E (casamento). Por sua vez, F é anterior à E. Mas - G (nascimento de João) é uma seqüência posterior à F e E, mas *analéptica* quanto à B:

E é certo que os seus olhos azuis(...) grande espanto causaram, senão suspeita, sabemos nós que injusta esta era em mulher que só para rectamente casar se desviara do direito caminho das virgens e fora deitar-se no meio duma seara de trigo com aquele único homem, (...)  
(LC, 24)

No mesmo parágrafo, há um retrocesso de quinhentos anos, uma *analepse externa* de grande alcance - H -, cuja função parece ser a de estabelecer um paralelo entre dois consórcios sexuais. De ambos resultam descendentes de olhos azuis; a diferença reside na situação das moças pois

Já de vontade não fora aquela outra rapariga, quase quinhentos anos antes, que estando sozinha na fonte a encher sua infusa, viu chegar-se um daqueles estrangeiros que viera com Lamberto Horques Alemão, alcaide-mor de Monte Lavre por mercê do rei Dom João o primeiro, gente de falar desentendido, e que, desatendendo aos gritos e rogos da donzela, a levou para uma espessura de fetos onde, a seu prazer, a forçou. Era um galhardo homem de pele branca e olhos azuis (...) (LC, 24)

Num piscar de olhos (com perdão do trocadilho), o narrador sumaria, aceleradamente, a materialização histórica da lei de Mendel: "Assim, durante quatro séculos estes **olhos** vindos da Germânia apareceram e desapareceram, tal como os cometas (...) (LC, 24) (grifo nosso)

Nos dois parágrafos seguintes registram-se três *analepses* - I, J, L - do tipo *externo* (ou seja, com acontecimentos anteriores a B). A *analepse* - J - "Senhor sogro, empreste-me a carroça e o seu burro, que eu vou viver para São Cristóvão" (LC, 24) - antecede as outras duas que tratam de dois momentos da viagem. Tanto I, quanto L, separadas por J, desembocam na narrativa primeira - B -, retomada pelo sintagma M : "Choveu-lhes a uma hora de São Cristóvão" (LC, 25). As seqüências N, O, O', P e Q dão conta de fatos posteriores ao ponto inicial da narrativa:

- N: ... **hoje** o dia está de **sol** e Sara da Conceição, sentada no quintal, ponteia uma saia, enquanto o filho, ainda pouco seguro nas pernas, vai tentando ao longo da parede da casa.
- O: Domingos Mau-Tempo **foi** a Monte Lavre levar o burro e a carroça ao sogro e (...)
- O': Tornará **no dia seguinte**, por seu pé, queira Deus não se embebede (...)
- P: João chegou ao fim da parede, onde começa a cerca de paus a pique (...) O **sol** desenha no chão uma sombra hesitante (...)

(LC, 25 - 26) (grifos nossos)

Observa-se que P retoma o presente da história anunciado em N ("hoje"; dia de "sol") dando fim à série de *analepses externas*. A seqüência O inaugura as *analepses internas* do texto, também *homodieéticas*. Ela prefigura a série de empréstimos da carroça, do sogro ao genro, por força das constantes translocações da família. Desta vez o reenvio tem função *completiva*, mas nas outras mudanças ganhará uma dimensão *repetitiva (rappels)*<sup>129</sup>, configurando-se o caráter patológico da repetição. A ação expressa em O' representa, por sua vez, a primeira *prolepse interna* do texto, no caso também *homodieética*, marcada pelo futuro: "Tornará no dia seguinte, (...)".

Fechando o capítulo terceiro, o narrador retoma em Q - "Quando Lamberto (...)" (LC, 26) - o espaço e o tempo registrados em H pela figura medieval do imigrante alemão no episódio do estupro da donzela. Apesar de exterior à trama principal, esta *analepse* dá ensejo a reflexões sobre as questões de classes entre dois tempos históricos - passado e presente - igualmente arbitrários e opressivos.

Ao abandonar as acronias, o narrador, do quarto ao sexto capítulo, faz a geografia da peregrinação da família por toda a região do latifúndio. De São Cristóvão para Torre da Gadanha, daí para Landeira (cap. 4º); daí para Santana do Mato, Tarrafeiro, Afeiteira, Canha, Monte Lavre, Cortiçadas e Ciborro (cap.6º).

<sup>129</sup> Genette chama *rappels* ou repetitivas as *analepses* internas homodieéticas; são alusões da narrativa ao seu próprio passado. GENETTE, G. s/d., p. 53.

Embora cronologicamente dispostos, distinguimos dois grupos de fatos: o primeiro - seqüência R - no 4º capítulo; e o segundo - seqüência T - no 6º capítulo. Entre ambos, intercala-se o capítulo 5º (e seqüência S) dedicado à proclamação da república, e que, portanto, opera o deslocamento do enredo, do familiar para o nacional. Os personagens deste segmento têm valor metonímico, representando as classes sociais: o latifundiário alemão, antes monárquico, agora republicano; o guardião da ordem, agora republicana, tenente Contente; os camponeses sempre oprimidos e agora revoltados e punidos. Dispensando *prolepses* e *analepses*, o deslocamento da narrativa tem função premonitória, ao anunciar, na repressão aos camponeses anônimos, o drama particular de João Mau-Tempo.

Retornando ao núcleo familiar, o narrador fala do último sumiço do chefe da casa. A essa altura, são quatro os filhos, o que atesta a passagem de, no mínimo, três anos desde o ponto B. "Então, o que devia acontecer, aconteceu. Domingos Mau-Tempo chegava ao fim das suas malandanças (...) Foi a última vez que Domingos Mau-Tempo saiu de casa". (LC, 44) Para concluir o capítulo, o narrador evoca, em *prolepse*, um fato ulterior e encerra a narração da vida do personagem (seqüência U), embora ele ainda não tenha morrido:

Tornará a aparecer ainda para dizer algumas palavras e ouvir outras, mas sua história terminou. Durante dois anos será maltês. (LC, 44)

Enquanto o ex-sapateiro vive na maltesia, longe dos olhos do narrador, o resto da família fixa-se em Monte Lavre. Neste meio tempo, eclode a Primeira Grande Guerra, referida no texto a partir dos ecos que atingem o Alentejo: "Correram vozes em Monte Lavre de que havia uma guerra na Europa, sítio de que pouca gente no lugar tinha notícias e luzes". (LC, 47) Os acontecimentos desses anos são sumariados e, em parte, eclipsados nas primeiras páginas do capítulo 7º (seqüência V).

Se, por um lado, o narrador deplora as perdas inúteis e precoces, provocadas, respectivamente pela guerra e pela fome, por outro, admite com naturalidade a morte de Domingos: "Uma porém, chegava na sua hora, como já foi antes anunciado". (LC, 47) Trata-se aqui, finalmente, do momento em que o narrador haverá de contar aquilo que viera predizendo em *prolepses repetitivas* ou anúncios no "entrançado"<sup>130</sup> da narrativa, e cuja função fora a de criar expectativa no espírito do leitor. Domingos Mau-Tempo retorna a Monte Lavre, reivindica sem sucesso os seus direitos de pai e marido e acaba por afastar-se da vila para suicidar-se (seqüência X):

<sup>130</sup> "Entrançado" ou *tressage* da narrativa segundo Barthes. Apud GENETTE, G. s/d., p. 372.

Passou a corda pelo ramo, atou solidamente, e sentado nele fez o laço e atirou-se para baixo. De enforcamento nunca ninguém morreu tão depressa. (LC, 50)

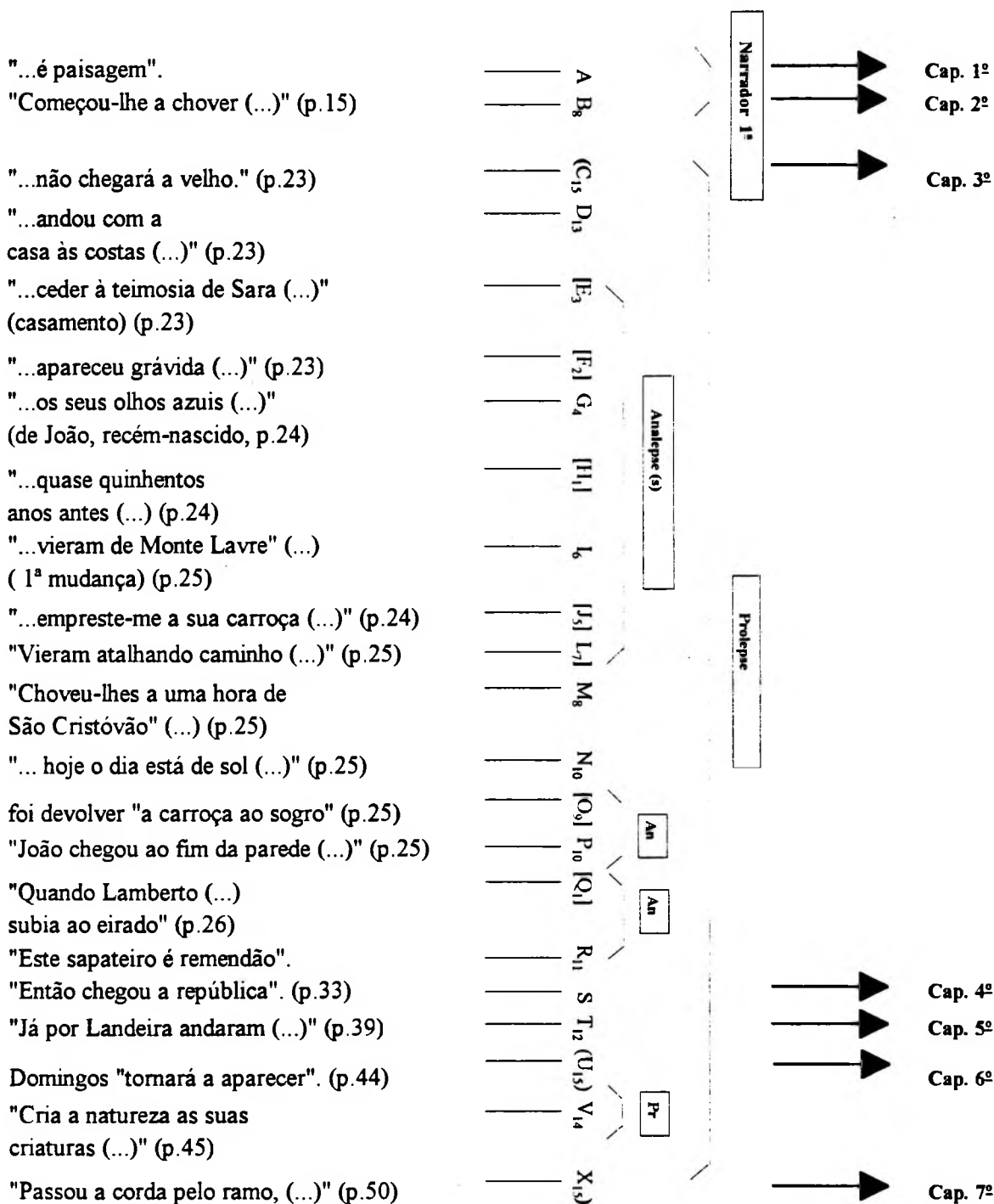
Fecha-se aqui o capítulo 7<sup>o</sup> e com ele o primeiro segmento diegético do romance, marcado, como vimos, por antecipações e prospecções. O gráfico a seguir busca traçar um mapa das anacronias complexas, onde *analepses* de primeiro e segundo graus se subordinam a uma *macro-prolepse*,

Empregamos uma notação que indica, na sucessão alfabética, a ordem de aparição da seqüência no discurso, e, na sucessão arábica, a ordem temporal da história. A conjunção alfanumérica representa a ordem temporal das seqüências na narrativa, história e discurso considerados.

Nas seqüências A e S omitimos a notação numérica pois, relativamente à história, a primeira é supratemporal, e a segunda é paratemporal. Os parênteses e os colchetes reproduzem as situações de encaixe temporal da(s) seqüência(s), gerando interpolações, respectivamente, de primeiro e segundo graus. As letras jamais se repetem ou jamais se invertem já que o discurso em sua materialidade é irreversível no tempo, ao contrário dos números arábicos que expressam os fatos do enredo, passíveis de manipulação temporal pelo discurso.



## GRÁFICO REPRESENTATIVO DA ORDEM TEMPORAL - LC



A ordem temporal da narrativa representada no gráfico revela a intensa ocorrência de *analepses* e *prolepses* no primeiro segmento do romance num movimento zigzagueante inicial freqüentemente utilizado na tradição narrativa mais antiga. Segundo Genette, essas aberturas de estrutura complexa mimam, "para melhor a exorcismar, a dificuldade do começo" ao mesmo tempo em que "dá ao narrador tempo de colocar a voz"<sup>131</sup>. Numa entrevista, o próprio Saramago admitiu a questão quando diante de um novo livro, especialmente o primeiro capítulo: "Trata-se de apanhar o ritmo, de definir o compasso, de estabelecer o andamento. Um atleta tem que aquecer os músculos antes de desenvolver o máximo esforço. Nisto, o escritor não se distingue do atleta"<sup>132</sup>.

Aquecidos os músculos, firmado o ritmo, colocada a voz, o narrador dá a partida. Inicia-se a história principal no 8º oitavo capítulo, a história do primeiro filho de Domingos e Sara: "Agora João Mau-Tempo é o homem da casa, o mais velho" (LC, 51). Daí para frente e ao longo do romance, constata-se uma ordem menos interpolada, embora não se exclua um bom número de anacronias.

Em princípio, destacam-se três grandes *analepses*. A primeira tem a forma de *sumário* histórico por meio do qual o leitor toma ciência de fatos ocorridos no latifúndio alentejano ao longo do século XVI,

Quando Lamberto Marques tomou senhorio das terras de Monte Lavre e seu termo, ainda o torrão estaria fresco do sangue dos castelhanos, (...) (LC, 115)

do século XVII,

Estas coisas de cavalaria, cruzados e fortificações, mais o sangue que tudo liga, são lá do século dezessete (...) (LC, 117)

e do século XIX,

Desgraça infinita, desgosto sem consolação que do século dezenove vieram até anteontem, (...) (LC, 117)

para finalmente alcançar o século atual na forma de *prolepse*:

<sup>131</sup> GENETTE, G. s/d., p. 44-45. Analisando Proust, Genette fala de uma gagueira inicial, iniciática ou propiciatória contida nas primeiras páginas da *Recherche* que também aparece na *Iliada*

<sup>132</sup> SARAMAGO, José. José Saramago lança seu diário no exílio; entrevista a Jair Rattner. *Folha de São Paulo* São Paulo, 13/05/94, Ilustrada, 5-3.

... lá para o final desta guerra que começou agora na Europa, um Hitler Horques Alemão mandará ajuntar crianças de doze e treze anos para fazer delas os últimos batalhões da derrota, (...) (LC, 118)

Na nomenclatura de Genette, este grande *sumário* histórico, do século XVI ao XX, seria uma *analepse mista* pois sua amplitude total se confunde e mesmo ultrapassa a narrativa primeira (B), sendo ao mesmo tempo *interna* e *externa*. As *analepses externas* não interferem na narrativa primeira, ao contrário do que ocorre com as tipo *interno* e *misto*. *Levantado do chão* é um texto que põe em causa, propositalmente, estas questões de interferência, com o objetivo, talvez, de buscar exemplos que convalidem as lutas dos oprimidos ao longo da história e da História. A remissão ao passado pelas *analepses internas* ou *mistas* propicia uma leitura crítica do mesmo e sugere, entre outras coisas, a possibilidade de alteração do presente pelas forças de uma ação política organizada.

A segunda *analepse* cobre uma lacuna (*elipse*), deixada no capítulo 11, entre o casamento e nascimento dos filhos e a vida adulta dos mesmos. Ao longo de oito capítulos, a narrativa ganhou outros rumos, e somente após cem páginas o narrador se voltará para a infância dos filhos de João Mau-Tempo e Faustina. Falará da fome, dos trabalhos precoces e das esmolas às quartas e sábados. Trata-se de um segmento retrospectivo que preenche uma lacuna anterior. A omissão inicial provisória e sua reparação posterior atestam o quanto a lógica narrativa independe da passagem do tempo.

Caso semelhante acontece, embora em menor escala, quando o narrador resolve reparar a omissão do relato da chegada de João a casa após o período de prisão,

Vamos falando dos trabalhos e dos dias, e por pouco esquecíamos aquela noite da chegada de João Mau-Tempo a Monte Lavre, quando em casa dele se juntaram, e mal cabiam, os amigos mais chegados, (...) (LC, 270)

No tocante às antecipações, o narrador geralmente dispensa o suspense próprio da concepção clássica do romance, à exceção de duas referências ao futuro dramático do herói, sua retenção pela PIDE, em Lisboa, anunciada anos antes,

Quando, uns anos mais tarde, trouxeram João Mau-Tempo para Lisboa por motivos que logo saberemos, já Sara da Conceição se finara, (...) (LC, 113)

e às vésperas de sua transferência da prisão,

...o pior dos crimes, este de tirar João Mau-Tempo a Monte Lavre e metê-lo em enxovias de passagem e outras mais demoradas, sem contar o que só adiante se saberá. (LC, 239)

Nos dois casos o narrador mantém segredo sobre o destino do personagem que, como sabemos, redundará no episódio mais dramático do livro. Nos outros casos de *prolepse*, ele não se importa em revelar o futuro, seja para ratificar relacionamentos,

Manuel Espada teve de ir guardar porcos e nessa vida pastoril se encontrou com António Mau-Tempo, de quem mais tarde, em chegando o tempo próprio, virá a ser cunhado. (LC, 109)

Chama-se Gracinda Mau-Tempo e tem dezessete anos. Casará com Manuel Espada, mas não vai ser tão cedo. (LC, 182)

seja para anunciar progressos e progressões dos personagens,

Quando Gracinda Mau-Tempo se casar, já irá a saber ler. (LC, 191)

Um dia António Mau-Tempo dirá, Na minha vida tive um mestre e um explicador, (...) (LC, 191)

E um dia, muito mais tarde, cada coisa em seu tempo, [Antônio] irá a França trocar anos de vida por moeda forte. (LC, 125)

No geral, as *prolepses* são do tipo *homodieéticas internas*, referindo-se a fatos do núcleo principal que cabem dentro dos setenta anos da história. Algumas são *heterodieéticas*, como numa remissão às viagens espaciais,

O mundo, com todo este seu peso, esta bola sem começo nem fim, (...) silencioso pião como um dia o hão-de ver os astronautas e já podemos ir antecipando, (...) (LC, 137)

ou quando alude ao destino de um personagem alheio à trama, como o caso do colega de quartel de Manuel Espada,

Não é homem aquele que dirá a Manuel Espada, anos mais tarde, serviço militar nas ilhas dos Açores, não sofre o relato com a antecipação, Em abalando daqui, vou para a polícia de vigilância e defesa do estado (...) É a polícia política, não imaginas, um tipo vai para lá, e se há um gajo qualquer de quem a gente não gosta, prende-o (...) (LC, 119)

e o do futuro delator de Monte Lavre:

João Mau-Tempo não adivinha que alguns anos depois há de ver passar o Albuquerque lá por Monte Lavre, o rachado, e era esse quem (...) não soube salvar os seus camaradas poucos, (...) (LC, 256)

...Sigismundo está preso e ele não sabia, foi o Albuquerque, isto saberá João Mau-Tempo mais tarde, (...) (LC, 259)

Freqüentemente o narrador faz da *prolepse* um uso consciente, conjugando sempre o verbo no futuro como vimos nos exemplos acima. Mas, ao mesmo tempo em que revela o futuro, nega o processo adotado com sintagmas tais como: "...em chegando o seu tempo (...)"; "cada coisa em seu tempo (...)"; "...já podem ir antecipando (...)"; "...não sofre o relato com a antecipação (...)". Tal denegação é flagrante na justificação, a *posteriori* (p. 63) da narração antecipada (p. 61) da morte de um personagem,

Mas como cada coisa se deve tratar em seu acontecido tempo, embora antecipada já esteja a morte de Joaquim Carranca, em verdade alguns anos mais adiante, e assim deve ser para não serem sempre ofendidas as regras da narração, mas como cada coisa, quando tal convém, se deve tratar em seu tempo, falemos daquele grande temporal (...) (LC, 63)

Nestes casos faz-se transparente, não só a interpenetração dos níveis da narração e a manipulação consciente de discurso e história, mas o compromisso do narrador simultaneamente com a norma e com a sua violação. Há um movimento, duplo e invertido, que aceita intelectualmente "as regras da narração" (vale dizer, aquilo que lhe foi imposto e que, até então era reprimido e obedecido) mas que as supera objetivamente ao operar transgressões da ordem na narrativa.

Apenas uma vez a *prolepse* toma a forma de sonho ou profecia, tal como encontramos, por exemplo, n<sup>o</sup> *Os Lusíadas*. Em tom fantástico, contrapondo-se ao fundo realista do romance, a antecipação vem preencher, de antemão, uma lacuna posterior, ou seja, o futuro de Antônio Mau-Tempo, elidido até o final da narrativa. Trata-se de uma *prolepse completiva*. Adormecido ao lado da estrada, uma cigana velha diz para o personagem,

Reza na tua mão, Antônio Mau-Tempo, que não casarás nunca nem darás filhos, que farás cinco grandes viagens a longas terras e arruinarás a tua saúde, não terás terra tua a não ser a da tua sepultura (...) Mas Antônio Mau-Tempo que sabia que estava a sonhar, fez de contas que não ouviu (...) (LC, 200)

Finalmente, têm-se as chamadas *prolepses repetitivas* que dobram, por pouco que seja, um segmento narrativo por vir. Já vimos como o narrador,

repetidas vezes, anunciou a morte de Domingos Mau-Tempo. Mas há casos em que este processo é extraído das falas dos personagens, quando, por exemplo, fica patente o afeto e interesse de Faustina por seu marido recém-chegado do comício em Évora: "Então não te distraíste, João, Nem um bocadinho, Faustina, (...)" (LC, 95); de volta à casa e "... já deitados hão-de falar ainda. Então não te distraíste, Nem um bocadinho, (...)" (LC, 96)

Em linhas gerais, a ordem temporal em LC articula dois momentos. O primeiro, do capítulo 1º ao 7º, marcado por *analepses* e *prolepses*, além de exorcizar as "dificuldades do começo", faz a separação entre as gerações de homens a que pertencem Domingos e João. A geração do movimento inicial se abre com a errância e se fecha com a morte consentida; a segunda, geração de João e seus filhos, é feita de trabalhos precoces, lutas e vitórias políticas.

Assim como o narrador experimenta dificuldades no discurso, assim também é difícil a passagem de um estado de alienação e desesperança (vivido por Domingos) para um estado de consciência e luta (vivido por João). Os dois personagens representam o povo em dois estados distintos e a narrativa, em sua discursividade, materializa esta distinção. O narrador, por sua vez, apesar de disjunto e poderoso frente ao narrado, mostra-se servil à forma - necessária - em que organizará o discurso. Em outros termos, ele faz progredir o Texto no Tempo, pensando obedecer à ordem; o Texto, por sua vez, é a "estrela" que nasce do caos, ou de uma ordem que desconhecemos, e traça seu próprio caminho.

### 1.3.2. Tempo e contraponto

Vimos que a disjunção entre narrador e narrado também se manifesta pela manipulação da ordem temporal. No MC, muito a propósito, o uso parcimonioso de anacronias ajuda a mascarar esta disjunção, mimando-se a situação da crônica e do tempo a ela correspondente. Trata-se de um romance que se projeta de um presente narrativo para um futuro que se vai construindo aos olhos do narrador, *doublé* de cronista: poucas *prolepses* e quase nenhuma *analepse* na narrativa. No

primeiro caso, são como que "deslizes" de um narrador que se esquece da "mentira" que vende e que se trai revelando a sua verdadeira época, a saber, a segunda metade do século XX. Nas escassas *analepses*, a volta ao passado não compromete os acontecimentos presentes, sendo portanto remissões *externas* à narrativa básica, iniciada com a promessa do rei.

A retrospectiva dos milagres narrada no capítulo segundo se ajusta ao modelo dominante. O passado recuperado pelo narrador, ainda que próximo, não interfere na narrativa primeira, mas lhe dá estofamento, como já mencionamos. Trata-se de uma *analepse externa* cujo alcance é relativamente curto (os fatos são recentes) e cuja amplitude também não é longa (os três fatos se deram num curto período de tempo). Não poderia ser de outra forma, já que a memorização do cronista reduplica a memória do povo, e esta costuma ser curta. Pelas vias da manipulação da ordem temporal, vê-se, mais uma vez, a intenção do narrador em colar-se aos seus contemporâneos, "esquecendo-se", por exemplo, de trazer, do passado para o presente narrativo, fatos que podem contrariar a suposta tradição milagreira de Portugal.

Também ao retratar o personagem Sete-Sóis, a remissão ao seu passado é ligeira, configurando-se uma *analepse externa* de curto alcance e pequena amplitude:

Este, (...) é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis. Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso, estraçalhada por uma bala em frente de Jerez de los Caballeros, (...) (MC, 35)

São poucas as *analepses internas* e quase sempre *homodieéticas*, como nas remissões aos atos do padre Bartolomeu quando retorna ao convívio do trio. Tais situações acompanham a linha de ação da narrativa primeira (do núcleo 2), daí serem *homodieéticas*, e, por serem *internas*, interferem no curso dos acontecimentos. A construção da passarola - não podemos esquecer - depende das pesquisas empreendidas pelo inventor durante as suas viagens de estudos. De modo geral, tais situações representam, sob o ponto de vista da ordem temporal, *analepses completivas* pois preenchem uma lacuna anterior da narrativa, "a qual se organiza, assim, por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias, segundo uma lógica narrativa parcialmente independente da passagem do tempo"<sup>133</sup>. No primeiro afastamento do padre, abre-se uma lacuna

---

<sup>133</sup> GENETTE, G. s/d., p. 49.

Já lá vai pelo mar fora o padre Bartolomeu Lourenço, e nós que iremos fazer agora, sem a próxima esperança do céu, pois vamos às touradas, que é bem bom divertimento, (...) (MC, 96)

que será completada pelo próprio, quando do seu retorno:

...eu padre Bartolomeu Lourenço que voltei da Holanda aonde fui averiguar se já na Europa sabem voar com asas, (...) e em Zwolle, Ede e Nijkerk estudei com alguns sábios velhos e alquimistas, (...) (MC, 116)

O padre parte outras vezes e, ao retornar, o narrador sempre acha jeito de dar conta dos seus sucessos, seja no exterior, seja na Corte ou em Coimbra, ora valendo-se do próprio discurso do personagem, ora do discurso indireto. De toda forma, há um procedimento de retrospeção que visa completar uma *elipse* atrás deixada.

Ardilosamente, o autor, pela via do narrador, omite os passos do único personagem a freqüentar simultaneamente os territórios da verdade histórica e da arte ficcional. Embora recupere retrospectiva e resumidamente sua trajetória, o autor se exime da responsabilidade de fornecer uma versão que corre o risco de não se coadunar com a verdadeira biografia do padre. Falamos de autor e não de narrador, pois aqui estão em jogo as astúcias da mimese, engendradas por um sujeito que antecede a própria narrativa.

Se em LC tantas *analepses internas homodieéticas* foram usadas para contornar as dificuldades do começo, em MC elas estão praticamente ausentes e, quando muito, o passado recuperado retorna sob a fala de um personagem e não do narrador. É o que ocorre quando Sete-Sóis relembra para o pai o dia em que o padre os visitara (MC, 267). A rigor, são movimentos analépticos do personagem e não do narrador, mas não deixam de ser interpolações temporais que servem à narrativa.

As *prolepses* são mais freqüentes e diversificadas. Algumas denotam a visão antecipada do cronista sobre acontecimentos próprios à narrativa (*internas homodieéticas*), numa dublagem dos poderes de Blimunda

Trouxeram os filhos, um de quatro anos, outro de dois, só o mais velho vingará, porque ao outro hão-de levá-lo as bexigas antes de passados três meses. (MC, 105)

ou numa expressão comum a qualquer mortal capaz de imaginar realisticamente o progresso das obras:



...são construções de fábrica precária, o mais que por aqui há são cabouqueiros, gente de muita força e pouco mimo, haverá de tornar a passar por estas bandas daqui por uns meses, mais ainda se forem anos, **então veremos uma grande cidade de tábuas, maior que Mafra, quem viver verá, a isto e outras coisas (...)** (grifo nosso) (MC, 122 - 3)

Do mesmo tipo é a previsão de acidentes nas obras, situação de alta probabilidade entre os operários, vítimas que são do descaso das autoridades quanto à segurança e higiene no ambiente de trabalho:

...quer isto dizer que o abençoado há-de ir a Mafra também, trabalhará nas obras do convento real e ali morrerá por cair de parede, ou da peste que o tomou, ou da facada que lhe deram, ou esmagado pela estátua de São Bruno. (MC, 117)

As *prolepses externas*, naturalmente *heterodiegéticas*, são mais freqüentes. Há as de total amplitude e grande alcance como nas menções às conquistas tecnológicas da aeronáutica,

...Holanda, país por excelência dado a fenômenos aeronáuticos, como virá a comprovar um certo Hans Pfaall (...) estes acontecimentos futuros, e outros mais cabais, como já terem ido dois homens à lua, que todos os vimos lá (...) (MC, 216)

aos progressos nas artes plásticas (Rembrandt),

Procura cada qual, por seu próprio caminho, a graça, seja ela o que for, uma simples paisagem com algum céu por cima, uma hora do dia ou da noite, duas árvores, três se forem as de Rembrandt,(...) (MC, 178)

nas artes musicais (Beethoven),

...veja-se este músico que outra música que esta não saberia compor, que não estará vivo daqui a cem anos para ouvir a primeira sinfonia do homem, erradamente chamada Nona, (...) (MC, 178)

nas artes literárias (Fernando Pessoa),

Em seu trono entre o brilho das estrelas, (...) (MC, 227)

e na arte do cinema,

...não há cantarinas nem representantes, ópera só em Lisboa, para vir o cinema ainda faltam duzentos anos, quando houver passarolas a motor, (...) (MC, 219)

assim como na referência a eventos políticos, também do século do narrador (Revolução dos Cravos): "...ai o destino das flores, um dia a meterão nos canos das espingardas, (...)" (MC, 154)

Há *prolepses externas* de total amplitude, mas médio alcance, pois os fatos mencionados ficam a meio caminho da época diegética e heterodiegética, como a invasão de Junot,

...muitos e muitos anos depois de estar concluída esta babel, entrará Junot em Mafra, onde no convento apenas ficaram uns vinte frades velhos, (...) (MC, 213 - 4)

e as injunções quanto ao reinado do futuro marido da princesa portuguesa:

...o tal Fernando, que será o sexto da tabela espanhola e de rei pouco mais terá que o nome, informação que apenas de passagem fica, para que não se insinue que estamos interferindo nas questões internas do país vizinho. (MC, 297 - 8)

Há as *prolepses externas* de total amplitude, nem *homo* nem *heterodiegéticas*. São as *metadiegticas* de longo alcance, pois discutem o texto segundo a ótica atual do autor, seja comentando a farda real ("...diríamos hoje de gala, ( ...)" (MC, 154), seja brincando com a criação de novos nomes ("...escotilha desta nave aérea, ou aeronave, nome facilmente formável no futuro, quando for preciso." (MC, 270) e sua evolução semântica ("...daqui a duzentos ou trezentos anos começam a chamar basílicas aos chapéus-de-chuva, (...)") (MC, 154), seja atualizando medidas para o leitor, transformado subitamente em turista:

É a mãe da pedra, (...) tem de comprimento trinta e cinco palmos, de largura quinze, e a espessura é de quatro palmos, (...) irão outros homens a tirar outras medidas e encontrarão sete metros, três metros, sessenta e quatro centímetros, tome nota, e porque também os pesos velhos levaram o caminho das medidas velhas, em vez de duas mil cento e doze arrobas, diremos que o peso da pedra da varanda da casa (...) é de trinta e um mil e um quilos, trinta e uma toneladas em números redondos, senhoras e senhores visitantes, e agora passemos à sala seguinte, que ainda temos muito que andar. (MC, 245)

Em LC era preciso resgatar o passado para compreender o drama presente, justificando-se, portanto, a abundância de *analepses*. Diversamente, no MC o fundamental é projetar o passado da narrativa para o presente dos leitores, ou o presente narrativo para o futuro, o que explica o maior acúmulo de *prolepses*. Curiosamente, não há *analepses* de primeiro e segundo grau no MC, embora, não simetricamente, haja boa quantidade de *prolepses* em LC.

As interpolações no MC são menos complexas por que o enredo tem seu *start* temporal no passado, mais exatamente no momento em que D. João V visita a rainha, e daí, evolui com o narrador-(quase)cronista para diante. Em LC, ao contrário, o texto começa no presente do narrador que faz a panorâmica do 1º capítulo, marcando sua posição anterior (e não simultânea) ao relato, o que lhe dá oportunidade para zigzaguear entre os tempos.

### 1.3.3. Uma sucessividade intensiva

Se a propósito do MC podemos falar em simultaneísmo e contraponto, em relação a LC e a RR é legítimo nos reportarmos a uma espécie de sucessividade que no romance alentejano é extensiva e no romance lisboeta, intensiva. Leva-se aqui em conta a macro estrutura da obra no tocante aos aspectos da ordem narrativa, pois, no plano pormenorizado, vimos que LC, a despeito de sua sucessividade, faz uso dos vários recursos de alteração da ordem.

Entendemos por sucessividade uma armadura de enredo cujos fios fundamentais não se disseminam na horizontalidade do tempo; antes, se projetam na sua dimensão vertical e progressiva, oferecendo um espetáculo que se precipita para o futuro. É o caso da saga dos Mau-Tempo que, mesmo centrada no ciclo vital de um homem, envolve o seu imediato antecessor e seus descendentes diretos. Esta sucessividade, ou seqüências de ações voltadas para o porvir, se espraia por uma boa parcela de tempo (setenta anos). Em vista de tal condição prolongada do enredo, julgamos tratar-se de uma ‘sucessividade extensiva’.

Em RR as ações também se dispõem segundo o mesmo modelo, com a diferença de se efetivarem num curto período de tempo. Menor que o ciclo vital de um homem, o enredo enfeixa apenas uma pequena passagem da vida deste homem, a rigor, os últimos meses de "vida" do personagem-personagem<sup>134</sup>. Por

---

<sup>134</sup> As aspas em "vida" buscam assinalar, mais uma vez, o jogo ficcional duplo que nos faz visualizar um Ricardo Reis como personagem ao quadrado, ou personagem-personagem, já que ele provém de um mundo ficcional anterior que é a obra poética de Fernando Pessoa.

força desta restrição no campo do enredo, aliada à condensação temporal observada na composição dos capítulos, deparamo-nos com uma 'sucessividade intensiva'.

Retomando a teoria de Genette, verificamos que as anacronias são raras em RR, à exceção, é claro, da grande discronia que é fazer coexistir um morto com vivos. As *analepses* são praticamente inexistentes e as *prolepses* são em número reduzido e pouco significativas. Por que tal economia neste romance?

Ao buscarmos uma resposta, observamos inicialmente que RR representa um corte sincrônico da história portuguesa através do recorte de uma personalidade desta época, submetida, por sua vez, a um corte em sua vida, ou melhor, os seus oito últimos meses. O desinteresse pelo uso de *analepses* se revela na própria escolha do personagem, destinado a ser o condutor do tempo. Reis não tem história a ser resgatada, sendo a resultante de uma concepção ficcional nascida e imersa no momento da maturidade de seu criador, Fernando Pessoa. Não se faz a problematização do passado pessoal do personagem; José Saramago não lhe inventa família ou antepassados, retomando-o tal como o deixou Pessoa, ou seja, como um indivíduo sem laços de parentesco. Solto num espaço (Lisboa) e num tempo (1936), a ausência de referências em *flash-backs* reforça o *leitmotiv* da obra: fixar um certo presente para melhor compreender a gestação de um futuro que se prolonga para além do romance. Apesar de difícil, é preciso revisitar este período. Sobretudo para aqueles que acreditaram, ingenuamente, nas palavras do ditador. José Saramago, no entanto, não se apieda.

Em LC, o resgate do passado, sob a forma de retrocessos aos episódios ligados aos antigos senhores de terras no Alentejo, parece servir a uma melhor compreensão do presente da narrativa, resultante da multiplicação aparentemente interminável de injustiças. No MC, a iluminação do presente narrativo se dá pela abundância de *prolepses* que "transportam" ou "traduzem" o passado histórico para o leitor da atualidade. Em RR a ausência de *analepses* e a escassez de *prolepses* revelam um narrador refratário ao recurso das interpolações temporais. Desviando dos pontos de fuga do presente, ele insiste na recomposição de um painel sócio-político que, por sombrio e mesmo indigesto, jamais deverá ser esquecido. Manter viva a memória dos erros é uma forma de evitá-los no futuro, como sabemos.

A única *analepse* registrada se refere à morte civil de Fernando Pessoa, "pai" ou "antepassado" do herói. Não se trata de uma *analepse* típica pois o acontecimento é "recuperado" no texto quando Ricardo Reis lê os jornais

atrasados, ao chegar a Lisboa. Trata-se de uma interpolação *homodiegética* de tal modo importante que sem a mesma não haveria narrativa. A morte de Fernando Pessoa é o motivo do regresso de Ricardo Reis, que, por sua vez, é o desencadeador de todos os sucessos da história. Apesar de *externa* (para quem da narrativa), o recurso interfere, portanto, decisivamente no enredo. Sua amplitude é breve pois dura o tempo de leitura das versões jornalísticas da notícia. Também seu *alcance* é reduzido pois o leitor sabe ou pode saber (extratextualmente) da data de morte do poeta (30/11/35), assim como encontra (intratextualmente) a data de chegada de Reis a Portugal (deduzida como em 29/12/35) e perceber que menos de um mês medeia os dois fatos.

Das poucas *prolepses* - uma dúzia mais ou menos - a mais importante é certamente a relativa a Unamuno, de que falaremos mais à frente. A quase totalidade das demais *prolepses* são do tipo *homodiegético*, à exceção daquelas duas em que o narrador se transporta sozinho para fora da diegese, seja pela antevisão que se acrescenta à cena presente,

Valeu terem-se acendido os candeeiros, (...) mas destes lampiões há que dizer que não foi como certamente há-de ser um dia, sem mão visível de homem, quando a fada electricidade, com sua varinha de condão, chegar ao Alto de Santa Catarina (...) (RR, 221)

seja pelo cálculo mental:

...falsa condessa de Castelo Melhor, que ludibriou em dois contos e quinhentos um tenente da Guarda Nacional Republicana, dinheiro que há-de parecer insignificante daqui a cinquenta anos, (...) (RR, 348)

Em ambos os casos, a amplitude é breve, pois dura o tempo de uma reflexão feita pelo narrador; são igualmente *externas*, situando-se para além da narrativa primeira e não oferecendo riscos de interferência. Seu alcance, no entanto, varia, sendo curto no primeiro caso - "há-de ser um dia" (este dia está próximo, pois a instalação da iluminação elétrica nas ruas de Lisboa se expande aquela época) e no segundo caso - "daqui a cinquenta anos".

Um outro grupo é composto de *prolepses homodiegéticas* do tipo *interno* (implicam alteração de conduta de personagens), de curto ou curtíssimo alcance (são atos previstos para momentos, horas ou poucos dias depois). A amplitude, sempre breve, dura o tempo de uma comoção,

... este é o fato que o senhor doutor Ricardo Reis leva ao teatro, quem me dera a mim ir com ele, parva, que julgas tu, enxugas duas lágrimas que hão-de aparecer, são lágrimas de amanhã, (...) (RR, 104)

o tempo de um espanto,

...ficam assim a olhar-se, tão distantes um do outro, tão separados nos seus pensamentos, como logo se vai ver quando ela disser, de repente, Acho que estou grávida, (...) Um médico [Ricardo Reis] aprende na faculdade os segredos do corpo humano, (...) e no entanto ei-lo espantado, (...) (RR, 354)

o tempo de uma decepção,

Na escuridão, à fraca luz das fogueiras, Ricardo Reis não encontrará Marcenda, também não a verá mais tarde, quando for à procissão das velas, não a encontrará no sono, todo o seu corpo e cansaço, frustração, vontade de sumir-se. (RR, 319)

o tempo de uma caminhada de um ponto a casa,

Antes que chegue Ricardo Reis à esquina da Encarnação cairá uma pancada de água, violenta, amanhã os jornais dirão que têm caído grossas bâtegas, (...). Quando Ricardo Reis entrou no hotel, o chapéu escorria-lhe como goteira de telhado, (...) (RR, 193)

ou, enfim, dura um período de tempo que pode alternar-se ou prolongar-se indefinidamente:

Por causa desta conversação secreta, tornará depois de amanhã a carregar-se a atmosfera, tudo quanto é empregado do hotel ajusta a mira pelo fuzil que Salvador aponta, (...) (RR, 200)

Um terceiro grupo de *prolepses homodieéticas* de pequena amplitude são do tipo *externo*. Representam fatos que ultrapassam os limites temporais da narrativa mas não tanto a ponto de se desvincularem da situação da época; daí serem de médio alcance. Duas apontam para o passamento do herói por se referir ao futuro de Lídia, já sozinha:

... as folhas manuscritas, (...) que Lídia um dia encontrará, quando o tempo já for outro, de insuprível ausência. (RR, 302)

...é uma credencial, um atestado de bons e leais serviços, como um dia o Hotel Bragança passará à sua ex-criada Lídia se ela sair para outro emprego ou para casar (RR, 324)

Outras, também de médio alcance, apontam para o futuro da sociedade portuguesa, seja pela remissão à propaganda política,

Se o filho de Lídia vier a nascer, se, tendo nascido, vingar, daqui por uns anos já poderá ir aos desfiles, ser lusito, fardar-se de verde e cáqui, usar no cinto um S de servir e de Salazar, ou servir Salazar, portanto duplo S, SS, estender o braço direito a romana, em saudação, (...) (RR, 363)

seja para ilustrar os seus amplos efeitos, mesmo em mentes ilustres:

...daqui por uns tempos confirmará a investigação que Luís Uceda era grande admirador do eminente estadista e será revelado que no cabedal do dito porta-moedas se mostrava estampada outra demonstração do patriotismo de Uceda, que era o emblema da República, (...) (RR, 232)

Finalmente, vale destacar a *prolepse* referente à controvertida atitude política de um dos maiores intelectuais da época, Miguel de Unamuno, representação (ao avesso) do ideal de pensador para o personagem anônimo que fala para seus pares. Trata-se de uma interpolação temporal de alcance indeterminado (vinte, trinta ou cinquenta anos depois da Guerra Civil Espanhola), do tipo *externo* (para além da história) e cuja amplitude abrange a duração de uma assembléia (de escritores?). Diz o orador, que à época do fato era bem jovem (Quem sabe o duplo do autor, nascido em 1922?):

(...) porque nesse tempo um certo homem, amado e respeitado por alguns de nós, e digo já o seu nome para vos poupar ao esforço da adivinhação, esse homem, que se chamou Miguel de Unamuno e era então reitor da Universidade de Salamanca, não um rapazinho da nossa idade, catorze, quinze anos, mas um venerável velho, septuagenário, de longa existência e longa obra, (...) esse homem, farol de inteligência, logo nos primeiros dias da guerra, deu a sua adesão à Junta Governativa de Burgos, (...) (RR, 378)

O orador prossegue relembrando as declarações equivocadas ("ferida vergonhosa" - RR, 379) do pensador espanhol e sua retratação nas derradeiras, mas duvidosas, palavras a que Ricardo Reis não teve acesso, "... paciência, a vida não pode chegar a tudo, a sua não chegou a tanto, (...)" (RR, 379). Nesse momento da *prolepse*, Ricardo Reis lê exatamente

a proclamação do reitor de Salamanca, Salvemos a civilização ocidental, aqui me tendes homens de Espanha, as cinco mil pesetas dadas do seu bolsinho para o exército de Franco, (...) (RR, 380)

O real e o fantástico se entremeiam nesta seqüência pela remissão simultânea ao presente da narrativa e ao futuro da História. Ao ler as notícias do momento,

O sim e o não de Miguel de Unamuno perturbam Ricardo Reis, perplexo e dividido entre o que sabe destes dias que são vida comum sua e dele, ligadas uma e outra por notícias de jornal, e a obscura profecia de quem conhecendo o futuro o não desvendou por completo, (...) (RR, 381)

A "obscura profecia" fica a cargo do narrador-demiurgo, aquele que vive todos os tempos narrativos e que por isso mesmo nutre a fantasia de poder justapô-los. O "farol da inteligência" é contraposto ao "negro sol do futuro". Do intelectual, deploram-se as cumplicidades por covardia e questionam-se as ambigüidades. Afinal uma última palavra é capaz de reparar uma série de erros? José Saramago não responde a tal questão nem faz de Ricardo Reis um juiz do seu ilustre contemporâneo. Prefere fazer conviver opiniões e deixar o julgamento para o leitor. Restringe-se a brincar com o tempo, contrastando passado, presente e futuro, para daí tentar extrair, ou melhor, produzir sentidos.

Em síntese, tanto o uso quanto o não-uso de interpolações temporais em RR respondem por efeitos diretamente relacionados aos propósitos da obra. A ausência de *analepses* faz incidir luz sobre a gênese de certos regimes políticos simultaneamente protetores e nocivos para a progressão política dos povos. As poucas *prolepses*, por sua vez, fazem o texto "tombar" para o futuro, numa sugestão de que o julgamento, a despeito do desejo dos poderosos, virá no seu devido tempo. Cabe aos intelectuais anunciá-lo aos seus contemporâneos, o que não fez Unamuno, o que deixou de fazer Ricardo Reis. José Saramago acerta as contas com seu(s) "colega(s)"... Mal comparando, LC é um panfleto político; o MC, uma crônica à moda antiga; e RR, um jornal da modernidade.

#### 1.3.4. Ordenação em dois tempos

"A narrativa é uma seqüência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)". Eis como Metz<sup>135</sup> exprime a dualidade de qualquer narrativa. Em HCL, a afirmação é duas vezes verdadeira, pois supõe, como vimos, dois planos

---

<sup>135</sup> METZ, Christian. Apud GENETTE, G. s/d., p. 31.



narrativos: N1, comandado pelo narrador; N2, conduzido pelo narrador-personagem. Assim, os tempos se encaixam, e N2, na sua dupla dimensão de história e discurso, se torna "coisa contada" de N1.

O estudo da ordem narrativa ou da locação dos acontecimentos da história na ordem do discurso deverá, em consequência, ser feito separadamente por planos, gerando uma *ordenação em dois tempos*, de cujos efeitos falaremos.

De modo geral, as interpolações temporais na HCL são raras. Não se registram anacronias em vários capítulos<sup>136</sup>, a começar pelo 1º cuja especial configuração dialogal, sem narrador, não favorece o estabelecimento daquele *locus* de poder, de que fala Kristeva<sup>137</sup>, de onde um sujeito ordena o tempo do discurso numa perspectiva disjunta. A escolha da cena como introdutora da narrativa anula, em parte, as prerrogativas paranóides do narrador: os acontecimentos (no caso, o diálogo) se mostram na sua ordem possível, ao sabor dos actantes, pois suas falas é que são acontecimentos.

Em RR vimos poucas anacronias. Em HCL, o mesmo acontece, embora que por motivos distintos. Lá, a raridade tanto de *analepses* quanto de *prolepses* apontava para a alienação do personagem, dos intelectuais e do povo na época salazarista, denunciando a amnésia política e a incapacidade de elaboração de um projeto transformador da sociedade. O passado emerge no presente apenas em sua forma distorcida e manipulada, ou melhor, as forças do presente distorcem o passado; do futuro provêm emanações sombrias. Nesta recontextualização, soam indesejáveis as retrospectões e as prospecções em torno de Ricardo Reis ou da nação como um todo, sendo tal indesejabilidade o ponto principal de reflexão para o narratário da obra.

Na HCL, a intenção é outra. A despreocupação quanto aos antecedentes do personagem, assim como a "displicência" quanto ao passado de Portugal (tal como o registra a história oficial) servem para concentrar a atenção num aspecto, num único acontecimento, seja o cerco de Lisboa (N2), seja a narração deste cerco (N1). Importa, antes de tudo, flagrar uma ruptura, um corte. A sucessividade, que em LC é extensiva e que em RR é intensiva, se mostra, na HCL, duplamente condensada. O passado e o futuro perdem estatura em favor, não propriamente de um presente que se desenrola frente aos nossos olhos, mas da crise que este presente faz aflorar. Em outros termos, o narrador primordial busca marcar o momento de uma transformação súbita do personagem que, de

---

<sup>136</sup> Capítulos 1º, 4º, 6º, 7º e 11.

<sup>137</sup> Cf. KRISTEVA, J. 1984, p. 112.

uma existência tediosa, medíocre, estéril e solitária, passa a viver sob os ditames vitalizantes do AMOR e da CRIATIVIDADE. Por sua vez, em N2, o personagem-narrador também não pretende resgatar nenhum passado histórico ainda desconhecido ou projetar novas perspectivas para a nação. Sua proposta parece ser a de dar um exemplo de transgressão como forma de lembrar a necessidade de permanecermos alerta em relação às verdades consensuais, estatuídas ou instituídas. Logo, o fundamental é o ato transgressor, capaz de transformar uma vida e uma coletividade; não o gratuito e rebelde grito de inconformação, mas a sua expressão operante e criadora.

Em LC, a presença de anacronias é pedagógica; em RR, é pedagógica a ausência delas; na HCL, a pedagogia não é mais a do confronto entre um antes e um depois, mas a da intuição que ganha solidez. A dialética concede espaço ao desdobramento do gratuito e a ordem racional cede lugar ao acaso produtivo. Logo, passado e futuro são desmitificados em suas auras e, principalmente, em sua missão ordenadora-coibidora-conformadora-orientadora do mundo. Elogio simultâneo à Arte e ao Amor, a HCL representa, ao lado do MC, ficções historiográficas de alto nível. Ambas se debruçam sobre o passado coletivo, para o ultrapassar, privilegiando a inventividade e o afeto. Até onde vai o pós-modernismo de JS? Ou será ele o último dos modernistas nostálgicos de uma geração? Discutiremos isso em capítulo especial mais à frente.

Considerando-se, a princípio, a Narrativa 1, vejamos a função que desempenham as raras *analepses* e *prolepses*, a começar pelo capítulo 3º, que é o iniciador efetivo de N1. Aqui, narra-se a rotina do herói, quebrada, ao final, pela sua *hybris*. O narrador faz do meio-dia o presente narrativo quando, da sacada do apartamento, junto (?) com o personagem, contempla o Tejo ainda envolto pela neblina. Daí para frente, há uma longa *analepse homodiegética interna* que vai dar conta das ações do revisor durante a manhã.

Raimundo Silva levantou-se menos cedo do que é seu costume, trabalhara pela noite dentro, um serão longo, arrastado, e quando, de manhã, abriu a janela, bateu-lhe este nevoeiro na cara, mais fechado do que o vemos a esta hora, meio-dia, quando o tempo vai ter de decidir se carrega ou alivia, de acordo com a voz popular. (HCL, 32-33) (grifos nossos)

Por cinco páginas e meia (HCL, 33-38), o narrador sumaria os atos do herói, retornando, em primeiro lugar, ao ponto de partida da história, três páginas depois,

Arrumou o livro, abriu a janela, e foi então que o nevoeiro lhe deu na cara, denso, cerradíssimo, (...) (HCL, 36)

e, em segundo lugar, ao ponto de partida do discurso, ou seja, o meio do dia, quando faz uso de uma falsa *prolepse*, para depois prosseguir numa ordem natural entre história e discurso:

Chegando a hora do almoço, Raimundo Silva fará uma omeleta de três ovos com chouriço, (...) Lavou cuidadosamente a louça, (...) Antes de voltar ao trabalho foi ver como estava o tempo, limpou um pouco, a outra margem do rio já começa a ser visível, apenas uma linha escura, um borrão alongado, o frio não parece ter diminuído. (HCL, 38) (grifo nosso)

Este jogo analéptico e proléptico confere movimento e dinamismo àquilo que não o é: a rotina diária de Raimundo. No entanto, é paradoxalmente neste capítulo que se dará a quebra e a decisão de ruptura. Ao narrar o momento crucial, o narrador abandona os modos pretérito e futuro e modela todo o parágrafo pelo presente do indicativo,

Há dois minutos que Raimundo Silva olha, de um modo tão fixo que parece vago, a página onde se encontram consignados estes inabaláveis factos da História, (...) (HCL, 48) (grifo nosso)

para depois reencetar, nos modos habituais, a narração das ações subseqüentes do personagem:

Raimundo Silva não continuará a ler. Está exausto, foram-se-lhe todas as forças naquele Não em que acabou de jogar, além da imaculada reputação que tem merecido, a tranquilidade duma consciência em paz. (HCL, 50-51) (grifos nossos)

Após assinalar, na abertura do capítulo quinto, a passagem de "treze longos e arrastados dias", o narrador dedica-se a sumariar os sentimentos, pensamentos e ações de Raimundo que antecederam sua convocação à editora, onde deverá explicar a sua "malfeitoria". Trata-se de uma *analepse interna homodiegética completiva*. Sua força não é grande mas, em todo caso, serve para preparar o leitor para a ação verdadeiramente importante do capítulo, que é a reunião com os diretores. A atitude do personagem ainda soa incompreensível e a *analepse* insiste nesta incompreensibilidade visto que o próprio personagem não encontrou - é o que **não-revela** a *analepse* - em si mesmo, nestes treze dias, uma resposta cabal para seu gesto. Em suma, o aspecto *completivo* do recurso atuou às avessas, não completando a lacuna da história. Ficamos com a lacuna e com a

ininteligibilidade. Por que fazemos certos gestos? Não o sabemos. A resposta fica, talvez, por conta do caos de nosso inconsciente.

Por vezes, a *analepse* é curta, reduzindo-se à narração de um pequeno episódio que explica os gostos do personagem, solitário e andarilho, a percorrer os caminhos de sua cidade. Isto se dá quando, ao contrário do habitual, e talvez para lhe acentuar o inusitado, Raimundo sai ao encontro da amada:

Um dia, enquanto a si próprio ia chamando maníaco, deu-se ao trabalho de marcar num mapa da cidade as extensões de passeio da avenida que lhe agradavam e as que lhe desagradavam, e descobriu, com surpresa, que era mais extensa a parte agradável do lado esquerdo, mas que, tendo em conta o grau de intensidade da satisfação, o lado direito acabava por prevalecer, donde resultava ir muitas vezes subindo por este lado de aqui e olhar o outro passeio de além com pena de lá não estar. (HCL, 159)

Mais curta ainda é a retrospectiva, em direção à Editora, quando se recorda do dia em que

... pôs pela primeira vez relógio de pulso, já lá vão muitos anos, era ele então juvenilíssimo adolescente, quis a fortuna lisonjear-lhe a vaidade, imensa, de andar a passear-se por Lisboa com a bela novidade, colocando no seu caminho nada menos que quatro pessoas ansiosas por saber que horas eram, Tem horas, perguntavam, e ele, generoso, tinha horas e dava-as. (HCL, 210)

Quanto ao casal, as prospecções são positivas, marcadas pela alegria e ludicidade. É o caso da que ocorre ao final do capítulo 9º, quando, sob a forma combinada de *sumário* e *cena*, o narrador revela o constrangimento de Raimundo por ocasião da carona que lhe oferece Sara. Trata-se de uma *prolepse* em que ambos, divertidamente posicionados no futuro, deploram as dificuldades vividas no passado, que é o presente da narrativa:

Um dia, talvez por efeito duma luz que **fará recordar esta**, límpida e fria tarde que vai esmorecendo, **se dirá**, Lembra-te, primeiro o silêncio dentro do carro, as palavras difíceis, o olhar tenso e expectante, os protestos e as insistências, Deixe-me na Baixa, por favor, tomo aí um eléctrico, Ora essa, levo-o a casa, não me custa nada, (...) Quando o carro parou à porta, Raimundo Silva, embora sem ter a certeza de ser isto um acto de boa educação, achou que devia convidá-la a subir, (...) Fica para outro dia, hoje é tarde. Sobre esta frase histórica **se há-de fazer extenso debate, pois Raimundo Silva está capaz de jurar que as palavras ditas foram outras, e não menos históricas, Ainda não é tempo.** (HCL, 173) (grifos nossos)

O mesmo não se dá com as *prolepses* que, por força da insegurança psicológica do personagem, envolvem cenas e diálogos imaginários. Já gostando, sem o saber, de Maria Sara, Raimundo compõe toda uma cena em que será ridicularizado por causa das raízes brancas e crescidas dos seus cabelos tingidos, até que

...de repente todas estas preocupações foram por água baixo porque a telefonista estava a dizer-lhe, A doutora Maria Sara não se encontra, está doente, (...) (HCL, 211)

Chegando a casa, imagina um diálogo ao telefone com a mesma, em que pergunta sobre sua saúde e informa sobre a conclusão do trabalho de revisão.(HCL, 211) Mais à frente, no mesmo clima de hesitação entre ligar e não ligar, fantasia outro diálogo, desta feita com um suposto marido:

Suponhamos que marco o número e me sai uma voz de homem que me diz que ela não pode atender ao telefone, está de cama, mas que eu diga o que pretendo, se é recado, pergunta ou informação, que não, que só queria saber se a doutora Maria Sara está melhor, sim, um colega, (...) e chegando a conversa ao fim eu perguntaria Com quem falei, e ele responderia Sou o marido, (...) (HCL, 224)

Passando-se à narrativa 2, as *analepses* são praticamente ausentes, a não ser que consideremos como analépticas três metadiegeses cujos narradores são: no primeiro caso, o próprio narrador, falando do milagre da Virgem sobre as pernas do rei (HCL, 20 - 22); no segundo caso, o extradiegético Frei Antônio Brandão que, em sua Crônica de D. Afonso Henriques, narra o milagre de Ourique (HCL, 146-9); e, no terceiro caso, o personagem Mogueime ao contar o assalto a Santarém (HCL, 186-9). Todos estes acontecimentos são passados e ultrapassam os limites para aquém da narrativa do cerco. São, portanto, *analepses externas*. Uma vez que seus conteúdos históricos se relacionam com a narrativa principal, classificamo-las como *homodiegéticas*.

As *prolepses* são mais abundantes em N2. Há antecipações de mortes, sugeridas pela indignação de um narrador que pune atos indesejáveis,

Que Alá te castigue pelo aleive que cometes, e Alá deve ter tomado muito boa nota do encargo, pois o caluniador **virá a ser** o primeiro que morrerá no cerco de Lisboa, (...) (HCL, 177) (grifos nossos)

ou pela sua complacência em premiar as boas ações:

Digamos nós já, **antecipando**, que uma vez mais Alá tomou em boa conta o voto do almuadem, pois, no que a esta vida toca, sabemos que este a quem impropriamente chamamos Bom Samaritano **será** o penúltimo mouro a morrer no cerco, (...) (HCL, 179) (grifos nossos)

São curtas, *internas e homodiegéticas* as *prolepses* que antecipam as palavras do rei,

**Dirá** portanto D. Afonso Henriques ao seu estado-maior, Afinal, fácil é que não é, (...) (HCL, 220) (grifo nosso)

e as primeiras conquistas do cerco, na estimativa da duração da batalha

...agora vai ser necessário pelear duramente para expulsar a mourama destes apazíveis arrabaldes, (...) Batalha que **não durará menos de uma semana**, (...) (HCL, 247) (grifos nossos)

e nas suas conseqüências, com a tomada preliminar das casas,

...**daqui por dias**, quando o cerco for enfim uma realidade geométrica, nelas se instalarão comodamente os quartéis-generais e as personalidades importantes, (...) (HCL, 247) (grifos nossos)

ou ainda com os percalços do assalto final:

Como também esta torre **se perderá**. (HCL, 313) (grifos nossos)

Igualmente *internas e homodiegéticas* são as que antecipam a indignância dos anônimos perdedores,

...[cães mouros] que **daqui a pouco tempo começarão** a alimentar com a sua suja carne o corpo enfraquecido das criaturas humanas de Alá, (...) (HCL, 281) (grifos nossos)

a sua morte insepulta, como a dos também desconhecidos vencedores

...**daqui a alguns dias tocar-lhes-á a vez**, e ficarão, como estes [cristãos] expostos ao sol, à espera da sepultura, dentro da cidade, (...) (HCL, 285) (grifos nossos)

e ainda a dos poderosos, como a do senhor de Ouroana:

Aqui [cemitério] **virá parar**, chegando a sua hora, o cavaleiro Henrique, que vê chegada estar para breve essa outra hora sua, a de provar a

excelência tática das torres de assalto, (...) Porém **não antecipemos**. (HCL,282-283) (grifos nossos)

Uma *prolepse* especial é a que envolve o casal medieval. Muito antes da vitória dos cristãos e da "infausta morte" (HCL, 283) do cavaleiro Henrique, o narrador antecipa o amor de Mogueime por Ouroana, movido que está Raimundo pelo amor a Sara. Sua imaginação excitada

...mostrou-lhe o soldado Mogueime na margem do esteiro, lavando as mãos sujas de sangue (...) A imagem desapareceu rapidamente, outra veio, como diapositivos passando, era mais uma vez o esteiro, mas agora havia uma mulher a lavar roupa nele, Raimundo Silva e Mogueime sabiam quem era, tinham-lhe dito que era a manceba do tal cavaleiro Henrique, alemão de Bona, apanhada na Galiza quando uns tantos cruzados lá desembarcaram para fazer aguada, roubou-a um criado dele, ora **o cavaleiro morreu** num assalto mai-lo criado, e a mulher anda agora por aí, (...) (HCL, 225 - 6) (grifos nossos)

No final da narrativa, cem páginas depois e uma vez consumados o fracasso das torres e a morte do cavaleiro Henrique, o narrador fará menção a este fato:

...tendo em conta que o forte amor de Mogueime o poderia ter levado, por ciúme, a cometer tais crimes, **quadro antecipado**, de Mogueime lavando as manchadas mãos, ficaria com o seu sentido completo se dos míseros assassinados fosse o sangue (...) (HCL, 325 - 6) (grifos nossos)

Apesar de raras, as anacronias respondem por movimentos que dinamizam a narração. Na alteração do *locus* temporal, o texto ganha agilidade e provoca a participação do narratário pela ênfase que tais procedimentos conferem ao discurso. Enfim, o leitor, por força das anacronias, é obrigado a reconhecer o estatuto da ficção enquanto ficção, uma vez que se defronta volta e meia com o operador delas, o narrador. Na HCL, as interpolações são duplamente invocativas deste estado, em N1 e em N2, como forma de espelhar mais nitidamente a intenção de fazer implodir os limites entre a verdade e a ficção. Em resumo, a grande interpolação temporal é a que se dá entre o presente contemporâneo ao narratário e o passado medieval.

### 1.3.5. A ordem escatológica.

No EJC, submergimos na ordem do escatológico por onde se espraia uma doutrina firmada na crença da consumação do tempo e da história. Neste sentido, o que vem antes e o que vem depois obedecem a uma intencionalidade já instituída, cuja consecução se materializa na linearidade do tempo. Desta feita, resulta pertinente a ausência quase total de retornos ao passado, pois o centro de sentido do mundo se efetiva com a chegada do Messias. A única remissão a um passado anterior à narrativa se dá na reprodução da profecia de Miquéias, sonhada por Herodes e confirmada por um sacerdote:

Mas tu, Belém, tão pequena entre as famílias de Judá, foi já de ti que me saiu [ e de ti que me há-de sair] aquele que governará Israel. (EJC, 102 e 103)

Em contrapartida, as *prolepses*, que operam pela projeção do futuro da história no presente do discurso, ganham em frequência e relevância.

A obra praticamente não apresenta *analepses*, à exceção de um pequeno trecho que põe em causa a questão da CULPA, de capital importância para a história (de Jesus e de José) e para a Doutrina que a fundamenta. Para compreender o seu passado, Jesus parte em busca de informações que o aliviem dos primeiros tormentos herdados do pai. Retornando a Belém e à gruta onde nasceu, acaba por reconstituir a sua história com a ajuda da escrava Zelomi e fica sabendo que para o salvar, o pai fora responsável pela matança de muitos inocentes. Terminado o diálogo, diz o narrador ao fechar o 14 capítulo que

No dia seguinte Zelomi foi à cova onde deixara ficar o rapaz. Não o encontrou. No seu íntimo, ia a contar que assim fosse. Não teriam nada para dizer um ao outro se ele ainda lá estivesse. (EJC,220)

No capítulo seguinte, imediatamente depois de uma *pausa* mista (*intra e extradiagética*), a narrativa faz uma volta no tempo, focalizando os pensamentos, sentimentos e acontecimentos que antecederam o retorno da escrava àquela cova, fechando o segmento analéptico com a retomada da passagem:

Bem mais tarde, uma mulher idosa, que a custo caminhava ajudando-se com um bordão como uma terceira perna, veio das escondidas casas de



Belém e entrou na caverna. Não ficou muito admirada por não estar ali Jesus, provavelmente já nada teriam para dizer um ao outro. (EJC,228)

Não à tã, a única *analepse* da obra tem os seus limites expressamente marcados. Constitui uma espécie de núcleo gerador do destino e, conseqüentemente, do sentido humano que ele terá para o personagem Jesus. Nestas reflexões íntimas feitas no lugar onde nasceu, Jesus busca a origem de sua psiquê. Significativamente, o único segmento retrospectivo da narrativa coincide com a investigação arqueológica da culpa na subjetividade do filho. A culpa de José é metonímia da culpa da humanidade. Como herdeiro do pai, Jesus aceita assumi-la, sacrificando-se num processo de automortificação e autopunição. Por isso, não se defenderá diante de Pilatos, podendo fazê-lo, se o quisesse. Com recursos retóricos, o narrador consegue passar a dimensão humanizada da crucificação de Cristo, revelando as razões psíquicas - e terrenas - para os seus atos. Se invocássemos a Psicanálise, certamente poderíamos desdobrar o assunto em interpretações, desrespeitando, no entanto, os limites teóricos que adotamos neste trabalho. Por ora, vale registrar a intencional circunscrição do episódio, como se se tratasse de uma formação nuclear e estruturante da personalidade, cuja leitura assim é feita pelo personagem:

Nasci aqui, (...) nada vem romper o silêncio desta cova onde se juntaram um princípio e um fim, pagam os pais pelas culpas que tiveram, os filhos pelas que vierem a ter, assim me foi explicado no Templo, mas se a vida é uma sentença e a morte uma justiça, então nunca houve no mundo gente mais inocente que aquela de Belém, os meninos que morreram sem culpa e os pais que essa culpa não tiveram, **nem gente mais culpada terá havido que meu pai, que se calou quando deveria ter falado**, e agora este que sou, a quem a vida foi salva para que conhecesse o crime que lhe salvou a vida, **mesmo que outra culpa não venha a ter, esta me matará**. (EJC, 223) (grifos nossos)

Não há dúvidas quanto à classificação desta *analepse*. Quanto ao alcance (abrangência dos campos narrativos) ela é *interna* pois se insere nos limites da história de vida do protagonista contada pelo narrador. É do tipo *homodiegético* porque interfere, e bastante, no decorrer da história, a ponto de dar-lhe a direção. E, finalmente, é *completiva* pois vem preencher, posteriormente, uma lacuna (o tempo entre a saída e o retorno, no dia seguinte, da escrava à gruta), percebida como *elipse* somente no momento do seu preenchimento.

Certos capítulos não apresentam qualquer tipo de anacronia e correspondem, curiosamente, àqueles em que a ação é mais diretamente relacionada a épocas de estruturação física, psíquica e social do herói: a

concepção (cap. 2º), a gravidez (cap. 4º), a matança em Belém (cap. 8º), o assumir com Magdala (cap.18) e a recusa definitiva da família (cap.19). São momentos sucessivos e importantes da formação de um novo ser que se desenvolve biopsicossocialmente. Como manda a natureza, as leis normais de desenvolvimento humano não admitem interrupções para retornos ou antecipações. Parece que o narrador, como instância única capaz de introduzir interpolações temporais, desiste de suas prerrogativas em favor desta evolução natural que traduz a normalidade de uma existência.

Por força de sua estrutura dupla, diegética (o tema é o mesmo do romance), ou extradiegética (o tratamento do tema não é o mesmo usado no romance), o capítulo inicial pode comportar anacronias, ou simplesmente ser o lugar de uma única acronia. No primeiro caso, podemos encará-lo como uma grande *prolepse*, à semelhança da *Morte de Ivan Ilitch* que começa no epílogo. Noutra direção, podemos tomar a totalidade da narrativa ( do 2º ao capítulo 24 ) como uma grande *analepse* relativamente ao capítulo 1º. Enquanto anacronia (*prolepse* ou *analepse*) *homodiegética* e *interna*, há sempre o risco de redundância ou colisão; o que de fato ocorre, fechando-se o 1º no 24º capítulo ou vice-versa, de forma cíclica. No entanto, por estar situada no limite inicial do campo, esta hipótese de anacronia não chega a interferir no desenvolvimento da diegese. De toda forma, fica registrada, mais uma vez, a especificidade do capítulo inicial, agora sob o aspecto da ordem temporal.

À diferença dos demais romances, no EJC as *prolepses* são mais freqüentes que as restrospecções, mas não muito abundantes. Para além das considerações feitas quanto ao possível valor antecipatório do primeiro capítulo, um grupo de prospecções está contido na fala de Deus a Jesus. Valendo-se da onisciência da figura divina, o narrador faz desfilar, para horror dos leitores e ouvintes (no caso, Jesus e o próprio Diabo), todas as mortes, sacrificios e suplícios que se seguirão à fundação da Igreja:

Para começar, por quem tu conheces e amas, o pescador Simão, a quem chamarás Pedro, será, como tu, crucificado, mas de cabeça para baixo, (...) Depois, meu filho, já to disse, será uma história interminável de ferro e de sangue, de fogo e de cinzas, um mar infinito de sofrimento e de lágrimas, Conta, quero saber tudo. Deus suspirou e, no tom monocórdico de quem preferiu adormecer a piedade e a misericórdia, começou a ladainha, por ordem alfabética, para evitar melindres de precedência, Adalberto de Praga, morto com um espontão de sete pontas, Adriano, morto a martelada sobre uma bigorna, Afra de Ausburgo, morta na fogueira, (...) Vítor, decapitado, Vítor de Marselha, degolado, Vitória de Roma, morta depois de ter a língua arrancada, Wilgeforte, ou Liberata, ou Eutrópia, virgem, barbuda,

crucificada, e outros, outros, outros, idem, idem, idem, basta. (EJC, 381 - 385)

Ao final da antevisão dos martírios, que também inclui as renúncias, as guerras e as atrocidades cometidas em nome da Fé, diz Cristo, aterrado: "Pai, afasta de mim este cálice", ao que Deus replica: "Que tu o bebas é a condição do meu poder e da tua glória". Interrompendo o diálogo, assevera o Diabo: "É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue". (EJC,391)

Quanto ao aspecto retórico, esta passagem lembra, mas com sinal trocado, a da ninfa Tétis "profetizando" as futuras conquistas dos portugueses. Também lá, em vista das regras da verossimilhança, Camões não poderia incluir n' *Os Lusíadas* acontecimentos para além do final da história. O narrador, sob a figura de uma deusa ou de Deus, toma-lhes emprestado a onisciência e instala, proleticamente, na narrativa, aquilo que a ultrapassa. Quanto ao alcance, tais antecipações são classificadas como *externas*, e, por pertencerem à diegese, são *homodiegéticas*. Se na epopéia tem-se uma entidade mitológica capaz de profetizar, o mesmo não se aplica a Deus, que não é profeta. Em compensação, é mais do que isso, é o planejador do mundo e do tempo: "Lembra-te de que eu sou o tempo" (EJC, 388). Na fala onipotente do Criador, a arrogância e o cinismo magoam seu filho:

Poupaste-me a vida para me fazeres morrer quando te aprovesse e aproveitasse, é como se me matasse duas vezes, Os fins justificam os meios, meu filho, (...) (EJC,388)

As *prolepses* deste tipo interferem na narrativa, alterando a ação, os sentimentos ou os pensamentos dos personagens. É o que ocorre com Jesus. Apesar de aceitar cumprir a missão que lhe estava destinada, vai entristecendo, até que busca alterá-la de alguma forma. Junto aos discípulos, suplica:

Que ajudeis a minha morte a poupar as vidas dos que hão-de vir, Não podes ir contra a vontade de Deus, Não, mas o meu dever é tentar, (...) (EJC, 436)

Ao final, na cruz e impedido de mudar o plano do Criador, socorre-se aos homens: "... perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez." (EJC, 444)

Também *externas* são as *prolepses* que põem em causa a Voz do narrador. Este, já vimos, é uma espécie de deus na narrativa e, portanto, tem todas as liberdades, menos a de interferir pessoalmente no enredo, sob o risco de comprometer a sua coerência e consistência.

Nós, pelo contrário, conhecemos tudo quanto até hoje foi feito, dito e pensado, quer por eles quer pelos outros, **embora tenhamos de proceder como se o ignorássemos**, (...) (EJC,205-206) (grifos nossos)

São *prolepses externas completas* as que alcançam a época da própria narração, quando, por exemplo, mencionam-se "auto-estrada", "centro comercial" e outras construções modernas que vão substituir as cruces de Séforis. (Cf. EJC,175-176). São *parciais* se, ao contrário, ficam a meio caminho, tal como a referência à guilhotina do século XVIII,

O cutelo subiu, tomou o ângulo do golpe, e caiu velozmente como o machado das execuções ou a guilhotina que ainda falta inventar. (EJC, 264)

ou a países a nascer: "...o país que há-de chamar-se Portugal, (...)" (EJC,167)

Quanto às *prolepses internas homodiegéticas*, há as *completivas*, que, como o nome revela, "vêm preencher de antemão posterior lacuna (...). Elas compensam futuras elipses ou paralipses"<sup>138</sup>. Eis que o narrador adianta que quanto a José. "...nunca na sua breve vida será capaz de produzir parábola que se recorde, ..." (EJC, 30), quanto ao velho Simeão que "José não voltaria a ter notícias dele, apenas, mas muito mais tarde, que tinha morrido antes de recensear-se." (EJC, 69). Ao nos fazer lembrar da vara de negrilho da *Jangada de pedra*, uma *prolepse* acentua o clima "maravilhoso" em torno da crucificação de José:

Um dia, alguém irá dizer à viúva que um prodígio se deu às portas de Séforis, terem ganho raízes novas e folhas os troncos que serviram ao suplício (...) (EJC, 175)

Entre as *repetitivas*, "que, sempre de antemão, dobram, por pouco que seja, um segmento narrativo a vir..."<sup>139</sup> (EJC, 70), encontramos várias passagens, algumas na forma clássica de anúncios assumidos pelo narrador, tal como "...haveremos nós de falar, ..." (EJC, 332) ou falsamente negados como "... não se diga que já nos estamos antecipando aos acontecimentos..." (EJC, 76) ou "...porém não nos ponhamos já a antecipar, deixemos que o preciso tempo passe, ...."(EJC,152-3). Anúncios ligados às ações do protagonista antecipam encontros, com o Senhor - "Daqui a quatro anos, Jesus encontrará Deus".(EJC, 228), com Pilatos,

<sup>138</sup> GENETTE, G. s/d., p. 77.

<sup>139</sup> Ibidem., p. 69-70.

... como virá a fazer Jesus quando um dia lhe perguntarem, Que é a verdade. Então se calará até hoje." (EJC, 321)

e com Madalena:

...ela retirar-lhe-á as sandálias com grande cuidado, curará as feridas pondo em cada pé um beijo e envolvendo-os, depois, como um ovo ou um casulo, nos seus próprios cabelos húmidos. (EJC, 271)

Algumas destas *prolepses* se referem ao futuro do Messias, seja quanto aos sofrimentos que o esperam, se chora, quando menino,

Um dia, como qualquer de nós, outras vozes virá a aprender, graças às quais saberá exprimir outras fomes e experimentar outras lágrimas. (EJC, 96)

seja quanto à maneira como será conhecido:

...e, se o filho de José viver e prosperar, não tenhamos dúvidas de que lhe chamarão, simplesmente Jesus de Nazaré, ou Jesus Nazareno,(...) (EJC, 140)

Das *prolepses internas* acima, são *completas* as que fecham no final da narrativa, ou seja, no próprio momento da crucificação. As demais são *parciais*.

As categorias da ordem aqui discutidas "supõem uma consciência temporal perfeitamente clara, e relações sem ambigüidade entre o presente, o passado e o futuro"<sup>140</sup>. Apesar da aparente "confusão", logramos verificar, pela análise, às vezes muito esquemática e minuciosa, a presença deste lugar onde fica a Voz que comanda o tempo narrativo. Esta entidade, que é o próprio Tempo, é o Deus-Autor que, na pele do Narrador, sustenta a teia de fios temporais, estabelece relações telescópicas para frente e para trás, e marca, indisfarçadamente, a sua omnitemporalidade. O uso de interpolações, mesmo que não muito profuso no EJC, é um recurso que "sacode" o imobilismo de um quadro e de um dogma milenar.

---

<sup>140</sup> GENETTE. G. s/d., p.70.

## 1.4. FREQUÊNCIA

Entende-se por frequência narrativa as relações de repetição entre a história e o discurso. Um determinado acontecimento da história pode aparecer (i.e., ser contado) uma ou mais vezes no discurso; por outro lado, acontecimentos habituais podem surgir no discurso apenas uma vez ou sempre que o fato se repetir. A partir desta variabilidade, Genette trabalha o conceito de frequência como um aspecto da temporalidade narrativa que relaciona os fatos e o número de vezes em que eles ocorrem. Tal relação põe em destaque as diferenças gramaticais entre os tempos verbais, mas nem sempre é responsável por elas. Em geral, o jogo se faz entre o passado perfeito e o imperfeito; os demais tempos aparecem com valor retórico, pois a narrativa, mesmo quando mimetiza o presente, pertence ao passado.

Da articulação entre a categoria frequência (uma ou mais vezes) e a narrativa (discurso e história), Genette extrai quatro possibilidades de repetição entre acontecimentos narrados (da história) e enunciados narrativos (do discurso). São elas: a) **narrativa singulativa**, em que se narra uma vez o que se passou uma vez na história; sua fórmula pode ser  $1N / 1H$ , onde N significa o enunciado e H o acontecimento da história; b) **narrativa iterativa**, em que se conta (n)uma única vez o que se passou muitas vezes; sua fórmula é  $1N / nH$ , onde n denota a repetição do fato; c) **narrativa repetitiva** é aquela em que se narra n vezes o que se passou apenas uma vez, como demonstra a fórmula  $nN / 1H$ ; d) finalmente, **narrativa anafórica** (icônica, num empréstimo a Jakobson) é a que conta n vezes o que se passou n vezes e cuja fórmula seria  $nN / nH$ .

O segundo tipo, a narrativa iterativa, é, na verdade, composta por um certo número de unidades singulares que foram condensadas, num único enunciado, pelo narrador. À exceção do romance de memórias (como a **Recherche**, estudada por Genette, construída sobre a reprodução de atos contínuos do

passado), a capacidade iterativa da narrativa funciona como uma espécie de estofa ou tecido conjuntivo de onde salta o registro singulativo.

De modo geral, toda narrativa combina a frequência iterativa, marcada preferentemente pelo imperfeito, com a singulativa, marcada pelo perfeito. Os dois tempos verbais permitem variar o enfoque do conteúdo entre aspectos de fundo, realçados pelo primeiro, e aspectos de primeiro plano, salientados pelo segundo.

O uso do pretérito (perfeito, imperfeito ou mais-que-perfeito) indica que há narrativa, ou seja, que estamos dentro de um determinado processo de comunicação onde emissor e receptor têm papéis específicos. Sua função não é a de marcar o passado, pois o pretérito da narrativa não está preso necessariamente ao passado da história, a qual pode acontecer em qualquer tempo (presente, passado e futuro). Assim, nada impede o narrador de *narrar* (contar) utilizando o tempo presente e, igualmente, de *discursar* (comentar) usando o pretérito. Para Weinrich<sup>141</sup>, *narrar* significa colocar-se, enquanto emissor, fora do narrado. *Discursar* significa imiscuir-se no narrado, pelo comentário pessoal. Esta dupla possibilidade marca a diferença entre a *situação narrativa* e a *situação discursiva*, correspondentes, respectivamente, às noções de locução narrativa e de locução discursiva. Em Weinrich, há um outro eixo da análise dos tempos verbais que consiste em dar relevo ou projetar certos contornos no primeiro plano, rejeitando os outros para o plano de fundo. A função da sintaxe (escolha do tempo) é a de guiar o leitor. Assim, confere-se ênfase com o pretérito perfeito simples e desliza-se para o fundo de cena com o imperfeito. "O dar relevo é única e exclusivamente produto da oposição entre o imperfeito e o pretérito perfeito simples no mundo contado".<sup>142</sup> O autor menciona ainda as transições temporais entre uma situação e outra efetuadas por advérbios. Por exemplo, o advérbio "uma tarde" pode transpor o plano de fundo - ou a iteração - para o primeiro plano.

Na narrativa de ficção, tudo é ficção, inclusive o tempo em que se passou a história<sup>143</sup>. Mas não é ficção a relação do narrador com o narratário, fundada na locução discursiva, situação em que o emissor pode ultrapassar os limites temporais da história contada. O comentário ocupa o lugar desta liberdade. Acoplada à noção de frequência, a distinção é fundamental para o estudo do

---

<sup>141</sup> WEINRICH, H. Apud NUNES, B. 1988, p. 39.

<sup>142</sup> Idem. Apud RICOEUR, P. 1995, p. 124.

<sup>143</sup> Mesmo o chamado romance histórico, comprometido com a verdade de um tempo passado, se submete à lógica ficcional da narrativa.

tempo na prosa saramaguiana, disposta em dois planos bastante nítidos e diferenciados, a saber, a *narração* e a *discussão*. A abordagem da freqüência na narrativa se restringe, neste momento, ao plano da *narração*, uma vez que o plano da *discussão* implica a voz e a posição do narrador, que serão objetos de estudo no capítulo 2.

Nos seus romances, JS combina as diversas possibilidades de freqüência, com predominância da iterativa e da singulativa. Por vezes, dado o caráter simbólico (alegórico ou paradigmático)<sup>144</sup> de certos episódios, julgamos reconhecer uma forma de freqüência ao mesmo tempo singulativa, em vista da particularidade do acontecimento, e iterativa, por força da exemplaridade de que se reveste este acontecimento singular. A esta forma chamamos *pseudo-singulativa* e sua fórmula seria  $1N / 1(n)H$ , onde certo fato (1H) representa (alegoriza ou simboliza)  $n$  fatos.

Se o registro iterativo é, na verdade, formado por um conjunto de unidades singulares, não é fácil dissociar as duas freqüências no texto. Podemos, no entanto, numa macro-análise, destacar os principais acontecimentos (ou funções núcleos, na terminologia barthesiana<sup>145</sup>), separando-os daqueles que se repetem no dia-a-dia dos personagens, durante certo período de tempo.

Ao percorrer os romances em estudo, buscamos, num primeiro momento, ressaltar o registro singulativo que caracteriza cada obra, cujo resultado foi, entre outros, um quadro-resumo do enredo em LC (cf. Apêndice 1, coluna 1). O importante, no entanto, não é a compilação das ações singulares, mas antes os critérios que possam ter determinado a sua escolha na malha narrativa. Aqui pontificou, necessariamente, o pretérito perfeito e o pretérito mais-que-perfeito, próprios à narrativa singulativa. Em seguida, efetuamos um levantamento das ações habituais dos personagens (cf. Apêndice 1, coluna 2), buscando verificar a existência ou não de um modelo de narrativa iterativa adotado pelo autor. Finalmente, reservamos espaço para a exposição da freqüência pseudo-singulativa (cf. Apêndice 1, coluna 3). Aí também nos reportamos aos outros tipos de freqüência detectáveis no romance e as formas de determinação usadas pelo narrador (cf. Apêndice 1, coluna 4)

---

<sup>144</sup> Usamos os três termos - simbólico, alegórico e paradigmático - num mesmo sentido, apesar de reconhecermos suas diferenças no campo da Teoria Literária. Ficamos apenas com a base metafórica destas figuras.

<sup>145</sup> BARTHES, R. 1972, p. 19 - 60



### 1.4.1. Figuras recortadas de um fundo: uma família no Alentejo.

A Psicologia da Percepção faz *uso* de uma dicotomia quando se trata de analisar o modo como são percebidas as imagens de um determinado campo visual. Dentro de um padrão médio de normalidade psíquica, as pessoas captam dois aspectos da realidade visualizada, a saber, a *figura* e o *fundo*. Trata-se de um processo gestáltico normal em que as condições neurológicas parecem desempenhar um importante papel<sup>146</sup>.

No campo da organização temporal do discurso, as freqüências singulativa e iterativa parecem corresponder, respectivamente, aos conceitos de figura e fundo. A narrativa de ficção também oscila entre acontecimentos singulares, figurais e acontecimentos iterativos, de fundo. As diferenças de posição dos dois componentes no texto respondem por diferenças estruturais nas obras de ficção de JS.

#### 1.4.1.1. Figura: os Mau-Tempo

Em vivo contraste com o caráter panorâmico do capítulo inicial, a narrativa em LC começa de forma singulativa com o casal Domingos e Sara a caminho de certa vila no Alentejo. Em outros termos, sobre um fundo genericamente traçado, destaca-se a figura representada pelo casal viajante. Contrariando a expectativa

---

<sup>146</sup> O estudo dos componentes figura e fundo se deve à Edgard Rubin, psicólogo dinamarquês assimilado pela Escola Gestáltica de Berlim. Sua teoria confirma o caráter organizado da percepção e revela os critérios funcionais daqueles componentes no campo perceptual. Entre outros, são: só a figura possui forma, sendo o fundo desprovido dela; embora encoberto pela figura, o fundo parece continuar-se por trás dela; a figura parece estar sempre mais próxima do perceptor; figura e fundo são reversíveis; a figura é dotada de mais estabilidade e poder de evocabilidade. Apud PENNA, Antônio Gomes. *Percepção e realidade* Rio de Janeiro/Lisboa. Fundo de Cultura, 1968. p. 32-38.

do leitor, habituado a encontrar, desde logo, um "retrato"<sup>147</sup> moral dos personagens, deparamo-nos com um ato particularíssimo imediatamente após o *sumário*, generalíssimo, do capítulo anterior. Por força desta escolha, a primeira parte do romance, dedicada à geração inicial de personagens, não se reduz ao cumprimento de uma função meramente analéptica ou introdutória aos demais segmentos.

Na verdade, a história começa com eles. Apesar da economia discursiva e da escassez de cenas, o tratamento singulativo confere dramaticidade ao enredo, fazendo das dificuldades do caminho, das canseiras da viagem, dos desmandos do marido e das obediências da mulher, enfim, destes atos prosaicos, algo merecedor de atenção e detalhamento.

Pela narração singularizada de um drama humano, a princípio bastante banal no latifúndio alentejano, o narrador atribui-lhe um sentido maior no corpo do romance. Lembremo-nos que a "velocidade" (*duração*) aí é extremamente lenta (oito páginas para narrar um dia, a rigor, uma tarde), superando inclusive a adágica narração da morte do protagonista (cap. 36: 6 pp./dia). Se o ritmo, como vimos, contribuiu para o enraizamento da diegese no real, a frequência singulativa acentua tal efeito, além de promover uma aproximação afetiva entre leitores e personagens, propiciando as identificações necessárias ao prosseguimento da leitura. O mesmo procedimento continua no capítulo seguinte (3º) que se reporta a acontecimentos singulares do passado - oposição do pai de Sara, defloramento, gravidez, casamento, viagem - e só raramente aparece a iteração<sup>148</sup>.

Os capítulos 2º e 3º, além de variarem o tempo verbal (perfeito, imperfeito e futuro) na narração (*analéptica* ou *proléptica*) dos diferentes episódios ligados às mudanças do casal, também fazem a variação no emprego do tempo verbal do mesmo fato do passado. Inicia pelo perfeito, próprio à frequência singulativa ("Começou-lhes a chover..." (LC, 15), para, logo em seguida, adotar o imperfeito ("A mulher seguia atrás, ...", "Do sul, ao encontro deles, vinha uma enorme massa de nuvens,..." LC, 20) e mesmo o presente ("Está a família na sua primeira mudança." LC, 24). O jogo verbal serve a diversos fins. Se o perfeito e o imperfeito afastam narrador e narratário do acontecido, o presente os reaproxima

<sup>147</sup> O "retrato" moral dos personagens pertence a uma variedade do gênero descritivo que procede quase sempre "por acumulação de traços iterativos" (Cf. GENETTE, G. s/d., p. 117.)

<sup>148</sup> Os exemplos de narrativa iterativa no capítulo 3º são raros: "Assim durante quatro séculos estes olhos vindo da Germânia apareceram e desapareceram (...)" (LC, 24); "...que ele não é homem ruim, tem este defeito da bebida (...)" (LC, 25) ("retrato" moral de Domingos); "Quando Lamberto Horques Alemão subia ao eirado do seu castelo (...)" (LC, 26)

dele, tal como ocorre na narrativa cinematográfica. Repare-se que estamos a falar de narrativa singulativa, e não do modelo iterativo onde o imperfeito e o presente têm funções ligadas à continuidade da ação.

No capítulo 4º, o narrador singulariza o destino erradio da família (mudança de São Cristóvão para Torre da Gadanha, e desta para Landeira, primeiras de uma série) e suas motivações, entre elas, o caráter irreverente de Domingos, mostrado através das desavenças nos seus relacionamentos.

"Então chegou a república", diz o narrador, saltando do plano familiar para o nacional; entre um e outro, no plano regional, iniciam-se as ações reivindicatórias dos camponeses, seguidas das reações repressivas dos patrões. Além do massacre e prisão dos revoltosos (LC, 34 - 36), narra-se o episódio de conflito entre os rurais grevistas e os camponeses do norte - "ratinhos" - contratados para os substituir. No capítulo seguinte, retoma-se o drama familiar. Novas mudanças, sumiço de Domingos, recolhimento de Sara e filhos junto aos pais, reaparecimento do marido, novas mudanças e novo desaparecimento por dois anos. No último capítulo do segmento (cap. 7º), Domingos reaparece e se enforca, ato de destruição pessoal que se encaixa na destruição coletiva iniciada com a Guerra de 1914: "Correram vozes em Monte Lavre de que havia uma guerra na Europa..." (LC, 47). A morte particular é narrada, a princípio, no presente

Está o dia tão bonito. Manhã hoje de sol, mas tendo já chovido, que é Outono. Domingos Mau-Tempo risca com o cajado o chão à sua frente (...)(LC, 48)

e concluída no perfeito:

... Passou a corda pelo ramo, atou solidamente, e sentado nele fez o laço e atirou-se para baixo. (LC, 5)

Com a morte do pai, João passa a ser o "homem da casa". O fato se dá quando, "no lusco-fusco de um sol ainda longe, sai-lhe ao caminho a mulher do Picanço "(LC, 52) e lhe oferece ajuda: "... ficou João Mau-Tempo naquela casa pelos dias que trabalhou na herdade da Pedra Grande,(...)" (LC, 52). A vida melhora quando seu tio enviua e a mãe passa a viver com ele mais os filhos: "Deixaram os Mau-Tempo de pedir às portas e Joaquim Carranca ganhou quem lhe cuidasse das roupas, (...)" (LC, 58)

Um dia, o tio arranja trabalho de jorna para si e para o sobrinho numa propriedade. Salvo do desemprego e da fome (LC, 60), João compra o seu

primeiro casaco (LC, 63) e põe-se "... a gostar de Faustina e Faustina a gostar de João". (LC, 67). O tio morre (contado em *prolepse* à página 61); João e Faustina fogem e consumam sua união a meio do caminho, num ritual de singeleza e sublimidade que vai se repetir com Baltasar e Blimunda no MC:

Em pouco tempo perdeu Faustina a sua donzelia, e, quando terminaram, lembrou-se João do pão e do chouriço, e como marido e mulher o repartiram. (LC, 70)

No capítulo 10<sup>o</sup> o narrador abandona a narração das singularidades da família para retratar as durezas, as brincadeiras e mesmo os sonhos por que passam os trabalhadores do latifúndio sob os desmandos dos Lamberto, Floriberto, Norberto, Alberto, Humberto, Sigisberto, Adalberto e outros Bertos, iteração de nomes, trabalhos, parcas alegrias e sonhos, dos quais falaremos adiante. Por hora, mencione-se que "Veio a serpente da tentação, subiu à ramada onde está João Mau-Tempo a ver Lisboa e prometeu-lhe as maravilhas e riquezas da capital (...) "(LC, 77).

Os sonhos se tornam amargos depois do comício em Évora ao qual comparecem os camponeses, por exigência dos patrões. João Mau-Tempo se envergonha de sua subserviência aos lacaios de Salazar e, por extensão, aos de Franco. No entanto "... assinou onde outros já tinham assinado, (...)" (LC, 91). Na volta, confortado pela mulher, tem sonhos de indignação.

Daí para frente temos a narrativa singulativa feita de ações ligadas à família, em especial ao próprio João (detenção e interrogatório; adesão à militância política clandestina; prisão e tortura; e morte), ao filho Antônio (entrada no serviço militar; narração de casos), à filha Gracinha (casamento com Manuel Espada e nascimento da filha) e à neta Maria Adelaide. No plano regional, está o assalto ao quartel de Beja. E no plano nacional, faz-se a menção de duas mortes heróicas, de Germano Santos Vidal e de José Adelino, e a narração da Revolução. Ao final tem-se o episódio do cortejo fantástico. A relação destes acontecimentos singulares da narrativa se encontra na coluna 1 do Apêndice 1-LC.

### 1.4.1.2. Fundo: o Alentejo.

A saga dos Mau-Tempo está contextualizada no capítulo inicial de LC mediante a narração sumariada dos acontecimentos, no pretérito perfeito,

De guerra e outras pestes se morreu muito neste e mais lugares da paisagem... (LC, 12)

Correram assim os rios, quatro estações pontuais por ano, que essas estão certas, mesmo variando. (LC, 13)

como também pela descrição daquela paisagem, o Alentejo, no presente:

É uma terra ainda assim grande, se formos comparar, primeiro em corcovas, alguma água de ribeira, que a do céu tanto lhe dá para faltar como para sobejar, e para baixo desmaia-se em terra fita, lisa, como a palma de qualquer mão, ainda que muitas destas, por fado de vida, tendam com o tempo a fechar-se, feitas ao cabo da enxada e da foice ou gadanha. (LC, 12)

Tanto a narração (fatos), quanto a descrição (aspectos) revelam um carácter iterativo, pois implicam uma acumulação, respectivamente, de eventos singulares e de traços característicos que são contados numa única vez pelo narrador, embora se tenham repetido ao longo dos anos.

O primeiro retrato moral de personagem só surge no capítulo 4º, depois de narradas todas as peripécias da viagem da família,

Este sapateiro é remendão. Deita tombas, cardeia, remenda a obra quando lhe falta o apetite do trabalho, larga formas, sovela e fâca de ofício para ir à taberna, questiona com os fregueses impacientes, e por tudo isto bate na mulher (...) (LC, 27)

contaminando, a partir daí, toda a narrativa:

E não foi uma nem duas vezes que Sara da Conceição, tendo deixado o filho na vizinha, se meteu dentro da noite à procura do marido (...) (LC, 27)

Do segundo parágrafo para frente vão se entremear os dois tipos de freqüência, com predominância do tipo singulativo até o capítulo 5°. No exemplo, grifam-se as iterações expressas no imperfeito:

E um dia, porque o trabalho crescia e os braços **não davam vencimento**, Domingos Mau-Tempo contratou um ajudante, mais vagar assim **se oferecendo** para os seus gostos de maltesia, mas depois em outro dia de má lembrança, entrou-lhe na cabeça que a mulher, pobre Sara da Conceição inocente, o **enganava** nas ausências, e foi o acabar do mundo em São Cristóvão, que o ajudante sem culpa teve de fugir à ponta de faca. (LC, 28)

Nos capítulos finais do 1º segmento (cap. 6º e 7º ), observa-se um equilíbrio entre as duas freqüências, e do capítulo 8º para frente predomina a narrativa iterativa. Neste último registro, o tempo verbal preferido é o imperfeito seguido do presente, como mostra o exemplo abaixo referente aos atos da educação sentimental do primogênito de Domingos, contada ora no imperfeito (grifados),

Em verdade, João Mau-Tempo **namoriscava** muito, mas **aventurava** pouco. E tudo **se ficava** pelos gestos, em dia de três copos um apalpão mais atrevido, ou um beijo desajeitado a que **faltava** ainda toda a ciência que o século **ia** então **acumulando** para futuro uso geral. (LC, 62)

ora no presente freqüentativo (grifados), visando atualizar o processo:

Quando João Mau-Tempo **finca** a enxada na terra, **lembra-se** do capote, dos bailes, das namoradas mais a sério ou mais a brincar, e **esquece** a mágoa de ali viver, (...) (LC, 63)

Esta alteração de preferência a partir do capítulo 8º reitera as distinções já comentadas e, em especial, aponta para um dado novo, ou seja, a intenção explícita do narrador em acentuar a *continuidade* de um processo político desencadeado por João. Tal efeito de repetitividade (diga-se, perseverança de causas e efeitos) se contrapõe à forte singularização (diga-se, individualismo) do 1º segmento.

Pela narrativa iterativa dos demais segmentos, retoma-se o modelo iterativo expresso no prólogo, onde se desenham as causas *constantemente* do sofrimento, e configuram-se ações *repetidas* de respostas capazes de efetuarem as transformações sociais e políticas desejadas. Além disso, com João, os Mau-Tempo se solidarizam aos demais, seja no nível regional, seja no nacional. Há, pois, um sentido plural que não se verifica no destino traçado por seu pai

Domingos, inclusive em termos de exercício profissional. Um trabalha numa arte individual - é sapateiro - o outro convive na lavoura - é camponês.

Assim, os capítulos 2º, 3º e 4º são praticamente destituídos de iteração, à exceção do retrato moral de Domingos. No capítulo 5º, de certo modo extradiegético, ao lado da singularidade representada pela proclamação da República, convivem as habituais opressão e exploração dos camponeses. E no 6º e 7º capítulos, ao mesmo tempo em que se narram as últimas ações de Domingos, inicia-se a narração iterativa dos atos que compuseram a infância do filho, feita de pouca escola e muitos trabalhos, continuada no capítulo 8º e no 9º, quando se conclui sua educação profissional e sentimental.

Daí para o final vemos acentuar-se a narração das sempre difíceis condições do povo, seja sob a forma de contraste com as da elite (cap. 10º e 15), seja na rudeza dos trabalhos precoces (de Antônio, cap. 11) e desumanizantes (de Manuel Espada na debulhadora, cap. 12). Por outro lado, contrapõem-se, iterativamente, as primeiras lutas reivindicatórias dos camponeses (cap. 16 e 18) e as lutas marginais de José Gato e seu bando (cap. 15). No *intermezzo*, um capítulo dedicado à beleza e ao encanto próprios ao cenário da colheita (cap. 19) faz contraponto com a feiúra e a miserável infância esmoleira dos filhos de João (cap. 18). Quando o pai adere à militância política, o texto parece reforçar os atos de luta, com a narração de greves camponesas (cap. 30), agora vitoriosas (cap. 32), até a ocupação das terras (cap. final).

Ao relacionarmos por capítulo, na coluna 2 do Apêndice 1, as marcas da narrativa iterativa, optamos por identificar o conjunto das ações através de sintagmas recopilados, já que exemplos do texto poderiam dissimular a repetitividade a ser realçada.

Observando a frequência iterativa em Proust, Genette recorta as noções de *determinação, especificação e extensão*<sup>149</sup>. Tomamos, por ora, apenas o primeiro conceito (para o qual reservamos a coluna 4 do Apêndice 1) fazendo-o corresponder a cada série de frequência narrativa selecionada para ilustrar os capítulos.

A *determinação* está sempre relacionada a uma série iterativa, pois são os limites desta o que importa precisar. Na narrativa singulativa, os episódios constituem unidades discretas não distendidas, podendo ou não ser datadas. A

<sup>149</sup> No exemplo tomado da *Recherche*, de Proust, "os domingos de verão de 1890", a *determinação* da série é: "verão de 1890"; a *especificação* significa o conjunto dos "domingos"; e a *extensão* representa a duração de cada um dos domingos (parte do domingo ou o domingo todo) (GENETTE, G. s/d., p. 127)

aplicação de limites, intrínseca ao conceito de *determinação*, só se justifica quando o singulativo se transforma em iterativo, ou seja, quando um episódio ganha continuidade no tempo, pela repetição. Se toda narrativa iterativa é a narração sintética dos fatos produzidos e reproduzidos no decorrer de uma série composta por unidades singulares, dá-se o caso de comportar marcas que limitam seu início e seu término.

A *determinação* dos limites diacrônicos, na narração romanesca, pode permanecer *indefinida*: "A partir de então tornou a ser apenas coelho de latifúndio,..." (LC, 290) - ; pode ser *definida*, quer por uma datação direta - "E era Verão, senhores,..." (LC, 64) - quer por referência a um acontecimento singular intradieгético - "Foi esse o tempo de herdarem três irmãos o Monte de Berra Portas,..." (LC, 60) - ou extradieгético - "Então chegou a república. Ganhavam os homens doze ou treze vinténs,..." (LC, 33)

Trata-se de indagar: quais são os limites diacrônicos fixados pelo narrador para a ocupação e exploração do latifúndio em LC?

O primeiro capítulo não os define, deixando em aberto não só o seu início, como o seu fim. Há apenas referências vagas a "estradas reais" e gente "solta e miúda, que veio com a terra". A primeira *determinação definida* só se dará no capítulo 5º, com a menção à República (1910) e a última, no capítulo final, mediante referência à morte de João Mau-Tempo, ocorrida em 1972, três anos antes da dança insólita que encerra o romance.

No interior destas marcas extremas, são bastante significativas as séries iterativas cujos limites, apesar de indefinidos de modo absoluto, são *determinados* pela infância dura e sofrida dos personagens. O início do trabalho no campo não se dá no início da fase adulta, mas ainda durante a infância. Também o trabalho não finda com a chegada da velhice, que seria o momento de uma aposentadoria justa, mas com a exaustão e a morte. Os limites da jornada diária de trabalho, por sua vez, se fixam segundo o movimento do sol: se há luz, há trabalho. Por outro lado, a adesão à luta política tem *determinação definida* por referência à idade do protagonista: "... e nesta idade de quarenta e dois anos em que está,..." (LC, 205). João Mau-Tempo começa a viver outro tipo de vida que, com a morte, prolonga-se em sua neta Adelaide. O fim desta luta não coincide com o 25 de Abril. Ultrapassa-o, assim como ultrapassa a família Mau-Tempo.



Dá-se, pois, que tanto a exploração quanto a luta da classe camponesa têm um começo, mas não têm um termo final, a despeito do fim da narrativa. Tal abertura reenvia o leitor para o seu próprio tempo, sem, no entanto, propor modelos de ação. Em 1975, a Revolução está feita, mas nem por isso o trabalho acabado. O tom fantástico desfaz qualquer intenção panfletária; e a reunião de mortos e vivos liquida qualquer teleologia imediatista.

Há que se mencionar as séries iterativas protagonizadas por Antônio Mau-Tempo, espécie de *alter ego* do narrador por conta de sua vocação para narrar casos. As histórias inventadas pelo personagem são o seu verdadeiro "trabalho" e este trabalho se repete ao longo do tempo sem que se definam seus limites. O ato de narrar, portanto, de que o narrador é tributário, pode ter um início determinado, mas não um termo final. Novamente a fábula árabe serve de lição, mostrando que os duplos de Sherazade estão sempre a revelar o caráter infindo e ilimitado da narrativa.

#### 1.4.1.3. Pseudo-figura.

Por vezes, a narrativa detém-se em episódios singulares, a maioria contracenada por personagens anônimos, dos quais procede um sentido mais geral. É o que registramos em Jorge Luís Borges quando justifica o simbolismo em suas novelas, não só por uma necessidade de economia narrativa, mas, principalmente, pelo aspecto representativo do ato ou episódio. Um dia, alguns dias, uma noite, não importa, servem para dizer tudo sobre Tadeu Isidoro Cruz, de *L' Aleph*

Bem compreendida, essa noite permite atingir o fundo da sua vida: melhor, um instante dessa noite, um ato dessa noite; porque os atos são o nosso símbolo<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> Apud BOURNNEUF, R. e OUELLET, R., 1976. p. 174.

No capítulo dedicado à República, dá-se a narração de um confronto entre os camponeses do Alentejo e os do norte que, como mão-de-obra barata, fazem concorrência aos sulistas, enfraquecendo-lhes as lutas por melhores salários. Apesar de particularizado e imerso na diegese, este episódio não nomeia seus personagens, nem identifica o espaço da ação. Pela sua indeterminação, vale como símbolo de uma problemática interna ao latifúndio, que se repete sempre que se aproxima o tempo da sementeira ou da colheita.

Na frequência pseudo-singulativa, o ato ou fato narrado é único, singular, mas recebe, contextualmente, um valor simbólico representando outros tantos a ele semelhantes. Trata-se de uma seqüência narrativa metafórica, cuja interação é a de ilustrar o teor das relações praticadas no latifúndio. Reservamos a coluna 3 do apêndice 1 para o seu registro. É o que acontece quando o narrador comenta, a partir de uma fala particularizada embora anônima, o sistema de compra e venda a fiado que vigora na região:

Senhor José, fazia-me o favor de me aviar, mas olhe que esta semana não lhe posso pagar o avio todo, porque tive uma semana ruim, depois em ganhando melhor ordenado pago-lhe tudo, esteja descansado, que não lhe fico a dever nada. Diga-se agora que estas palavras não são novas, já foram ditas na página de trás, ditas em todo o livro do latifúndio, como se haveria de esperar que a resposta fosse diferente, (...) (LC, 83)

Também os personagens podem, em certas ações específicas, receber investimento simbólico. Assim, ao reportar-se à antinomia de classes no Alentejo, os Mau-Tempo representam qualquer camponês,

... quem diz Mau-Tempo diz outro nome qualquer, (...) (LC, 75)

assim como os senhores são sempre iguais, apesar das variações de nomes:

... foi o administrador do conselho apresentar os seus cumprimentos ao maior dono de latifúndio ali residente, tanto faz Lamberto como Dagoberto, (...) (LC, 104)

O mesmo vale para a postura da Igreja, representada pelo "eterno" Padre Agamedes, que não muda de nome, mas que sabe manifestar-se ou perpetuar-se segundo os princípios ideológicos da sua classe: Não vale a pena escrever o resto, já todos conhecemos o sermão do padre Agamedes. (LC, 141)

... e o padre Agamedes diz as palavrinhas, (...) aos anos que isso vai, nem o padre é o mesmo, as pessoas não são eternas. (LC, 219)

Por fim, mencione-se um episódio de prevaricação em que alguns guardas dos padrões, para deleite sádico, obrigam um camponês a surrar seu próprio filho, insultando-o e humilhando-o. O caso é narrado por uma voz não identificada que, falando aos companheiros, pretende denunciar a servidão a que estão sujeitos. A arbitrariedade contada se torna o emblema de muitas outras que são praticadas no latifúndio, de forma velada e impune.

Resta fazer menção aos outros dois tipos de frequência narrativa registrados por Genette, a saber, a *anafórica* e a *repetitiva*. Quanto à primeira, que consiste em se contar várias vezes o que se passou também várias vezes, não há registro em LC. Quanto ao tipo *repetitivo*, há um único caso que é a recorrência do enunciado da morte de Domingos Mau-Tempo, narrada sob a forma das anacronias ("anúncios") já mencionadas. Tem-se no discurso a repetição (*proléptica* ou não) de um acontecimento que não se repetiu na história. No caso em questão, reconhecemos um valor ritual para o fato, cujas implicações se prendem aos próprios mistérios da morte. Falar repetidamente, ritualisticamente, de algo desconhecido dá-nos a impressão de dele nos assenhormos e, em última instância, de dele termos o controle.

Para concluir, verificamos em LC que o enredo incide muito mais sobre os aspectos de fundo que sobre as ações singulares. A preferência - quantitativa - pelo recurso à frequência iterativa parece reforçar a prevalência do fator coletivo sobre o individual. Este, no entanto, não fica minimizado no processo. A família Mau-tempo, bem como as ações de seus componentes, representam destinos singulares capazes de nos comover, às vezes colericamente, como no episódio da tortura de João, ou sublimemente, como nas suas relações com Faustina. Ao mesmo tempo, a narração iterativa de comportamentos nos "esfria" a paixão, arrastando-nos à reflexão de um quadro geral que ultrapassa o drama singular deste ou daquele personagem. Tal movimento pode ser sinal de uma característica da prosa saramaguiana, dividida entre as vicissitudes da emoção e as exigências da razão. Pela iteração, o texto torna-se *cool* (frio) mas, em compensação, graças à frequência singulativa, evita-se o monocórdico tom de dissertação didática.

A frequência pseudo-singulativa, por sua vez, comporta em si mesma os dois aspectos, compatibilizando, num mesmo segmento narrativo, a emoção emanada da particularidade de uma situação dramática e a constatação intelectual provinda da generalidade do seu significado.

Figura e fundo formam um todo congruente em LC. As ações singulares se adequam ao conjunto iterativo, estando tão somente em relevo, destacadas,

recortadas do fundo, como as letras do título do romance na edição da Difel (SP) de 1982. As duas frequências se ajustam como as figuras e o fundo de um jogo de encaixe, cujas peças são dispostas sem atritos ou superposição. O processo utilizado em LC lembra igualmente as estampas tridimensionais onde o olhar faz "saltar" o objeto do seu fundo.

Vale esboçar as afinidades entre, de um lado, o campo do geral, do intelectual e da ordem e, de outro, o campo do singular, do emocional e do caos. Ou, em outros termos, a aliança entre o individual e o trágico e entre o coletivo e o épico. O suicídio de Domingos é um ato essencialmente trágico pois repousa na extrema singularidade, e por extensão, na única forma de libertação individualizada disponível no Alentejo. A outra forma, também trágica por implicar em tortura e eventualmente em morte, é a escolhida por João quando adere à militância. Mas, por ser compartilhada, esta escolha ganha dimensão coletiva e épica, fazendo diluir o aspecto trágico num enquadramento paranóide: "Estamos com a verdade", é o que parecem dizer os militantes do romance," e chegaremos à vitória com a Revolução", parece concluir o narrador a certa altura. Felizmente, a história ultrapassa o 25 de Abril, e um final paradoxalmente alegre e trágico reinstaura o imponderável próprio à "obra aberta".

De modo análogo, as "lutas" do bandido e salteador José Gato, à margem da narrativa principal, são realçadas em suas dimensões particularizantes pela narração de Antônio Mau-Tempo. O líder comanda um grupo de malfeitores cujo comportamento contraria a ordem. Apesar de marginal e anárquico, seu apelo é épico, pois, na narração de Antônio, ele não é desvalorizado por isso. Pelo contrário, suas façanhas são relativamente enaltecidas, inclusive porque "nunca roubou nada aos pobres, a orientação dele era só roubar onde o havia, aos ricos, (...)" (LC, 133). Mesmo que não roubasse aos ricos para dar aos pobres (como fazia Robin Wood), José Gato é a expressão de uma revolta pessoal cujas raízes estão nas desumanas condições de vida do latifúndio. Lida desta forma, sua luta é a recusa, possível, da ordem dominante, ainda que de modo desorganizado, caótico e personalista. Neste sentido, suas ações não estão tão longe da militância política contra o regime vigente e seus aliados, "os ricos".

### 1.4.2. Figuras em contraste com o fundo: singularidades de um rei megalômano e de um trio plebeu.

Se LC começa com uma panorâmica externa de caráter iterativo, o MC se abre com uma cena singulativa no interior do palácio, inaugurando o núcleo primeiro da narrativa, centrado na figura do rei. De igual modo, o capítulo 4º dá início ao núcleo segundo com a entrada em cena de Baltasar Sete-Sóis. São ambos retratos morais dos personagens, apresentados de forma dinâmica, cuja tônica é a ação e não a descrição estática de características. O tratamento singulativo, a despeito da economia de falas, assegura dramaticidade ao texto. Os retratos são contrastantes, embora os personagens tenham idades aproximadas. Do primeiro, o narrador realça a infantilidade, fruto provavelmente dos mimos a que estão sujeitos os monarcas (portugueses?); do segundo, a maturidade forçada, gerada pelo infortúnio - guerra, mutilação, mendicância.

A escolha das formas verbais reforça a singularidade da cena, apesar de seu caráter cíclico. Embora as ações do rei (*montagem* da basílica de brinquedo, visita à rainha, etc.) sejam rotineiras, o narrador as singulariza com o uso do presente e do futuro próximo que deságua no presente. Igual a todos os dias, mas diferente num ponto: este é o dia da promessa. Em segundo plano fica a concepção do herdeiro, o qual, inclusive, já pode ter sido gerado em algum dia do passado. Trata-se de destacar a singularidade de um ato - o da *promessa* - no conjunto informe e repetitivo da existência iterativa do soberano.

Os capítulos 3º e 4º, intermediários entre o início de cada um dos núcleos, recortam fatos aparentemente singulares mas que funcionam como substrato ou fundo: os milagres contados em pretérito perfeito, assim como a procissão narrada em presente freqüentativo, são componentes pseudo-singulativos. No caso dos primeiros, o objetivo reside na exemplaridade; no segundo, a ênfase recai na iteratividade da situação. Ambos são episódios religiosos que compõem o painel, o fundo de uma história de época.

O auto-de-fé do capítulo 5º é narrado, na sua quase totalidade, no presente do indicativo ("Grita o povinho furiosos impropérios aos condenados,.. "(MC, 52) ou no futuro próximo ("D. Maria Ana não irá hoje ao auto-de-fé." (MC, 49) Diferentemente dos milagres contados atrás, este episódio, apesar de habitual na época, muito além de caracterizá-la, serve para recortar a figura do trio, de caráter essencialmente singulativo. Daquela turba ensandecida e difusa, emergem

os principais personagens do núcleo 2, que nos capítulos 6º e 8º vão selar sua aliança através de um projeto em comum.

A freqüência singulativa também predomina no capítulo 7º, dedicado ao nascimento e batizado da infanta, e que constitui a finalização do segmento *promessa* do núcleo 1.

Em conclusão, verifica-se a dominância da freqüência singulativa nos primeiros segmentos dos dois núcleos narrativos, a saber, *promessa* e *projeto*. Aliada à velocidade adágica de ambos, a freqüência aí usada reafirma a intenção em familiarizar o leitor com os personagens principais, além de contribuir para enraizar a diegese no real, fazendo das figuras elementos destacáveis de um campo global.

A seguir, tanto o segmento *edificação* quanto o segmento *montagem*, respectivamente ligados ao 1º e 2º núcleos, têm tratamento mais iterativo. Na realidade versam sobre ações contínuas que se repetem por um longo período. Seja do lado do rei construtor e megalômano, seja do lado do trio criativo e sonhador, conjugam-se atos, comportamentos e fatos que atestam o transcurso de dois processos distintos e opositivos. A *edificação* do convento se dá à custa do esforço compulsório dos seus agentes, o povo de Portugal, em favor de uma única consciência, a do rei. A *montagem* da passarola, ao contrário, é fruto de uma aliança consentida entre o ato e o pensamento, entre a força física e a energia intelectual, numa integração exemplar de parceiros. As duas rotinas de trabalho, diferenciadas, são narradas, basicamente, em freqüência iterativa, pois denotam processos e não ações singulares.

Atos singulares evidentemente pontuam tanto a *edificação* como a *montagem*, mais aquela do que esta. Assim se dá com a narração detalhada da solenidade de inauguração da pedra fundamental do convento, cuja singularidade, na história, se acentua pela intenção subjacente do narrador em fixá-la, por datação, na História : "... dezessete de Novembro deste ano da graça de mil setecentos e dezassete". (MC, 134) Ainda sob o processo da *edificação* se incluem singularidades relativas à decisão de ampliação do convento (cap.21), ao casamento dos príncipes (cap.22) e ao extraordinário transporte da pedra-mãe (cap.19) Em resumo, no miolo do romance, em ambos os núcleos narrativos, vigora a freqüência iterativa, embora subexista a narração de fatos especiais extraídos da História de Portugal.

No 3º segmento de cada núcleo, a saber, *sagração* e *uso*, domina o modelo singulativo. Se a inauguração da basílica constitui um evento especial na vida do

soberano e mesmo na História do país, o que dizer do acontecimento vôo, ação almejada pelo padre inventor, fato tornado possível pelo trabalho do casal? Muito além da simples singularidade que os reveste, os dois vôos da passarola são atos absolutamente inusitados, beiram o fantástico, rasuram os limites da História, desembocam no inexplicável e dão passagem a uma outra dimensão do possível, evocada por Marguerite Yourcenar no pórtico do romance<sup>151</sup>.

Acompanhando-se o núcleo narrativo ao longo do segmento *uso*, verifica-se a alternância entre os dois tipos de frequência. A singulativa abre-se no capítulo 16 com a narração do vôo sobre Mafra. A seguir, dos capítulos 17 a 20, domina o modelo iterativo, com a convivência do singulativo em algumas passagens, tais como: o terremoto e a tempestade em Lisboa, o reaparecimento de Scarlatti, a notícia da morte do padre Voador (cap.17), a narração metadieética de Manuel Milho (cap. 19) e a morte do pai de Sete-Sóis (cap. 20). Em concordância com a prevalência iterativa, todo este subsegmento está sob a rubrica *manutenção*, termo que pretende expressar a continuidade de um processo de rotina, ladeada por dois eventos raros. O segundo vôo, também fantástico, fecha o segmento *uso*, reiterando a excepcionalidade de tais ações.

Finalmente, no epílogo, combinam-se harmoniosamente as duas frequências. Na primeira parte do capítulo, dá-se a narração sumariada e iterativa da peregrinação de Blimunda, repetitividade expressa pelas nove vezes em que passa por Lisboa. Nos dois últimos parágrafos, a narração singulativa celebra o martírio do seu amado. A verdade histórica (morte de Antônio José da Silva) e a verdade ficcional se imbricam; o tom realista e o tom fantástico se amalgamam; o comum e o insólito se casam. Por esta conjugação, a repetição desemboca na diferença e o iterativo cede espaço, por fim, ao singular.

Importa assinalar ainda a utilização da frequência pseudo-singulativa no MC, que certamente é menos comum do que em LC. A rigor, só a registramos na narração das procissões de Lisboa, tão comuns quanto singulares, acompanhadas por um povo cuja fé é, ao mesmo tempo, ordinária e exacerbada.

Ao contrário do romance alentejano, no MC o registro iterativo emerge do singulativo, sendo aquele função deste. De que forma e em que ocasiões? Por exemplo, pela adoção da frequência singulativa para a apresentação do personagem no capítulo inicial quando, na verdade, o propósito é marcar uma rotina do rei - a de montar, repetidamente, a basílica de Roma, numa alusão ao

---

<sup>151</sup> "Je sais que je tombe dans l'inexplicable, quand j'affirme que la réalité - cette notion si flottante - , la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d'accès aux choses qui dépassent la réalité."

fato de que, para D. João V, reinar é como brincar e vice-versa. Também o fundo da narrativa, ou seja, o painel que retrata os hábitos e a mentalidade da época, é construído pela remissão a eventos singulares, tais como os milagres e a procissão de *Corpus Christi*. Por fim, na narração do processo de *edificação* (do convento) e de *montagem* (da passarola), desenvolvidos nos segundos segmentos de cada núcleo, o efeito de *continuum*, obtido pela menção às ações habituais dos personagens, no imperfeito do indicativo, parece menor em comparação com a narração dos inúmeros acontecimentos singulares que dão conta, de forma discreta, da passagem do tempo: lançamento da pedra fundamental do convento, casamento dos príncipes, transporte da pedra do adro, etc.

Ainda diversamente do que acontece em LC, os limites temporais do MC são bem marcados, condição exigida pela própria diegese, pontuada pela História de Portugal. Os dois grandes episódios da narrativa, a construção do convento e a construção da passarola, têm os seus limites temporais determinados, de forma definida, ou indefinida. No caso da grande série iterativa ligada ao núcleo do convento, a determinação é definida no seu início pela menção à data da decisão da construção (idade do rei) mas indefinida no seu final, pois a inauguração da Basílica não significa o fim da obra. De outra parte, a série iterativa da construção da passarola é determinada no seu início de modo indefinido, pois não sabemos ao certo quando a obra começa, configurando-se a idéia de que o padre já a teria iniciado antes do encontro com o casal. No entanto, o seu fim é claramente definido e, podemos dizer, duplamente determinado: com a morte do padre depois do primeiro vôo e com a morte de Sete-Sóis depois do segundo e último vôo. São dois núcleos que falam de duas obras: uma, fruto do sonho, outra, fruto da vaidade. A primeira se despedaça nos montes e faz perecer seus autores; a segunda se ergue para os céus e perpetua uma classe. O quiasmo verificado entre ambas (definição vs. indefinição X início da série vs. fim da série) acena para o sentido trágico do romance. Trata-se de um conflito entre o poder do indivíduo e o poder do Estado, como já se viu em algumas tragédias clássicas<sup>152</sup>.

Resta observar o recurso da enumeração empregado pelo autor em diversas passagens do texto. Vêmo-lo como uma forma de salvaguardar a singularidade das ações sem deixar de assinalar o seu aspecto iterativo. Ao enumerar os nomes próprios dos operários da obra de Mafra, o narrador sabe que não poderá citá-los a todos. No entanto, ao dizer uma ou duas dezenas de nomes estará extraindo da iteratividade massacrante que permeia as ações coletivas e, por conseqüência,

---

<sup>152</sup> Em *Antígona* de Sófocles, as razões do Estado vencem e a heroína sucumbe; ou seja, ao final, as ações desta última se *determinam* de modo *definido* na morte, enquanto as ações de Creonte representam a perenidade do poder estatal. A tragédia não resolve o conflito, antes o expõe em suas contradições.



anônimas, o seu tanto de esforço individual e de singularidade. Por este recurso, resgata o valor humano que não emerge de uma humanidade abstrata, mas sim de indivíduos concretos e singularmente recortados pelos seus nomes próprios. Entre tantos trabalhadores que transportam a grande pedra-mãe, vai Francisco Marques, vai Manuel Milho,

Vão outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltasares, e haverá Josés, Álvaro, António 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, Valeiro, 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. (MC, 242)

### 1.4.3. Um monarquista na segunda república.

Predomina em RR a frequência singulativa. Já no primeiro capítulo ela comparece acompanhada da técnica cinematográfica do *zoom*. Há um movimento de gradativa aproximação iniciado por um longo plano geral que se fecha num *close* na figura do personagem Ricardo Reis. À diferença de LC, onde temos a passagem da frequência iterativa para a singulativa, e à semelhança de MC, onde o singulativo inaugura a narrativa em *close* sobre D. João V, em RR o *zoom* antecede o *close*. Tal escolha de procedimento nos re-endereça para duas questões: a primeira, que é a necessidade de acentuar a “pertença” e a “não-pertença” de um indivíduo à sociedade que o envolve; a segunda, que é a de reforçar a contradição entre o sim e o não de Ricardo Reis, pois ele está e não

está no mundo. Eis porque há, ao mesmo tempo, um nítido recorte através do *close* e uma imersão no conjunto de passageiros através do plano geral:

Aqui o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheia nas lezírias. Um barco escuro sobe o fluxo soturno, e o Highland Brigade que vem atracar ao cais de Alcântara. (...) São poucos os que vão descer. O vapor atracou, (...) Descem os primeiros passageiros. De ombros encurvados sob a chuva monótona, trazem sacos e malas de mão, (...) Um homem grisalho, seco de carnes, assina os últimos papéis, (...) (RR, 11 - 15)

Se em LC a frequência singulativa - cena do casal Mau-Tempo em mudança - conferia dramaticidade ao enredo, situando um drama particular no conjunto do drama alentejano, pré-figurado no capítulo inicial, em RR a mesma técnica personaliza o enredo, centrando-o em torno de uma única figura que, por sua vez, não representa nenhum grupo humano específico. Pelo contrário, trata-se de uma personalidade ao mesmo tempo cosmopolita e de ares apátridas, descaracterizada em sua "filiação": apesar de português, Ricardo Reis vive no Brasil; embora seja real como personagem, provém da ficção (d' *As ficções do Interlúdio*, de Fernando Pessoa)

Aqui, como no primeiro capítulo do MC e no segundo capítulo de LC, a frequência singulativa, aliada ao ritmo lento, favorece a inserção da diegese no real, estabelecendo as condições para a identificação ou contra-identificação<sup>153</sup> do leitor. Este movimento, concordante ou dissonante, garante o envolvimento emocional do narratário, essencial à arte narrativa por abrir um canal de comunicação entre o autor e o receptor.

O *close* em Ricardo Reis não se desdobra em descrições como fazia o modelo do realismo novecentista pela compilação iterativa de traços. Ele se dá pelo acompanhamento da ação de chegada do personagem, seus passos, sua caminhada, seus pequeninos atos, até que alcance o balcão do Hotel Bragança onde anota seus dados civis no Livro de Registro de hóspedes. Pela ação do personagem, a ele somos apresentados:

---

<sup>153</sup> Usamos os termos *identificação*, e *contra-identificação* para expressar o processo em que alguém simpatiza ou antipatiza com alguém, fazendo circular entre ambos um afeto que pode ser de aceitação ou de repulsa. O conceito de *identificação* recebeu desenvolvimento em Freud passando a significar o "processo psicológico pelo qual um indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo dessa pessoa". In: LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. - B. *Vocabulário da psicanálise* 5. ed. Santos, Martins Fontes, 1979.

(...) seco de carnes, assina os últimos papéis, recebe as cópias deles, pode-se ir embora, sair, continuar em terra firme a vida. Acompanha-o um bagageiro (...) Ao viajante não parecia que as mudanças fossem tantas. A avenida por onde seguiam coincidia, no geral, com a memória dela, (...) A porta do hotel, ao ser empurrada, fez soar um besouro elétrico, (...) um pouco ofegante do esforço, pega na caneta, e escreve no livro das entradas, a respeito de si mesmo, o que é necessário para que fique a saber-se quem diz ser, na quadrícula do riscado e pautado da página, nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, (...) (RR, 15 - 21)

Por fontes extradiegéticas (a obra de Fernando Pessoa) sabemos quem é Ricardo Reis. O encanto do romance repousa sobretudo nessa preciência, fundamental para o cabal entendimento das intenções do autor. Sabemos que o personagem destoa do contexto da época, principalmente por sua opção política anacrônica: trata-se de um monarquista a viver os alvares da Segunda República em Portugal. Eis, portanto, a figura e o fundo, ambos implicando acontecimentos que se apresentam no discurso ora como singulares, ora como iterativos.

No capítulo inicial, o tempo verbal serve poucas vezes à frequência iterativa, como no "retrato" do navio, no presente habitual,

Não é grande embarcação, **desloca** catorze mil toneladas, mas **agüenta** bem o mar, como outra vez se provou nesta travessia, (...) (RR, 11) (grifos nossos)

e por vezes, quando o faz,

Em dias de amena meteorologia, o Highland Brigade é jardim de crianças e paraíso de velhos, (...) (RR, 11) (grifo nosso)

imediatamente se ajusta à frequência singulativa:

(...) porém não hoje, que está chovendo e não iremos ter outra tarde. (RR, 12)

Este processo costuma acontecer ao longo do romance, resultando em ênfase da frequência singulativa. Ao contrário da *Recherche*, observa-se aqui uma sensibilidade maior à individualidade dos momentos que a dos espaços. Na análise de Proust, Genette detectou uma “oposição entre o ‘singularismo’ da sua sensibilidade espacial e o iteratismo da sua sensibilidade temporal (...)”<sup>154</sup>, mostrando que na estética proustiana o fundamental a resgatar era a

<sup>154</sup> GENETTE, G. s/d., p. 123-124.

"individualidade do lugar". Para o provar, aponta certa passagem em que a singularidade de uma manhã real se apaga em favor da "Manhã ideal", exemplificando o que chama de embriaguês da iteração em Proust.

Por analogia, ousamos falar em embriaguês da singularidade em José Saramago. Apesar de mais nítido em RR, esta embriaguês não deixou de se manifestar em LC pelo recurso do que chamamos pseudo-singulativo. Em outras palavras, o narrador se preocupa em singularizar os fatos no tempo, deixando o recurso iterativo para a caracterização espacial. Exemplos deste processo são os capítulos iniciais de LC e do MC marcados, respectivamente, por iteratismo (panorama supratemporal sobre o espaço alentejano) e por singularismo (recorte de um momento da visita do rei ao quarto da rainha)

É bom lembrar que os tempos verbais não correspondem, ponto por ponto, aos tipos de frequência. Encontramos o presente do indicativo servindo tanto ao iteratismo, quanto ao singularismo. O imperfeito serve, preferentemente, ao iteratismo mas, em casos especiais, aparece servindo ao singulativo, o que Genette chama de "pseudo-iterativo"<sup>155</sup> O perfeito serve predominantemente ao singulativo mas, por vezes, como já vimos, tem valor iterativo configurando o que chamamos de frequência pseudo-singulativa (fatos singulares cuja narração tem efeito paradigmático)

O iteratismo se acentua em RR quando o personagem se abandona a inação, ao ócio, ao hábito de permanecer em casa depois de duplamente dispensado, na vida amorosa por Marcenda e na vida profissional por seu colega médico. Entrega-se a uma existência vegetativa, sai apenas para fazer refeições, enfim, não busca nem vai ao encontro de acontecimentos singulares, restando-lhe tão somente a rotina desvitalizada do dia-a-dia. O tempo verbal é o presente:

Ricardo Reis, agora, levanta-se tarde. (...) Dorme pela manhã adentro, acorda e readormece, assiste ao seu próprio dormir, e, após muitas tentativas, conseguiu fixar-se num único sonho, sempre igual, (...) Quando se levanta são horas de almoçar. Lavar-se, barbear-se, vestir-se, são atos mecânicos em que a consciência mal participa. (RR, 345)

O mesmo processo de narração se dá quanto ao mundo do lado de fora:

---

<sup>155</sup> Genette chama pseudo-iterativo à "apresentação de cenas, particularmente pela sua redação no imperfeito, como iterativas, ao passo que a riqueza e a precisão dos pormenores fazem com que nenhum leitor possa seriamente crer que elas se verificaram e reverificam, várias vezes, sem qualquer alteração". In: GENETTE, G. s/d., p. 121.

Do resto do mundo as notícias não têm variado muito, continuam as greves em França, onde os grevistas já se contam por quinhentos mil, (...) (RR, 349)

Mas, a seguir, o narrador retorna ao singularismo pela narração de algum fato que suspende o iteratismo da situação anterior:

Ricardo Reis, um dia que está dormitando, na entre manhã, cedíssimo para os seus novos hábitos de indolência, ouve salvarem os navios de guerra no Tejo, vinte e um espaçados e solenes tiros que faziam vibrar as vidraças, julgou que era a nova guerra que começava, mas depois lembrou-se de notícias que lera no dia anterior, este é o Dez de Junho, a Festa da Raça, (...) (RR, 350).

No plano pessoal, quando calha de lhe acontecer algo especial - gravidez de Lúcia - ainda assim Ricardo Reis não se mobiliza. O tempo presente, servindo ao singulativo da situação, revela a inação do personagem:

Ricardo Reis procura as palavras convenientes, mas o que encontra dentro de si é um alheamento, uma indiferença, assim como se, embora ciente de que é sua obrigação contribuir para a solução do problema, não se sentisse implicado na origem dele, tanto a próxima quanto a remota. (RR, 354)

Por fim, o invólucro iterativo que encasula o personagem abre-se à singular visita de Fernando Pessoa, para uma longa e especial conversa que dura uma noite e cinco páginas (RR, 358 - 362).

Também na narração dos acontecimentos políticos, o iteratismo é substituído pelo singularismo:

Alguns dias depois, os jornais contaram que vinte e cinco estudantes das Juventudes Hitlerianas de Hamburgo, (...) foram homenageadas no Liceu Normal, (...) (RR, 363)

Enfim, mesmo quando forçado numa frequência iterativa, o discurso saramaguiano faz um movimento de recuperação da frequência singulativa, denotando um traço de estilo confirmador do seu compromisso com o tempo real e visível da História. O perfeito, tempo por excelência da frequência singulativa, se associa à narração da saga coletiva e factual da realidade, enquanto que o imperfeito é muito usado na narração que envolve a memória pessoal, os aspectos psicológicos do indivíduo, enfim, o tempo da subjetividade.

Apesar da ostensiva recusa de ação que marca a personalidade do protagonista e apesar da sua escolha filosófica (“Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”), o narrador combate esta postura mantendo-o em permanente ação. Talvez esta seja uma forma de provar a impossibilidade de inação mesmo num sujeito com tendências para alienar-se. Os oito meses de vida são plenos de eventos. Ao lado das ações habituais diárias, Ricardo Reis vive “grandes acontecimentos”: retorna a Lisboa; apaixona-se por uma jovem aleijada; torna-se amante de uma forte raparigal; tem encontros (ao todo, onze) com um poeta já morto; é interrogado pela PIDE; adocece; muda-se. Num sentido mais restrito, vai ao cemitério, ao teatro, ao funeral, ao carnaval, a Fátima, ao *reveillon*. A iteratividade, em menor escala, se expressa pela narração das atividades rotineiras: leitura de jornais, passeios pela cidade, conversas com empregados do hotel, relações com Lídia, consultas médicas, etc. Mesmo assim tais condutas habituais quase sempre aparecem no texto enquanto ações singulares sob forma pseudo-iterativa.

#### 1.4.4. Soberania figural no cruzamento de dois fundos

Na HCL a *embriaguês* da singularidade atinge altos níveis, envolvendo tanto o tempo quanto o espaço. Verifica-se, antes de tudo, a pregnância das *figuras*, modernas e medievais, em detrimento de um *fundo*, no caso Lisboa moderna e medieval. Não interessa muito focalizar o transcurso do tempo (da rotina), ou seja, a iteratividade que poderia caracterizar a vida dos personagens no século XX ou XII. Nem há interesse em descrever, por traços iterativos, o contexto espacial das ações, a saber, as peculiaridades da cidade de Lisboa<sup>156</sup>. Embora tenhamos uma idéia do espaço narrativo em seus contornos mouros e modernos, o processo se dá sempre por força da movimentação dos personagens, em especial a de Raimundo e a das tropas de assalto, e jamais pelo uso da descrição desvinculada da ação.

---

<sup>156</sup> Há passagens em que, por força das caminhadas de Raimundo, ficamos a mapear a cidade. Cf. o artigo de Norma Couri, “A cidade dos mouros”, no Caderno Idéias, *Jornal do Brasil*, 15/04/89.

Se o iterativo é escasso, há pouco estofamento ou tecido conjuntivo para acomodar as ações. Não se dá, pois, o jogo equilibrado da composição *figuras sobre um fundo*. Antes, percebe-se a soberania daquelas sobre dois fundos que se cruzam no tempo/espço da narrativa. Esta escolha provoca um aumento no grau de dramaticidade, uma vez que as ações são únicas, singulares, e às vezes até inaugurais, como a transgressão de Raimundo em N1 e o assalto vitorioso de Afonso Henriques em N2.

Na verdade, considerando-se N1, a narrativa já se abre por processo singulativo com a *cena* inicial do diálogo. E também na abertura de N2, apesar de ocorrências iterativas, o narrador busca enfatizar "certo" despertar de um certo almoadem, às vésperas da tomada de Lisboa aos mouros, em que o tempo verbal é o pretérito perfeito, capaz de situar a singularidade de um fato no passado, determinando-lhe, inclusive, os seus limites temporais: início e fim:

Quando só uma visão mil vezes mais aguda do que a pode dar a natureza seria capaz de distinguir no oriente do céu a diferença inicial que separa a noite da madrugada, **o almoadem acordou**. (HCL, 17) (grifos nossos)

Também na cena inicial o narrador usa o perfeito ao abrir ("Disse o revisor,...") e ao fechar o capítulo ("...suspirou o revisor"). Aqui, no entanto, a ação fica solta, sem que saibamos os seus limites diacrônicos. De modo geral, o conceito de *determinação* se aplica somente às passagens iterativas<sup>157</sup>, quando se mede o tempo de duração de um conjunto de ações. Nestes casos, a narração se faz no imperfeito ou no presente com efeito durativo. Os casos de frequência singulativa, ao contrário, supõem acontecimentos "fechados" que dispensam a medição, seja pela *determinação* seja pela *especificação*, ou seja pela *extensão* dos mesmos. O diálogo entre o historiador e o revisor é um caso de frequência singulativa que, se obedecesse à regra, "fechar-se-ia" no tempo. Como não se enquadra no molde, fica-nos a impressão de sugerir, pela sua forma inconclusa, a própria incompletude e interminalidade dos discursos e, em decorrência, das enunciações definitivas sobre os fatos. O que equivale a rasurar o estatuto da "última palavra" ou da "verdade definitiva" defendido por qualquer voz autoritária.

Já no capítulo terceiro, quando nos apresenta o personagem, o narrador vai, a princípio, alternar as duas frequências. Apresenta as características e os hábitos de Raimundo, com o uso do presente,

---

<sup>157</sup> Cf. GENETTE, G. s/d., p. 127. O mesmo se dá com os conceitos de *especificação* e *extensão*

O revisor Raimundo Benvindo Silva é solteiro e não **pensa** em casar-se, (...) (HCL, 34) (grifos nossos)  
do futuro,

Chegando a hora do almoço, Raimundo Silva **fará** uma omeleta...(HCL, 38) (grifo nosso)

ou de mais de um tempo verbal (perfeito e presente), simultaneamente:

**Lavou** cuidadosamente a louça, **gasta** mais água e detergente do que o preciso, **enxugou-a**, **arrumou-a** no armário da cozinha, é um homem ordenado,(...) (HCL, 38) (grifos nossos)

Os atos singulares do personagem vêm, ora no perfeito,

Raimundo Silva **levantou-se** menos cedo do que é seu costume, trabalhara pela noite dentro, um serão longo, (...) (HCL, 32) (grifo nosso)

ora no presente:

Raimundo Silva **procura** nos dicionários e enciclopédias, (...) (HCL, 35) (grifo nosso)

Até que, a certa altura, emerge o grande ato, capaz de alterar não só a rotina, como toda a vida profissional e sentimental do herói. Neste processo de alternância freqüencial, constatam-se formas de adensar a dramaticidade do acontecimento, seja pela passagem gradual do perfeito,

O jantar **foi** rápido, simples, ainda mais ligeiro que o almoço, (...) (HCL, 47) (grifo nosso)

para o presente, com o devido reparo sobre o imperfeito,

Há dois minutos que Raimundo Silva **olha**, de um modo fixo que parece vago, a página (...) a coberto da sua cansada vista e do sono geral que o **invade e entorpece**. Que o **invadia e entorpecia**, seriam os tempos verbais exactos. (HCL, 48) (grifo nosso)

seja pela recorrência ao pretérito perfeito na alusão a um intertexto (O médico e o monstro),

As palavras que Dr.Jekill **acabou** de dizer tentam opor-se a outras que não chegamos a ouvir, essas **disse-as** Mr. Hyde, (...) (HCL, 49) (grifo nosso)



seja, finalmente, pelo retorno ao presente para assinalar a transformação operada no revisor e no texto revisto:

...com a mão firme segura a esferográfica e **acrescenta** uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, (...) (HCL, 50) (grifo nosso)

O jogo freqüencial acaba por propiciar uma reflexão, quase que sensorial (por ser vívida no seu re-contar), imprimindo no leitor a idéia de que, se por um lado, o tempo é feito de acontecimentos, por outro, só os acontecimentos escolhidos (não importa como se deu a escolha) são capazes de alterar nossas vidas e, por analogia, o mundo em que vivemos.

O capítulo é sintomático da transformação vivida por Raimundo. A freqüência marca fundamentalmente esta passagem de um estado de estagnação existencial para um estado de ebulição afetiva e profissional. A freqüência se torna responsável pela atribuição de maior ou menor importância às ações do personagem, alternando a função do tempo presente entre o iteratismo e o singularismo. No primeiro caso, ele tem valor durativo e busca marcar os hábitos da casa e de seu morador: "Nesta casa não vive mulher"(p. 34), "...vê-se o rio" (p.32), "...vai de livro em livro" (36), "...tem uma manta sobre os joelhos"(p. 40), "...exige-lhe a consciência profissional" (p. 43), "...demora-se à janela" (p. 52). No segundo caso, ele assinala uma ação singularizada e muito importante: "olha" (HCL, 48), "insiste" (HCL, 49), "acrescenta uma palavra" (HCL, 50). Aqui o presente do indicativo funciona como uma pausa ou parada de câmera que faz destacar o objeto focalizado.

Nos capítulos que se seguem, ainda quanto à N1, observa-se a mesma alternância no uso do presente, ora indicando uma ação habitual:

**Tem** Raimundo Silva o hábito higiênico de conceder-se a si mesmo um dia de liberdade quando termina uma revisão. (HCL, 57) (grifo nosso)

ora marcando uma diferença do momento:

Desta vez, no entanto, Raimundo Silva **prevê** que só tarde regressará a casa, (...) (HCL, 57) (grifo nosso)

A densidade dramática se reduz quando, passado o momento fundamental, o narrador emprega o perfeito para fazer refluir um pouco a emoção que há pouco dominava os protagonistas e, igualmente, os leitores:

Maria Sara **passou** a noite em casa de Raimundo Silva. (HCL, 297)  
(grifo nosso)

Na narrativa 2, vemos entremear-se os dois tipos de frequência. A iterativa, com os verbos no imperfeito,

O rei **olhava** a um lado, **olhava** a outro, imaginava como estariam aqueles mouros e aqueles francos olhando as fogueiras do acampamento português, (...) (HCL, 151) (grifo nosso)

a singulativa, com o verbo no pretérito perfeito,

O rei **dormiu** mal, de um sono inquieto que constantemente se interrompia, (...) (HCL, 151) (grifo nosso)

e o verbo no presente, quando se trata de momento climático:

O rei **está esperando**. **Remexe-se** de impaciência no assento colocado em frente da tenda, **está** armado, apenas com a cabeça descoberta, e **não diz** palavra, **olha** e **espera**, nada mais. (HCL, 153) (grifos nossos)

Ao tratar do par medieval, a técnica é a mesma, passando o narrador do perfeito para o presente como forma de dar relevância aos atos, adensando a emoção:

Sentou-se ele [Mogueime] numa pedra, perto, e ali **ficou**, calado, a observar, agora ela **ergueu** o corpo, **levanta** e **baixa** o braço para bater a roupa, o ruído de estalo **corre** sobre a água, é um som que **não se confunde**, e outro, e outro, e depois **há** um silêncio, a mulher **descansa** as duas mãos sobre a pedra branca, (...) Mogueime **olha** e **não se mexe**, é então que o vento **traz** o grito agudo do almuadem. (HCL, 327) (grifos nossos)

Em suma, tanto em N1 quanto em N2, a pregnância da frequência singulativa, se expressa ora no presente, ora no perfeito. Ao final do romance, a combinação de ambos acentua o singularismo do momento, quando, uma vez concluída a nova história do cerco de Lisboa, uma história nova de amor perdura:

São três horas da madrugada. Raimundo **pousa** a esferográfica, **levanta-se** devagar, ajudando-se com as palmas das mãos assentes sobre a mesa, como se de repente tivesse caído em cima todos os anos que tem para viver. **Entra** no quarto, que uma luz fraca apenas ilumina, e **despe-se** cautelosamente, evitando fazer ruído, mas desejando no fundo que Sara acorde, para nada, só para poder dizer-lhe que a história **chegou** ao

fim, e ela, que afinal **não dormia**, pergunta-lhe, Acabaste, e ele **respondeu**. Sim, acabei, (...) (HCL, 348) (grifos nossos)

Nas três últimas frases da narrativa, temos o presente, o perfeito e o imperfeito, todos responsáveis e aliados contra a banalização que, por vezes, pode contaminar os fatos do dia-a-dia. Aqui, ao contrário, os verbos reiteram a singularidade do momento, numa alusão de continuidade promissora:

A cabeça de Maria Sara **descansa** no ombro de Raimundo, com a mão esquerda ele **acaricia-lhe** o cabelo e a face. **Não adormeceram** logo. Sob o alpendre da varanda **respirava** uma sombra. (HCL, 348) (grifos nossos)

#### 1.4.5. Figuração humanizada do Cristo evangélico

O EJC e RR têm algo em comum que os distingue dos demais romances de JS: ambos trazem no póstico o nome do protagonista, respectivamente Jesus Cristo e Ricardo Reis. Além disso, a abertura de ambas as histórias os colocam sob o signo proléptico da morte: o EJC com o quadro da crucificação; RR com o próprio destino inscrito no título. Por este motivo, entre outros, a frequência singulativa predomina sobre a iterativa, numa proporção que nos autoriza a classificar as duas obras no gênero "romance de personagem"<sup>158</sup>, sem esquecer, no entanto, que se trata apenas de uma predominância, porque também a ação e o drama têm o seu peso. Numa subclassificação, enquadrá-las-íamos no tipo pseudo-biográfico, uma forma de "pícaro" levado a sério, onde se narra a trajetória de uma personalidade ao longo da vida, desde o nascimento (EJC) ou a partir de algum momento (RR) até a morte.

No RR, a figura profana de Ricardo Reis ressalta sobre o quadro político da Segunda República em Portugal; no EJC, a figuração sagrada de Jesus Cristo se profaniza sobre o fundo da Doutrina. No primeiro, acontece a ficcionalização

---

<sup>158</sup> MOISÉS, Massaud. *A criação literária* 5 ed. rev. e aum. São Paulo, Melhoramentos, 1973, p. 277. A classificação referida se reporta a Edwin Muir.

secundária de um ser ficcional num contexto histórico; no segundo, ocorre a estilização ficcional de um ser histórico-mítico num contexto doutrinal. O importante no EJC não é fixar as condições de uma época ou de um espaço, mas fazer contrastar uma figura polêmica sobre um conjunto de textos evangélicos, não presentes, mas supostos. Neste processo, o contraste só ocorre graças a humanização da figura que do fundo se destaca.

A prova de que a Doutrina é mais relevante do que a contextualização histórica está no primeiro capítulo, cujo tempo, seja o do espectador, seja o do autor da gravura, não estão explicitados. À exceção da cena representada, que data do ano 33 de nossa Era, o tempo da contemplação e o tempo da produção barroca da litografia ficam em aberto. Se o estilo barroco pode definir a época, não é menos verdade que peças barrocas podem ser produzidas em qualquer época, desde que após o século XVII. Em suma, o texto parece representar um tempo que se prolonga ou que pode se prolongar *ad eternum*.

Ao valer-se do tempo verbal no presente do indicativo, a narrativa confirma esta impressão: "O sol **mostra-se** ..."; "... o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada". (EJC, 13) (grifo nosso). Trata-se do presente de uma ação, não em seu sentido habitual ou freqüentativo, mas sim durativo. Tal duração, no entanto, não se dá propriamente no tempo (como, por exemplo, no presente contínuo ou gerúndio) mas ao longo do discurso, acompanhando-o. Eis que o **olhar** acompanha o **pensar** e o **falar** (= descrever). A ação se conjuga ao discurso, mediada pelo pensamento do espectador/narrador.

Fica, portanto, em aberto, a questão da freqüência no capítulo inicial do EJC. A narrativa não é iterativa, pois não se conta aí o que se passou muitas vezes. Também não se encaixa no modelo singulativo puro, pois, apesar de que, no plano do discurso, narra-se uma vez a cena, no plano da história, temos a impressão de que ela pode se repetir indefinidamente. Outra vez, nota-se a peculiaridade deste capítulo no conjunto da obra.

Mantendo a simetria, o capítulo seguinte usa o verbos no presente do indicativo ao ingressar na história - "A noite ainda tem muito para durar" - até que surge o pretérito perfeito para identificar o episódio: "José **acordou** em sobressalto ..." (EJC, 21) (grifo nosso). Neste momento se dá a emergência do primeiro sinal do "insólito" na vida rotineira e prosaica de José:

...como se alguém, bruscamente, o **tivesse sacudido** pelo ombro, mas **teria sido** ilusão de um sonho logo desvanecido, que nesta casa só ele vive, e a mulher, que não se mexeu, e dorme. (EJC, 21) (grifos nossos)

Os modos subjuntivo e condicional instalam "o imponderável", ao mesmo tempo que negam a sua possibilidade, pois "...não é seu costume despertar assim a meio da noite, (...)" (EJC, 21). Ora, mais tarde saberemos, foi nesta madrugada, aurora mal entrevista pela "larga frincha da porta", que Jesus foi concebido. Porque, "...passadas umas quatro semanas sobre aquela inesquecível madrugada (...)" (EJC, 31), uma entidade (Anjo/Demônio) confirma a gravidez de Maria:

Mulher, tens um filho na barriga (...) Como soubeste que estou grávida, Ainda a barriga não cresceu e já os filhos brilham nos olhos das mães, (...) (EJC, 33)

A narrativa inaugura o processo de estilização do texto consagrado: a concepção de Jesus não é anunciada por um Anjo como obra do Espírito Santo. A versão deste evangelho a considera como fruto do exercício carnal, induzido, no entanto, por "algo" ou "alguém" que acorda o marido no meio da noite. O ato sexual e fecundante, por sua vez, é alvo de uma sacralização segunda, diferente e nova. Sem profanizar ou degradar o momento da concepção de Jesus, o narrador atribui-lhe uma outra dimensão, igualmente nobilitadora, quando diz que Deus a permite, embora não assista ao conúbio, pois já teria saído para o pátio

...quando a semente **sagrada** de José se derramou no **sagrado** interior de Maria, **sagrados** ambos por serem a fonte e a taça da vida, em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado. (EJC, 27)

Em conclusão, contrastando com o capítulo primeiro, de presente atemporal e de frequência 0, o segundo é forjado principalmente no perfeito do indicativo, tempo verbal por excelência da frequência singulativa. Claro está que a união carnal era prática rotineira do casal, como o atesta a geração de outros filhos. Este ato não foi o primeiro nem o último, muito menos se enquadra numa lua-de-mel. Pelo contrário, ele se inscreve no contexto de hábito, quando os desejos masculinos são pressentidos e atendidos pela "mulher casada que conhece seus deveres" (EJC, 27). No entanto este dia é diferente. Mais adiante, o narrador assinala que

Maria está outra vez grávida. Nenhum anjo ou figura de mendigo andrajoso lhe veio bater à porta a anunciar a vinda deste filho, (...) (EJC, 124)

o que a leva a interrogar-se:

Por que me apareceu o anjo a anunciar o nascimento de Jesus, e agora deste filho não. (EJC, 127)

Com base na distinção entre "expressão do desejo do homem vs. repressão do desejo feminino" o narrador tece, ora de forma narrativa, ora discursiva, a apologia de uma nova relação homem-mulher cuja configuração é o oposto da que ocorre entre José e Maria.

O capítulo 3º, como muitos que se seguirão, mostram um equilíbrio no uso das duas freqüências. Entre tais capítulos mistos, a maioria começa com a narração iterativa, para depois focalizar um determinado episódio em forma singularizada. Assim se apresentam os capítulos 4º, 6º, 11, 20, 21 e 23. Dois capítulos - 5º e 13 - , ao contrário, abrem-se em singularização e fecham-se em iteração, sendo esta quase sempre em menor escala. Em todos os casos, o objetivo parece ser o de criar um estofo para a emergência e o condicionamento narrativo dos fatos singulares. O tempo verbal é o imperfeito - "Viviam José e Maria num lugarejo chamado Nazaré, (...)" (EJC, 29) (grifo nosso) -, três páginas adiante substituído pelo perfeito: "Ora, aconteceu que um belo dia, (...)" (EJC, 31 - cap.3º) (grifo nosso). Aí se inicia a narração da visita do Anjo a Maria e da investigação dos sábios da sinagoga sobre a gravidez misteriosa. O capítulo seguinte (4º), da mesma forma, fala inicialmente da rotina - "A barriga de Maria crescia sem pressa, (...)" (EJC, 44) - enquanto "José ia sentar-se no pátio, do lado direito da porta, a tomar ar, (...)" (EJC, 43). Mas eis que a tranqüilidade é rompida pelo edito de César Augusto, obrigando as famílias a se recensearem em suas cidades de origem. O capítulo subsequente, por isso, começa, de modo singulativo, com os preparativos da partida para Belém e continua com os incidentes da viagem, contrabalançados pela narração iterativa, desta feita no presente do indicativo: "Os homens caminham à frente, num grupo só, e com eles vão os rapazes (...)" (EJC, 54). O processo é o mesmo nos capítulos 6º (viagem até Belém e parto de Maria) e 11 (guerra entre palestinos e Roma; prisão, crucificação e morte de José).

Os segmentos dedicados ao período da pregação religiosa de Jesus se estendem por três capítulos, o 20, o 21 e o 23. Além da semelhança na matéria diegética, também a disposição freqüencial se apresenta da mesma forma. Ou seja, começa com a narração iterativa da ação evangélica, com o verbo no presente,

Sem dúvida pode-se dizer que graças ao contínuo sobe e desce de Jesus, entre o rio Jordão de cima e o rio Jordão de baixo, não há penúria, nem sequer ocasionais faltas, em toda a margem ocidental, (...)  
(EJC, 333, cap. 20)

ou no imperfeito,

A pesca chegava ao fim, a barca volvia carregada, e Jesus, cabisbaixo, seguia outra vez ao longo da margem, (...) (EJC, 350, cap. 21)

Jesus e os seus iam pelos caminhos e povoados, e Deus falava pela boca de Jesus, (...) (EJC, 401, cap. 23)

para depois enfocar certos episódios particulares, como: retorno dos irmãos de Jesus a casa em Nazaré (EJC, 329); certos milagres mais famosos: tempestade no mar (EJC, 334 - 336); bodas de Caná (EJC, 340 - 347); cura da sogra de Simão (EJC, 351), do endemoninhado, (EJC, 352 - 356) e de Lázaro (EJC, 413); multiplicação dos pães e peixes (EJC, 360); e fatos finais da vida do protagonista, entre outros, o seu batismo (EJC, 421) e a expulsão dos vendilhões do Templo (EJC, 422).

À primeira vista, os capítulos 5º e 13 têm a mesma configuração de frequência, graças ao enunciado inaugural:

Passados que foram três dias, (...) partiu de Nazaré o carpinteiro José com sua mulher, caminho de Belém, aonde vai recensear-se, (...) (EJC, 53)

Passados dois dias, Jesus foi-se embora de casa".(EJC, 191)

O ingresso na iteração, no entanto, será diferente de um para outro: no primeiro caso, em direção ao futuro da ação, o texto mostra as rotinas da viagem; no segundo, mediante uma *analepse*, são focalizadas, de modo singulativo ou iterativo, as ações nos dias que antecederam esta partida (EJC, 191-193).

Um conjunto de capítulos revela a dominância flagrante da frequência singulativa em relação à iterativa. São eles: o capítulo 2º, sobre a concepção de Jesus; dois capítulos sobre viagens específicas de Jesus, a saber, a sua ida a Séforis, com a mãe, para resgatar o corpo crucificado do pai (cap. 12) e a sua partida para Jerusalém e Belém com vistas à investigação de suas origens (cap. 14); dois capítulos sobre a vida de Jesus como pastor de ovelhas (cap. 15 e 16); um capítulo sobre a sua passagem de pastor a pescador (cap. 17); e, finalmente, um capítulo sobre a sua decisão em viver com Magdala (cap. 18).

A frequência iterativa predomina num único capítulo (9º). A ressalva é significativa pois se trata da narração dos costumeiros tormentos de José (EJC, 123), dos subseqüentes nascimentos na família (EJC, 127, 130) e do crescimento (EJC, 128) e da educação (EJC, 132 - 133) do primogênito. Não registramos

nenhum capítulo exclusivamente iterativo. Por outro lado, a pura singularidade é patente em quatro deles, também significativos sob o ponto de vista da predestinação do herói: o da matança dos meninos de Belém (cap. 8<sup>o</sup>), o do reconhecimento de sua missão e natureza divina pela família (cap. 19), o do diálogo com Deus (cap. 22) e o de sua crucificação (cap. 24).

Em suma, a dominância ou exclusividade do tipo de frequência usado na narração confirma a estreita interdependência temporal entre discurso e história. Os recursos não apenas se prestam à valorização de certos fatos (singularização) em detrimento de outros (iteração), mas também, graças à dosagem empregada, pode sinalizar sentidos novos. É o caso da singularização pura dos capítulos recém-mencionados donde se depreende a seqüência básica de ações que forjam a missão do herói: origem (Belém), reconhecimento (da família = metonímia do Mundo, e de Deus) e consumação (morte na cruz).

Merecem destaque dois pares de capítulos cuja estruturação frequencial se faz de forma quiasmática. No primeiro par, constituído pelo 7<sup>o</sup> e 10<sup>o</sup> capítulos, dá-se uma espécie de contraponto invertido na adoção do tipo de frequência. O capítulo 7<sup>o</sup> está dedicado à narração de dois fatos simultâneos que acontecem na Judéia: de um lado, o estado doentio (iteração) e a decisão de Herodes pela matança (singulação); de outro, a vida do casal e do menino na gruta de Belém (iteração) e a ida ao Templo para a purificação de Maria (singulação). A princípio, a narrativa centra-se no cotidiano do algoz (EJC, 85 - 88); depois, passa para a família da vítima (EJC, 88 - 95). De forma invertida, a segunda parte do capítulo em frequência singulativa se sucede no texto,

Chegou, enfim, o memorável dia em que o menino Jesus foi levado ao Templo ao colo de sua mãe. (EJC, 95)

prolongando-se até que José planeje o regresso a Nazaré (EJC, 102). Um corte no discurso

Nessa mesma noite, o profeta Miqueias disse o que até então andara a calar. (EJC, 102)

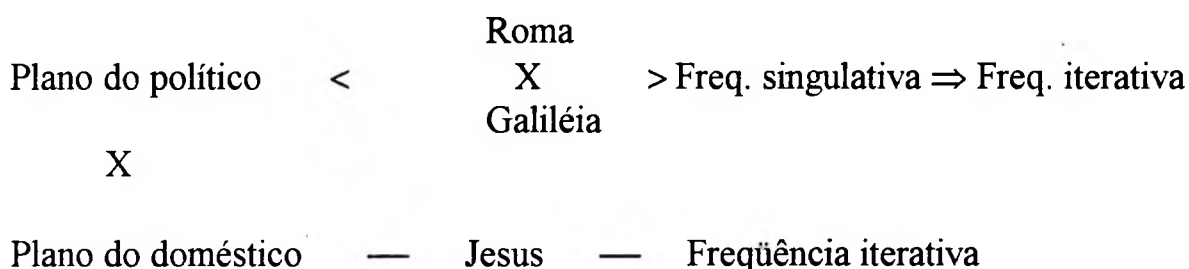
dá entrada à decisão de Herodes de sacrificar os inocentes de Belém, aí fechando-se o capítulo (EJC, 102-104). O movimento da narração pode ser expresso pelo esquema abaixo, onde a relação de quiasmo se processa na disposição seqüencial entre Algoz e Vítima:



1ª Seqüência  
 Frequência iterativa - Algoz  
 Frequência iterativa - Vítima

2ª Seqüência  
 Frequência singulativa - Vítima  
 Frequência singulativa - Algoz

No capítulo 10<sup>o</sup>, o contraponto se faz entre dois grupos de ações políticas (públicas) - os ataques de Roma vs. a resistência da Galiléia - que recebem tratamento sucessivamente singulativo (EJC, 137 e 139) e iterativo (EJC, 144 ) e, no plano doméstico (privado), a narração iterativa do crescimento de Jesus.(EJC, 142). O esquema abaixo o ilustra:



No segundo par de capítulos (20 e 22) não há contraponto interno, mas somente inversão. Ocorre transformação retórica de passagem iterativa

...Maria de Magdala fica à espera dele, **em geral**, sentada numa pedra à borda da água, ou num cômodo elevado, se os há, donde melhor possa acompanhar a rota e seguir a navegação. (EJC, 327 - 330)

em episódio singulativo,

Sentada na pedra, à espera de que Jesus volte da pesca, Maria de Magdala pensa em Maria de Nazaré. (...) E **quando** o barco se aproximou, (...) viu-se a si mesma como se fosse Maria de Nazaré e (...) (EJC, 330 - 331)

para, finalmente, retornar à iteração inicial:

...por que a sua vida era isto, não ter casa própria, ir de barco em barco e de esteira em esteira, (...) (EJC, 331)

Observa-se no caso acima, além da notação verbal, a presença dos advérbios "em geral" e "quando" para marcar, respectivamente, as frequências iterativa e singulativa.

Já no capítulo 22, dá-se a adoção de episódio (falsamente) singulativo para fins e valor iterativo. O narrador compõe um determinado clima e singulariza uma ação,

Manhã de nevoeiro. O pescador levanta-se da esteira, olha pela fresta da casa o espaço branco e diz para a mulher, Hoje não vou ao mar, com uma névoa assim até os peixes se perdem debaixo de água. (EJC, 363)

querendo dizer que todos os pescadores, sensatos, provavelmente agirão da mesma forma. O valor iterativo da passagem reside na possibilidade de a ação vir a se repetir em várias moradas, representando um padrão habitual de comportamento. Daí a sua dimensão paradigmática, para a qual já reservamos o nome de frequência pseudo-singulativa. A iteratividade desta se confirma quando o texto dá lugar à singularidade representada pela decisão de um certo pescador, "...só um, que pescador de ofício não é (...)" e que diz para a mulher: "Vou ao mar. (...) Já era tempo" (EJC, 363). O tempo de espera acabara e Jesus soubera ler na névoa o sinal para receber a investidura de Filho de Deus. Estava preparado para conversar com o Senhor, gerando o mais singular episódio do EJC.

## 1.5. O ENCONTRO DO TEMPO FICCIONAL

Nos percursos analíticos que fizemos, não andamos à procura de um tempo perdido. Pelo contrário, perdidos que estávamos, saímos em busca de uma teoria do tempo que nos orientasse na babel de conceitos e perplexidades a envolverem o tratamento do tema, seja na vida, seja na arte. Nossa empreitada não era nostálgica, apesar de ainda tocada pela magia daquilo que envolve o incompreendido. Antes de tudo, desejávamos uma ferramenta, uma técnica, enfim, uma porta de entrada que permitisse iluminar, por pouco que fosse, a exuberância de "forma e conteúdo" na ficção de José Saramago.

Não conseguimos aplacar nossa inquietação frente ao que seja o tempo. Reduzidas que foram nossas expectativas, pelo menos abrimos um caminho para *o encontro do tempo ficcional*, sua faceta policéfala e sua extraordinária capacidade para preencher as impotências que nos afligem a cada hora. Para além do narrativo, sabemos da existência do literário e do extraliterário - a vida. No lugar desta, às vezes, precisamos ficar com aquele e aqueloutro. Em suma, o *tempo ficcional* é uma forma de experimentar vivências temporais impossíveis no *tempo real*.

Na ficção saramaguiana, o tempo é categoria narrativa privilegiada. Motivo de aflição e de júbilo, pelo tempo e no tempo, o narrador constrói e desconstrói uma consciência humana. A técnica narrativa - *anacronias*, *anisocronias*, etc. - se ajusta ao propósito único de integrar "forma e conteúdo", quase fazendo do texto um organismo vivo. Ritmo, ordem e frequência se combinam com palavras e fatos na geração do sentido maior que comanda cada seqüência, cada segmento, cada obra.

Quanto à sua configuração rítmica, os romances revelam a forma necessária e adequada para a emissão do seu sentido global. Há sempre uma

alternância de velocidade - poderíamos dizer, um ritmo binário - que expressa uma oposição de sentidos. Em LC, a *espera* de longos séculos se alterna com a *esperança* de uma nova geração; aquela, narrada celeremente e segundo a "história oficial" ("...senhor rei ou duque, ..." LC, 12); esta, conduzida de forma adágica, valorizando-se cada ato e cada fato. O passado (prólogo), remoto, de explorações no latifúndio, e o futuro (epílogo), incerto, de novas perspectivas para Portugal depois do 25 de Abril, correspondem a tempos não-mensuráveis, o que resulta num ritmo extraordinariamente rápido em ambos, em oposição ao ritmo lentificado da história propriamente dita de João Mau-Tempo. No MC, a "derrota" dos oprimidos, esquecidos no tempo da "história oficial", se torna vitória no domínio da narrativa, ocupando cerca de 63% do texto. Em RR, o jogo temporal não opõe personagem ao contexto, antes os reflete um no outro, revelando um tempo "entre", um tempo-estagnação, uma entre-vida no domínio pessoal e público, num tempo igualmente entrecortado por duas grandes guerras. Na HCL, de um modo tão patente, o tempo ficcional se desdobra em duas folhas, igualmente simétricas apesar de tão distantes na História. A oposição rítmica binária se expressa na contenda entre dois textos, redobrada no paralelo entre guerras e amores. Finalmente, no EJC, são dois os tempos que se contrastam em vários sentidos, o da História e o da eternidade. Melhor dizendo, o contraste se faz entre a temporalidade e a eternidade (ou ausência de temporalidade). Aqui, os segmentos extremos, mais adágicos, apontam para o tempo de Deus e da fé, enquanto o segmento medial, mais acelerado, indica o tempo do homem e da História.

Se comparamos o primeiro ao último dos romances analisados, verifica-se a mesma disposição rítmica em termos dos segmentos extremos. Ou seja, o prólogo e o epílogo de LC tem o mesmo ritmo, assim como o 1º e o 3º segmento do EJC, ficando o segmento medial numa posição singularizada.

A forma de garantir um enraizamento da diegese no real é quase sempre pelo recurso da desaceleração, que se expressa pela adoção de falas, diálogos ou pausas, fazendo o tempo da narrativa se aproximar do tempo do leitor. É o que acontece quando a narrativa focaliza a viagem do casal Domingos/Sara (LC), quando se detém na visita do rei D.João V à rainha (MC), quando reproduz o diálogo áspero entre dois autores (HCL), quando acompanha a chegada de um passageiro a Lisboa (RR) e quando descreve a ação contemplativa de uma consciência narrante (EJC).

Com o objetivo de valorizar certos episódios, o estilo épico cede espaço ao dramático. Assim se deu em LC em que as falas escassas ganham sabor aforístico e, portanto, sábio, na boca dos mais simples personagens. Na HCL o

procedimento se intensifica. Tanto a reviravolta profissional, operada pela transgressão, quanto a transformação afetiva, realizada pelo amor, acontecem sob o signo da tensão dialogal. Por comportar uma narrativa em dose dupla, a urdidura temporal é mais complexa, o que naturalmente se espera de um meta-romance. A HCL lembra a forma dos origamis<sup>159</sup> que só no desdobrar-se revelam a matriz original de que são feitos. O uso privilegiado da *cena* é sintomático, pois ela, mais do que qualquer outra categoria da duração temporal, exprime a tensão, ou seja, a guerra, o conflito que se estabelece entre dois textos e dois sujeitos. No caso, um texto velho e um novo; um historiador e um romancista. A literatura, como forma de arte que desafia o Tempo e os valores estatuídos, emerge desta adulteração; ela é esta adulteração. Neste caso, para construir é preciso destruir.

Por sua vez, também sob a forma de drama, dá-se o momento climático do EJC, o diálogo fantástico entre Jesus, Deus e o Diabo, além de outras *cen*as igualmente registradoras da relevância do momento. No MC temos mais freqüentemente o modelo adotado em LC. E, em RR, a própria ausência relativa de *cen*as tem um significado no sentido global da obra, que é o de encaixar a abulia de um ser sobre o fundo monocromático de uma época, um como o outro avessos à dialogação e à natural troca entre interlocutores.

Em todas as obras, o descontínuo narrativo não se dissimula. Ao contrário, é muitas vezes assinalado pelo narrador com o objetivo de chamar a atenção para o próprio ficcional. Especialmente no EJC, os silêncios narrativos são reveladores das discrepâncias propositais entre o texto e os intertextos evangélicos que com ele cruzam.

Certas lentificações têm um caráter mimetizador, simetrizando história e discurso. É o caso da narração das procissões no MC. As leituras diárias de jornal feitas por Ricardo Reis também operam esta correspondência. Por sinal, a datação abundante observada no RR não só reforça o efeito de inadequação da passividade do personagem frente ao contexto da época, em ebulição, como também registra, a exemplo da poesia heteronímica, o tema da fugacidade do tempo, tão caro ao epicurismo reisiano.

No uso das *pausas*, a narrativa saramaguiana se mostra constante em todas as obras. Recurso alongador por excelência da duração, a *pausa* põe em causa a figura representada do narrador, o verdadeiro demiurgo do tempo ficcional. As *pausas* fazem a ponte do geral ao particular (caso dos ditados), e vice-versa (caso das inferências filosóficas), aproximam os tempos, o passado ao futuro e ao

---

<sup>159</sup> Os origamis são dobraduras realizadas em papel de seda, cuja origem remonta à cultura milenar chinesa.

presente do narrador (caso das *extradieéticas*), ligam este e o leitor ao personagem (misturas de reflexões *intra* com *extradieéticas*), estabelecem a interação entre a história e o discurso (caso das *metadieeses*), enfim, costuram tudo, cada elemento a todos os outros. Em especial na HCL, devido a sua própria condição *meta*, são freqüentes as *pausas metadieéticas* do tipo *metalingüístico*, porque neste romance o centro das atenções é, evidentemente, o código. Por sua vez, as *pausas metadieéticas* comuns servem de *passee-partout* para o emolduramento da função literária, exercida por Raimundo, duplo do autor.

Nos cinco romances estudados, ressalta óbvia a harmonia de ritmo entre as partes, os segmentos, os capítulos. A passagem de uma duração mais rápida para uma mais lenta jamais deixa de obedecer a um plano mais geral onde cada ritmo tem a sua razão de ser. A sensação é a de que não nos falta informação, assim como a informação oferecida não passa da conta. Em outras palavras, os *sumários* e as *elipses* cumprem seu papel resumidor, assim como as *cenais* e as *pausas* realizam com propriedade a sua função detalhadora, respectivamente no plano da história e no plano do discurso.

Segundo o cânone romanesco, a *cena* corresponde aos tempos fortes da ação, enquanto que o *sumário* equivale aos tempos fracos de espera e ligação. Em JS, isto vale, mas também deixa de valer. Se a *cena* não deixa de representar momentos dramáticos da ação, como no interrogatório de João Mau-Tempo (LC) ou no diálogo entre Afonso e os cruzados (HCL), sua função é muito mais a de qualificar os actantes, ora ilustrando um traço do seu caráter (p.e., pelas falas curtas entremeadas aos *sumários*), ora dando conta de toda a sua personalidade (p.ex., no longo discurso de Deus a Jesus). Por sua vez, os *sumários* não obedecem ao modelo clássico. Estão, quase sempre, miscigenados às *pausas* e às *cenais*.

Quanto ao uso das anacronias que atestam a inversão da ordem narrativa, há que constatar a presença maior de *analepses* exatamente no romance que faz a reflexão política mais predominante, LC, cuja intenção será provavelmente a de pensar o passado para transformar o presente e o futuro. Por outro lado, a ziguezagueante interpolação de tempos mimetiza o titubear da narrativa, que depois se apruma, (bem) resolvendo as dificuldades do começo. No lado oposto, figura RR como a obra mais despojada de interpolações temporais, expressando, por isso, a equivocada e egoísta postura política do intelectual: alguém fora do tempo real, chega de um tempo ficcional para, também de fora, habitar um tempo ficcionado como real. Não há filiação; a paternidade, se existe, é duvidosa ou não-assumida; não há pertencimento; não há pátria nem compromisso; os laços

estão fragilizados. Daí que só o presente aparece, apontando os perigos quando não se tem ou não se constrói memória. Numa sucessividade intensiva de oito meses, tudo se presentifica. Não há lugar para nostalgias, muito menos para utopias.

Na HCL, por outros motivos, o uso de anacronias é parcimonioso. O importante não é rever o passado, nem também projetar o futuro. O fundamental é flagrar um presente sempre disponibilizado que possa abrigar o corte entre um tempo e outro, ruptura operada pelo "santo" *deleatur*. O jogo *analéptico/prolético* que permeia as ações de Raimundo não serve ao contorno das "dificuldades do começo" do narrador; são, antes, a expressão titubeante de uma vida marcada pelo tédio, pela rotina e pela ausência de criatividade. A transgressão assumida faz o tempo saltar da sua moldura habitual, rompe suas fronteiras e desdobra-o em duas possibilidades. A ordenação em dois tempos acaba por desmitificar o próprio Tempo, que é ludicamente desfolhado.

Já em EJC a economia se faz em *analepses*, uma vez que é o futuro, em termos escatológicos, que é colocado em cheque. Daí, em compensação, as *prolepses* são mais freqüentes, projetando a história na linha do futuro em progressão desde o capítulo inicial, anunciador do último. No caso do MC, a ausência das anacronias resulta de outro mecanismo: se o narrador travestiu-se de cronista do século XVIII, época da diegese, como usar impunemente as retrospectões temporais? Só se, além de cronista, se fingisse também de Deus (como no EJC) ou adivinho. No entanto, algumas vezes ele se esquece de "fingir" e dubla os poderes de Blimunda, abusando das *prolepses* que transportam o leitor do passado setecentista para o presente de Portugal. Por outro lado, a estrutura do tempo em contraponto permite, sem muitas prospecções ou *feedbacks*, promover a reflexão necessária à compreensão daquele período histórico. O trio rebelde representa, por muitas de suas características e comportamentos, uma espécie de consciência moderna *avant la lettre*, capaz de substituir a função crítica que teriam certas *analepses* ou *prolepses* capitaneadas pelo narrador.

Processo recorrente e constante na ficção de José Saramago é a *prolepse repetitiva*. Por meio dela, o narrador "ordena" suas próprias "desordens". O "como veremos", e outras fórmulas a esta semelhantes, estabelecem uma distância estratégica e dialética entre o mundo real e o mundo ficcional e, ao mesmo tempo, firmam uma aliança de consciências entre o narrador e o narratário.

É no registro da freqüência que se dá a mais estreita relação entre tempos verbais e narrativa. Mas não o que seja mais importante, pois o tempo ficcional que encontramos não se reduz a simples combinação de modos e tempos do verbo. Evidentemente a freqüência só se manifesta desta forma, mas a sua distribuição e orientação ao longo do texto produz sentidos que ultrapassam em larga medida a função puramente gramatical da categoria. Na ficção de José Saramago, reconhecemos vários tipos de freqüência, na seguinte ordem de predominância: singulativa, iterativa e pseudo-singulativa. O inventário que fizemos não teve um fim em si mesmo. Antes permitiu visualizar as orientações mestras.

Na totalidade da obra, ressalta o recurso singulativo como forma de valorizar o humano, chegando às raias da embriaguês no caso de RR. Aqui, se a personalidade responde pelo aspecto positivo do procedimento, seu excesso revela, por outro lado, os descaminhos do culto personalístico e do descompromisso com o tempo real e visível da História. Ao contrário, em LC, prevalece o caráter iterativo como forma de afirmar exatamente o oposto: o individualismo malsinado de Domingos que marca o 1º segmento, altamente singularizado do romance, é substituído pelo coletivismo da geração de João Mau-Tempo que caracteriza o 2º segmento, vazado em repetitividade. Em ambos os casos, trata-se de uma estratégia a mais para alternar figura e fundo com vistas a pôr em relevo um processo político.

No MC há um perfeito equilíbrio na utilização da freqüência. Há a dominância da iteração ou da singularização nos segmentos dependendo de sua orientação ser coletiva (valorização dos aspectos de fundo) ou ser individual (valorização dos aspectos de figura). Os primeiros e terceiros segmentos de cada um dos núcleos apresentam-se mais singularizados, em oposição aos segmentos mediais (os segundos) que são predominantemente iterativos. Esta estruturação prioriza, enquanto invólucro singular, os segmentos extremos, e se mostra exemplar no segmento *uso*, também tripartido, e também feito de duas *partes-sandwich* singulativas a envolver uma *parte-recheio* iterativa. Ratificando o equilíbrio, no epílogo verifica-se a combinação harmoniosa dos processos. Além de garantir o efeito do real, a entrada da narração singularizada de cada núcleo familiariza personagens, enseja simpatias, enfim, cria vínculos do leitor com o mundo representado na ficção.

Se em RR o singularismo excessivo apontava para os danos de uma concepção puramente individualista da vida, na HCL a embriaguês do narrador em fazer ressaltar as figuras funciona de modo diferente. Em primeiro lugar, aqui não se tem apenas um poeta isolado do mundo; tem-se um conjunto de figuras de



duas épocas históricas distintas, interligadas por uma figura maior - o revisor, depois escritor Raimundo - que tem ainda coragem de dizer NÃO. Como efeito narrativo, obtém-se um alto grau de dramaticidade. E como sentido emergente, a valorização do dialogismo e da troca, como forma de lidar com a realidade. Marcante em N1, a combinação da freqüência com os tempos verbais (presente, imperfeito e perfeito) assinala a passagem da abulia para a ebulição profissional e sentimental do personagem. E ainda se presta ao adensamento da emoção que é gerada no episódio.

No EJC, a singularização do lado humano de Cristo representa uma inversão dos textos consagrados. Por outro lado, o tempo presente da contemplação inicial se opõe ao tempo passado de revisitação à vida de Jesus, realizada em termos singularizados e iterativos, alternadamente.

Tal como ocorre em LC e na HCL, o uso da freqüência singulativa funciona como uma cruzada contra a banalização dos personagens, da história e da História. Por sua vez, a enumeração aparentemente infundável de signos que registramos em LC, MC, HCL e EJC, ainda dentro de um projeto de valorização do humano, representa o resgate da singularidade individual de dentro da massa iterativa da coletividade, sem que esta seja totalmente negada em favor daquela.

Para nós, em maior ou menor medida, os romances de JS não são *tales of time* e sim *tales about time*, para usarmos a distinção de Mendilow. Ao lado da fábula contada, é a própria experiência temporal que está em pauta mediante as transformações estruturais realizadas no texto. Nosso autor leva mais longe as diferenças porventura existentes entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção. Se, por um lado, estes dois "gêneros" narratológicos são homólogos quanto à presença da intriga (*o tecer da intriga*, segundo Ricoeur) "sob o controle da idéia de *síntese temporal do heterogêneo*"<sup>160</sup>, por outro, se afastam graças aos jogos com o tempo que só a narrativa de ficção é capaz de exhibir. Tais jogos se alimentam ainda pela combinação da locução impessoal e objetiva da narração com a locução interpessoal e subjetiva dos personagens, fazendo emergir um tempo ficcional que não tem equivalente na realidade. Propositamente, abandonamos os critérios de "verdade histórica" e de "mentira ficcional" como diferenciais entre História e Ficção, provada que está, nestes tempos pós-modernos, a fragilidade da visão científico-utilitária da realidade inaugurada pelo Iluminismo. Diz Ricoeur:

Só com a narrativa de ficção o fazedor de intrigas multiplica as distorções autorizadas pelo desdobramento do tempo entre tempo

---

<sup>160</sup> RICOEUR .P. v.2, 1995, p. 282.

levado para contar e tempo das coisas contadas: desdobramento ele próprio instaurado pelo jogo entre a enunciação e o enunciado no decorrer do ato de narração<sup>161</sup>.

Vimos que a imagem do tempo como serpente policéfala é a que mais corresponde à nossa percepção. O tempo em si permanece um mistério, principalmente no sentido de que os conceitos a seu respeito não se deixam fixar. A narrativa de ficção torna-se, desse modo, um pensamento exploratório do tempo, e mesmo uma constante obsessiva em certos autores da modernidade. Em JS, o tempo atravessa a obra no sentido de sua configuração e no sentido de sua problematização textual. JS não se limita a preencher o tempo com o enredo, como tantos autores. Sua aflição transborda as margens do equivalente simbólico da ação e do tempo humano. Seus romances oferecem também "variações imaginárias" das relações temporais. E isto é tematizar o tempo.

A refiguração temporal da narrativa serve à intencionalidade do texto. O arquiteto dela é o autor, vertido em narrador. Se por um lado, a linguagem é pura linearidade de signos (face significante) na cadeia sucessiva do tempo, por outro, ela promove a *síntese memorial* que a face do significado vai acumulando no leitor pelo ato da leitura. Somente na recepção do texto, os descontínuos temporais vão sendo preenchidos, ao mesmo tempo em que a intencionalidade é efetuada. O enredo é o mediador do processo. Assim, em LC, podemos experienciar o drama de um espaço - o Alentejo - sucessivamente ocupado por forças autoritárias em muitos séculos, épocas em que a condição humana, apesar de nobre e digna em si mesma, é renegada em prol de interesses de uma minoria dominante. Num pacto com o leitor, o narrador alça vôo sobre a história e desliza nas malhas do discurso. Pelo cavalgar da linguagem, ambos passam a habitar tempos inacessíveis à experiência real.

Também no MC, somente pela narração simultânea da ação de duas "construções" - a do convento e a da passarola - podemos passar de uma para outra, levando e trazendo nestas "viagens" cruzadas, as ressonâncias que se inter cruzam e geram o sentido, vão e absurdo de uma, rico e promissor da outra.

Em RR, igualmente, a intenção é a de questionar a posição do intelectual frente à sua época. Pela via fantástica da reaparição do Poeta consagrado juntamente com a ficcionalização de um seu heterônimo, ou seja, pelo desrespeito aos parâmetros temporais normais, a inteligência narrante reconfigura um mundo virtual cujos desafios ainda persistem na atualidade, sobretudo para o escritor-cidadão.

---

<sup>161</sup> RICOEUR, P. v.2, 1995, p. 284.

Como entender a tensão que preside a criação literária senão pela representação da cisão de dois tempos no nível da História pátria e da história pessoal? Assim, JS atualiza o seu projeto de meta-romance. Na HCL conta-se a história da emergência de uma vocação literária, até então submetida ao tempo do hábito e da repetição. A prevalência das formas conflitivas, seja no plano do enredo - as guerras - seja no plano do discurso - *as cenas*, a alternância entre N1 e N2 - materializam a contradição entre dois tempos subjetivos, cuja superação só se dá pelo amor. Impossível viver, no tempo real, essa rede multiplicada de fatores a alimentar um mesmo sentido diretor!

Por fim, no EJC, dá-se o caso extremo de se representar a eternidade ou ausência de tempo (ou o tempo mítico) e o tempo humano. Apesar de ocupar apenas o capítulo 1º, a litografia e o ato de sua contemplação revestem-se de uma funcionalidade imprescindível para o sentido da obra. Caso este prólogo não existisse, o romance provavelmente seria apenas mais uma “Vida de Cristo”, entre tantas. O quadro opõe inação à ação, mito à realidade, passividade à atividade, fazendo refluir para dentro de si dois milênios de cultura cristã. Estamos presos na atemporalidade da crucificação assim como parece estar magnetizado o sujeito contemplante. Mas, logo a seguir, mergulhamos no tempo histórico para, ao final, nos defrontarmos com o tempo humano de uma crucificação contextualizada. Entramos no tempo mítico pela contemplação de uma cena, e saímos para o tempo humano pela contemplação da mesma cena, “ao vivo”. Ora, só a literatura é capaz de suscitar as sutilezas que este processo evoca, no plano da cultura e no nível pessoal. A linguagem, portanto, além de morada do Ser, torna-se a porta para a transcendência dos limites humanos, demasiado humanos, alçando-se, autor e fruidor, numa dimensão inimaginável: o Imaginário.

Na verdade, “em vez de demitir o mundo, a ficção o reconfigura”<sup>162</sup>, diz Nunes, mas é no leitor que se dá a *síntese memorial* capaz de abrir a rede de fios temporais do discurso. Em última instância, o tempo ficcional é uma forma de dar sentido ao caos das experiências pela ordenação dos fatos numa ordenação temporal - o enredo. Tempo e Texto são “domados” por uma consciência narrante que, por força de sua natureza vital, teima (ainda bem!) em atribuir ordem à “inconstância das coisas humanas”<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> NUNES, B. 1988, p.74.

<sup>163</sup> RICOEUR, P. In: NUNES, B. 1988, p. 78.

## 2. 0. VOZ NARRATIVA

A *voz* narrativa é uma categoria que também envolve o *tempo*. Como habitante da linguagem, ela mantém uma distância temporal (variada) em relação à diegese. Põe em causa a temporalidade entre história e discurso, tendo em vista a posição do sujeito narrante. Muitas vezes, a distância, além de temporal, é também espacial. Segundo Genette, a *voz* depende igualmente dos níveis narrativos e da pessoa. Se por um lado “o recurso à noção de *voz* narrativa permite que a narratologia dê lugar à subjetividade, sem que esta seja confundida com o autor real”<sup>164</sup>, a sua operacionalização nas análises literárias tem apresentado diversos problemas conceituais, misturando-se muitas vezes às noções de *ponto de vista*. A *voz* narrativa não pode ser eliminada na medida “em que é inseparável do narrador como projeção fictícia do autor real no próprio texto”<sup>165</sup>. Daí, porque Genette prefere falar em “focalização” quando se trata de *ponto de vista*, transferindo o aspecto da pessoalização do processo para a noção de *voz*.

Em primeiro lugar, torna-se necessário fixar alguns parâmetros teóricos, para em seguida estudar o estatuto da *voz* narrativa na ficção de José Saramago.

---

<sup>164</sup> RICOEUR P. v. 2, 1995, p. 144.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 158.

## 2.1. NARRADOR E PONTO DE VISTA

Genette distingue claramente *voz* narrativa de *ponto de vista* narrativo. Este último é um modo narrativo que, tomado metaforicamente do campo da gramática dos verbos, busca exprimir "...os diferentes pontos de vista dos quais se considera a existência ou a ação"<sup>166</sup>. Já a *voz* narrativa é o "aspecto da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito"<sup>167</sup>. Ricoeur as aglutina provisoriamente no seu estudo embora reconheça "...que o *ponto de vista* é *ponto de vista* sobre a esfera de experiência à qual pertence o personagem e em que a *voz* narrativa é aquela que, dirigindo-se ao leitor, apresenta-lhe o mundo contado"<sup>168</sup>. O *ponto de vista* responde à questão: "*De onde se fala?*" A *voz* responde à questão: "*Quem está falando aqui?*"

Para Ricoeur, as noções de *ponto de vista* e *voz* são procedimentos narrativos pelos quais se constitui um "discurso de narrador que conta o discurso de seus personagens"<sup>169</sup>, graças ao deslocamento da mimese de ação para a mimese do personagem. Ao usar este processo, o romance (de terceira pessoa) torna-se o gênero, na opinião de Kate Hamburger, que "vai mais longe na inspeção do interior das mentes"<sup>170</sup>, por contar os pensamentos, os sentimentos e as palavras de um outro fictício. Os personagens se transformam em verdadeiros "centros de consciência", oferecendo outras fontes de avaliação ideológica além daquela provinda do narrador (que, por sinal, na narrativa, quando representado, também é considerado um personagem).

Ambas as categorias pertencem ao universo da composição ou configuração narrativa, mas é a *voz* narrativa que dá passagem aos problemas da comunicação da obra, na medida em que se dirige ao leitor. Por este motivo, privilegamos o estudo da *voz*, em detrimento do estudo do *ponto de vista*, acreditando que possamos por aí tangenciar as questões da refiguração narrativa, em busca da intencionalidade do texto.

---

<sup>166</sup> GENETTE. G. s/d., p. 160 (reproduzindo Littré).

<sup>167</sup> Ibidem. p. 212 (reproduzindo Vendryès).

<sup>168</sup> RICOEUR. P., v.2., 1995, p. 147.

<sup>169</sup> Ibidem. p. 148.

<sup>170</sup> Ibidem. p. 149.

Os estudos teóricos sobre o assunto são inúmeros. Tanto Genette quanto Ricoeur os repertoriam em seus trabalhos. Genette mostra o quanto as taxinomias existentes mesclam *voz* e *ponto de vista*, apresentando a sua proposta diferenciadora. Ricoeur rende-se à idéia de sua indissociabilidade, vendo-os como "uma única função, considerada sob o ângulo de duas questões diferentes"<sup>171</sup>. Como contribuição à visualização do problema, e porque em algum momento podemos recorrer a algum de seus termos, anexamos a este trabalho um quadro onde se dispõem as principais teorias do *ponto de vista*, numa tentativa de compará-las, relacionando-as umas às outras ( Cf. APÊNDICE 2 - Quadro comparativo das principais teorias do *ponto de vista*).

Para situar a *voz*, Genette discute o conceito de instância narrativa, mostrando que ela não se reduz às questões do *ponto de vista*, nem se confunde com a instância da escrita, onde se situa o autor. Trata-se da *narração*, incluindo-se aí as ações nas suas relações com o sujeito narrador. Como tal, compreende as suas relações com a história que conta quanto: 1) ao tempo da narração; 2) ao nível narrativo; e 3) à pessoa.

Autor e narrador são categorias distintas e só se equivalem na narrativa *histórica* e na *autobiografia real*. Na narrativa de ficção, o narrador é o autor fictício do discurso. A importância desta *voz* narrativa no discurso se revela na escolha dos termos *auktorial* (Stanzel) e *authorial* (Dorrit Cohn) que unificam as noções de **autor** e **autoridade**, quando se trata da situação narrativa de "3ª pessoa". Quanto ao *Manual de pintura e caligrafia*, flagra-se uma "situação narrativa" do tipo *Ich-ES* (Stanzel), em que o eu que narra não se assimila ao autor José Saramago. Como protagonista da história que conta, H. é também um autor fictício, cujo discurso pertence à instância narrativa. Esta, por sua vez, varia de obra para obra e pode variar ao longo da mesma obra. Assim, na HCL, têm-se duas instâncias, em que o personagem da primeira se torna narrador da segunda, ambos fictícios.

---

<sup>171</sup> Ibidem. p. 162

## 2.2. VOZ E TEMPO DA NARRAÇÃO

Não se pode contar uma história sem situar o ato narrativo no tempo. Daí ser ele mais importante que o espaço. A principal determinação temporal da instância narrativa se realiza na sua relação com a história. Genette inventaria quatro tipos de narração: a *ulterior*, a *anterior* (ou *predictiva*), a *simultânea* e a *intercalada* (entre momentos da ação).

O tipo *intercalado* é o mais complexo por tratar-se de uma narração em várias instâncias, cujo paradigma é o romance epistolar ou o diário. A ação se intercala com a narração. É o que acontece, em certa medida, na HCL, quando Raimundo, personagem de um narrador onisciente, se torna também narrador, intercalando-se as suas ações com a sua "prática" de narração de uma segunda história. Neste sentido, o tempo da escritura de Raimundo se aproxima do tempo de suas ações como personagem. Por isso a vida do personagem, narrada na primeira instância, influi no comportamento narrativo dele próprio tornado narrador.

O tipo de narração *simultânea* ocorre quando não há praticamente distância temporal entre a história e a narração. Sob forma pura, Genette cita Hemingway e o *Nouveau Roman* francês. No entanto, este tipo pode ser encontrado em partes de romances, onde a intenção é justamente a de simular (porque sempre se trata de simulação!) uma aproximação temporal entre a ação e a narração. No MC, o uso do presente e de dêiticos, serve a esta intenção de contemporaneidade entre os dois elementos, quando se dá a passagem dos hereges a caminho da punição:

**Grita** o povinho furiosos impropérios aos condenados, **guincham** as mulheres debruçadas dos peitoris, **alanzoam** os frades, a procissão é uma serpente enorme que não cabe direita no Rossio, (...) **aquele que ali vai** é Simeão de Oliveira e Sousa, (...) (MC, 52) (grifos nossos)

Nestes casos não se trata do emprego do tempo presente como forma de caracterizar uma ação habitual, nem como substituto retórico do pretérito perfeito (presente histórico). Com o objetivo de trazer o narratário para dentro do tempo da narração, a estratégia do narrador parece ser a de eliminar a distância temporal porventura existente entre a ação e a narração, unificando-as aos seus olhos.

Sob o signo do ver, correlato ao de Blimunda, e por uma espécie de exercício da "literatura objetiva" ou da "escola do olhar"<sup>172</sup>, favorece-se a transitividade da narração com o tempo verbal no presente, incidindo-se a atenção ora na ação que se desenrola ,

Levantemos agora os nossos próprios olhos, que é tempo de ver o infante D. Francisco a espingardear, da janela do seu palácio, à beirinha do Tejo, os marinheiros que estão empoleirados nas vergas dos bancos (...) (MC, 81)

ora no ato narrativo que, por uma metaforização de segundo grau, remete o narrador para outro espaço, desfazendo-se a ilusão de simultaneidade construída no trecho *anterior*:

...vão os nossos olhos mais longe, lá no Rio de Janeiro, onde entrou uma armada daqueles inimigos, e não precisaram dar um tiro, estavam os portugueses a dormir a sesta, (...) (MC, 81).

Mimetizando a sucessividade de ações que a passagem da procissão de *Corpus Christi* suscita, a narrativa adota o modelo da simultaneidade entre narração e ação,

Vêm à frente as bandeiras dos ofícios da Casa dos Vinte e Quatro, primeiro que todas a dos carpinteiros, representando S. José, que desse ofício foi oficial, e as mais insígnias, grandes painéis, cada um com seu santo figurado, (...) (MC, 149).

muitas vezes entrecortada por digressões do narrador que acentuam o lado do discurso:

...vão saindo estas [as irmandades], a de Nossa Senhora da Doutrina, a de Jesus Maria, a do Rosário, a de S. Benedito (...) a de Nossa Senhora das Angústias, já cá faltavam, enfim, a dos Remédios, que os remédios vêm sempre depois e às vezes tarde de mais, caso em que as esperanças, se ainda restam, são postas no Santíssimo Sacramento que lá vem, (...) (MC, 151 - 153)

Tais segmentos são conduzidos como se nós, juntamente com o narrador, fôssemos espectadores, ao vivo, da cena. Depois de contada a peregrinação de Blimunda à procura do marido, a técnica da narração *simultânea* estabelece a empatia entre o personagem (em ação) recém-chegado, e o narratário que com ele chega graças ao discurso do narrador:

<sup>172</sup> Epítetos aplicados ao *Nouveau Roman* francês, particularmente os primeiros romances de Robbe-Grillet, escritos no presente do indicativo.



São onze os supliciados. A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. (MC, 357)

No tipo de narração *anterior*, também chamada *predictiva* por Todorov, a narração precede a história. Ou seja, aparece um narrador em cujo discurso antecipa a história. No entanto, para que se efetive o processo, é preciso que o discurso esteja ancorado numa narrativa primeira. Ou então o narrador pós-data a narração *anterior* e, também neste caso, ela é apenas ficticiamente *anterior* à história. Novamente recorremos ao exemplo da narração de Tétis que antecipa a história de Portugal no plano da instância narrativa de Vasco da Gama, que é um narrador segundo d' *Os Lusíadas* sabendo nós que a instância primeira é ocupada pelo Narrador-Poeta.

Um processo semelhante, mas não igual, sucede nas "profecias" de Deus, no EJC, dentro de uma instância narrativa que ele próprio cria, tornando-se o narrador dos fatos que vão acontecer na história, assim antecipada, do Cristianismo. Ele toma a palavra, tal como Tétis o fez, para narrar o futuro. É um personagem de uma narrativa primeira, conduzida por um narrador onisciente, que se torna ele mesmo narrador. No entanto, por detrás, só existe o narrador primeiro, enquanto que na epopéia por detrás da ninfa existe o herói técnico e ainda por detrás está o Poeta. Desta forma, pode-se dizer que a narração da deusa é uma instância terceira, enquanto em EJC, segunda.

Se por um momento esquecemos a dimensão alegórica e, portanto, atemporal, da *Jangada de Pedra* podemos classificar a obra no género da ficção científica onde se finge que a história é *anterior* à instância narrativa do narrador e, por extensão, do narratário. Somos ficticiamente conduzidos à convicção de que a história, dado o seu carácter apocalíptico, e *anterior* ao tempo de sua narração, pois projetamos a nossa natural vivência do tempo presente (ou passado) no tempo da instância narrativa do narrador primeiro. Por força desta aliança, ficamos reféns da estratégia que consiste em criar a ilusão de ações futuras que só mais tarde serão passíveis de ser contadas. Na verdade, não há propriamente neste caso predição, porque não há uma instância primeira onde ela se encaixe. O transporte da ação para o futuro leva também a narração para lá. Também para lá vai o narratário. E ao final, se nos instalamos num tempo outro, também uma narração deste tempo provirá, confirmada pela sua pós-datação.

No *Ensaio sobre a cegueira* também de carácter apocalíptico e oracular, o processo se repete, com a diferença de que o enigma se materializa nos corpos e não mais nas estruturas geográficas. Na JP, acentua-se o alegórico do plano político-social; no EC, o alegórico da inter-subjetividade.

A narração *ulterior* é a mais freqüente e a mais disfarçada. Nela a duração temporal da narração tem a aparência de um ato instantâneo, sem dimensão temporal. Daí a conclusão de que "...a narração *ulterior* vive do paradoxo de possuir ao mesmo tempo uma situação temporal (em relação à história passada) e uma essência intemporal, já que sem duração própria"<sup>173</sup>.

Tal tipo é marcado, geralmente, pelo tempo no pretérito, sem que se indique a distância que separa a narração da história. A história pode ser datada, como em LC (1910 a 1974, mais ou menos), no MC (1711 a 1739), em RR (1936), sem que a narração o seja. Apesar de indeterminada, e porque não se trata de um romance profético, sabemos que a narração de LC é posterior a 1975, estabelecendo-se uma provável isotopia entre história e narração apenas no fim do romance. Os efeitos de convergência são mais claros na narrativa de "primeira pessoa", praticada por Saramago apenas em MPC, em que o narrador H., como personagem da história, faz confluir o seu discurso com o final da história. Na JP e no EC, a ausência de datação é total: nem a história nem o discurso são determinados temporalmente, embora possamos, em ambos os casos, situar a diegese na época contemporânea, graças a certos índices reveladores do tempo. Por exemplo, a situação de hegemonia política dos Estados Unidos, na JP, e o uso de automóveis, no EC. Evidentemente jamais será possível fixar um tempo anterior à segunda metade do século XX como tempo da narração destas obras.

No caso da HCL e EJC, igualmente, não há datação da história, muito menos da narração. No entanto, a situação é mais complexa. Na primeira obra, a narração da história de Raimundo é *ulterior* a ela, feita por um narrador "dramatizado e observador" (Booth) que, por uma "onisciência intrusa" (Friedman), relata o processo de transformação do seu personagem em narrador, sem precisar o tempo desta história (obviamente, contemporânea) ou o tempo da narração. Mas, por outro lado, a narrativa de Raimundo - sua "História do cerco de Lisboa" - tem dupla datação: as ações contadas se contextualizam no ano de 1147; e a narração, embora não explicitamente datada, tem uma duração determinada.

No EJC, a datação é totalmente dispensável já que o episódio dá início à própria Era Cristã que cronologiza a cultura ocidental. Sabemos que as ações se iniciam perto do ano 1 (concepção de Jesus) e que se concluem, ao final, no ano 33. Em suma, a história é datada e sua duração determinada. Quanto ao discurso, a situação é outra. A instância do narrador, apesar de *ulterior*, nem por isso deixa de fazer convergir dois tempos, numa curiosa inversão temporal. O narrador está num presente atemporal, contemplando o quadro da crucificação,

---

<sup>173</sup> GENETTE. G. s/d., p. 221.

fazendo uma espécie de correspondência entre a sua narração e sua ação contemplativa, processo próprio à narração *simultânea*, objetiva e direta. Em que tempo está este sujeito? Nada na narrativa o indica. Daí, ele passa para a narração *ulterior*, como se o seu pensamento tivesse ido ao passado, para então narrar a história de Jesus. O tempo da narração desta história é ficcionalizado como um átimo, caracterizando um intervalo atemporal entre a ação contemplativa e a ação narrante. Isto ocorre graças ao detalhe do homem com o balde de vinagre e a cana, que unifica a ação contemplativa do narrador com a sua ação narrante. Temos a impressão de que este sujeito não saiu do lugar que estava - de frente para a litografia - para narrar a história de Cristo.

O presente, por vezes, já vimos, cria um efeito de contemporaneidade entre a narração e a história dentro de uma narrativa predominantemente do tipo *ulterior*. No início do MC, temos a impressão de que a ação é narrada por um cronista da época, portanto, por um personagem que pertence àquele contexto. Isto se acentua quando a narração se vale de dêiticos que marcam o presente - a locução adverbial "até hoje" e o pronome "esta", por exemplo - mesmo que o tempo seja o futuro (embora iminente) e mesmo o passado:

D. João, quinto do nome na tabela real, **irá esta** noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e **até hoje** não emprenhou. (MC, 11) (grifos nossos)

Ao dizer "há mais de dois anos", o narrador cria para si uma instância narrativa que o faz contemporâneo da história. Ao longo do texto, o processo sofrerá rupturas, principalmente quando o narrador remete a episódios - como a conquista da lua - só tornados realidade dois séculos depois.

A narração *ulterior* se confunde com a chamada narrativa de "3ª pessoa", onde a distância entre história e narração é indeterminada e mesmo não pertinente. A narração pertence a um passado "sem idade", como diz Genette. Isto não quer dizer que o discurso em si esteja destemporalizado, mas o seu tempo só pode ser internamente medido frente à temporalidade da história. Foi o que demonstramos ao longo das análises da *duração*, da *ordem* e da *freqüência* narrativa. Na verdade, aquela temporalidade dizia respeito muito mais à cadeia de sucessividade dos signos na página, ou seja, a uma relação espacial ou ao tempo da leitura, gerando o que chamamos de ritmo. Genette adverte para o fato de que as indicações do narrador, tais como "como já dissemos", "como veremos", e outras, dizem mais respeito ao espaço do texto que ao tempo da narração.

O conjunto da obra de ficção de José Saramago mostra preferência pela narração *ulterior* ou narrativa de “3ª pessoa”, sem que, ao mesmo tempo, deixe de apresentar desvios instigantes que põem em relevo a intencionalidade, não do narrador, mas do autor implícito, que se revela por trás de todas as escolhas.

### 2.3. VOZ E NÍVEIS NARRATIVOS

Eis que retornamos a elementos já bosquejados em outros itens. Na verdade, isso é inevitável, pois se a obra é um todo em que os elementos se tocam, por que a leitura e análise deveriam ser diferentes? Pelo contrário, o percurso circulante da tese acaba por revelar a circularidade fundante e a interligação necessária entre os extratos que a crítica insiste em desfolhar. Como um reflexo da natureza integrada da obra, também a análise é obrigada a obedecer a esta sobredeterminação. Aqui voltaremos aos conceitos de *metadiegesis* e de *intra, extra e metadiegetico*, considerando-os, não como *pausas*, mas como níveis narrativos. Genette define a diferença de nível dizendo que

(...) todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa<sup>174</sup>.

Assim, na HCL, a redação da narrativa 1 é um ato (literário) levado a cabo num primeiro nível, chamado *extradiegetico*. Os acontecimentos contados pelo narrador, entre os quais o ato narrativo de Raimundo, estão no nível *intradiegetico*; os acontecimentos do cerco de Lisboa contados por Raimundo, narrativa no segundo grau, pertencem ao nível *metadiegetico*. E quando um personagem, como Mogueime, conta uma pequena história para os seus companheiros de luta, temos um terceiro nível ou uma *meta-metadiegesis*. Somente na HCL há esta sucessão de encaixes. Raimundo é um autor *intradiegetico* de uma obra *metadiegetica*.

---

<sup>174</sup>GENETTE, G. s/d., p. 227.

Nos demais romances, alcança-se o nível *metadieético*, mas apenas em certos episódios e por pouco tempo: por exemplo, no MC quando Manuel Milho conta para os companheiros de trabalho a fábula da rainha e do ermitão. Ou quando em LC Antônio Mau-Tempo conta, em serões, as aventuras de José Gato. Em RR não há *metadieese*, a não ser que consideremos as notícias de jornal lidas por Reis como tal. Também no EJC o procedimento só se realiza em pequena escala. Excetuando o primeiro romance, todos os narradores de José Saramago pertencem ao nível *extradieético* e estão, pois, imersos na instância narrativa. Quanto a José Saramago, o autor real, está na instância literária. O pintor de quadros H., do MPC, é um narrador-autor, não se confundindo com JS porque pertence à esfera do narrativo.

Não se pode confundir o caráter *extradieético* com a existência real, nem o dieético com o ficcionalizado. Assim o padre Bartolomeu de Gusmão e Baltasar Sete-Sóis pertencem ambos ao nível dieético, embora o primeiro seja real e o segundo, ficção. Personalidades reais podem, pois, se tornar *intradieéticas*, como Germano Santos Vidigal (vítima do salazarismo), Fernando Pessoa, Salazar, D. João V, Jesus Cristo.

Já vimos que Ricardo Reis é um personagem, não uma pessoa real, mas uma ficção real (porque já pré-existe, como heterônimo, à ficção de JS) que se torna *intradieética* em RR. Processo semelhante, em menor escala, acontece quando um antepassado dos Mau-tempo, Julião Mau-Tempo, cujo contexto dieético seria pertinente a LC, figura na roda de amigos de Manuel Milho, personagem do MC. Ao narrar os sofrimentos que o fizeram emigrar dos campos do Alentejo para as obras de Mafra, extra e intradieeticamente situadas no século XVIII, sua fala funciona como uma *analepse* em relação ao tempo dieético de LC, mais uma vez ratificando a secular e injusta condição a que estão sujeitos os camponeses da região. Trata-se de um "transporte" entre duas dieeses do mesmo autor. Se se trata de um mesmo nível - ambos dieéticos - chama a atenção o salto de um para outro que passa, necessariamente, por uma ou duas consciências (os respectivos narradores de LC e MC), senão por duas instâncias diferenciadas, a narrativa e a literária. Sem dúvida, o detalhe é um dos que nos obriga a considerar, em certa medida, a figura do autor ou, se quisermos, do autor implícito que permeia todas as obras do cidadão-autor.

Ricardo Reis, por sua vez, é um personagem proveniente, não de outra dieese, mas de uma obra poética - *As ficções do interlúdio* - onde figura como um autor fictício de uma obra - *as Odes* - aí insertas. Mal comparando, se Fernando Pessoa é uma primeira instância lírica, Reis pertence a um segundo nível poético, que por sua vez é transposto para a dieese de JS. No universo de

RR, Reis, Pessoa e tantos outros se tornam *intradiegéticos*, assim como a cidade de Lisboa, que por ser real, nem por isso se coloca num nível diferente ao de Macondo<sup>175</sup>.

As *metadiegeses* podem ser representadas como ações escritas (Raimundo e a história do seu cerco) ou orais (as histórias contadas por Manuel Milho, por Antônio). Podem ser sonhos (por exemplo, os sonhos de Jesus no EJC; os sonhos dos Mau-tempo, pai e filho em LC; o sonho da rainha D. Ana Josefa em MC, e outros). Quando são recordações, vêm ao texto em forma de *analepses*. Não temos em JS o caso, raro, de *metadiegeses* visual, que aparece n' *Os Lusíadas* quando Paulo da Gama narra a partir das gravuras que ornaram o estofamento da caravela.

Quanto à HCL, em especial a narrativa segunda - N2 - , os personagens de origem histórica fazem um salto duplo. Do mundo real, pulam para o mundo diegético do narrador primeiro, pelo menos enquanto universo evocado. Deste, saltam para o mundo diegético do segundo narrador. Sem contar que já habitam outras narrativas históricas referenciadas no texto.

Numa narrativa de “3ª pessoa” quem é o responsável pela *metadiegeses*, o autor ou o narrador *extradiegético*? Parece-nos que este cede a sua voz a alguém, mas a escolha é fruto da intenção do autor que planeja e articula a mudança de nível executada pelo narrador *extradiegético*. Genette não avança daí. Permanece na instância narrativa, deixando a outros a investigação da instância literária. No entanto, é ele quem fala das estratégias da *metadiegeses* e seus objetivos no universo narrativo. O sentido delas, claro, provém do autor implícito.

Na ficção de JS não encontramos o 1º tipo de *metadiegeses*, muito freqüente na narrativa de modelo balzaquiano, usado como estratégia para fornecer ao leitor uma explicação do acontecimento diegético, através de um auditório *intradiegético*. Neste caso, é uma variante da *analepse*. Também praticamente ausente é o 2º tipo, onde a relação entre *diegeses* e *metadiegeses* se torna temática, servindo o processo para estabelecer contraste ou analogia. Estes dois expedientes ainda se prendem à necessidade de fazer da narrativa um “fingimento verdadeiro”, paradoxo perseguido por autores que tentam disfarçar, o mais que podem, o caráter inevitavelmente fictício da narrativa.

José Saramago pertence à “escola” que se rendeu à natureza do ficcional. Consciente de que não pode mais “enganar” o leitor, sua ficção leva

---

<sup>175</sup> Macondo é uma cidade fictícia, inventada por Gabriel Garcia Marques, em *Cem anos de solidão*

entretenimento unido à reflexão, ao mesmo tempo em que aponta para o processo narrativo. Daí que as *metadiegeses* na sua obra pertencem ao 3º tipo, onde a importância da instância narrativa é acentuada. Não havendo nenhuma relação entre o ato narrativo e a situação presente, fica evidente "que a narração é um ato como qualquer outro"<sup>176</sup>. Quando Antônio Mau-Tempo (LC) e Manuel Milho (MC) contam oralmente suas histórias, eles estão exercendo um ato que se perde na origem dos tempos, tão antigo quanto necessário à progressão da humanidade. São companheiros e espelhos do autor, construtores da memória e da cultura humana. São os que, pelos fios imperceptíveis da linguagem organizada, resistem à força destruidora de Cronos e nos arrancam da pura imanência.

Na HCL que, por analogia à *Recherche*, de Proust, é a ficção de um encontro com a vocação, o nível *metadieético* - N2 - não busca explicar ou fazer analogia/contraste com o nível *anterior*. Também não se reduz a representar um ato narrativo, como o de Antônio Mau-Tempo ou Manuel Milho. Por resultar num texto escrito, parece tratar-se, a nosso ver, do exercício (conjunto de atos visando um determinado objetivo) de uma vocação literária recém-descoberta. Não é simplesmente uma ação a mais na vida do personagem, é a AÇÃO principal, dele e da narrativa como um todo.

Para as transgressões entre níveis da narrativa, a Retórica reservou o nome de *metalepses*. Na teoria de Genette, faz sistema com *prolepse*, *analepse*, *silepse* e *paralepse*, com o sentido específico de "tomar (contar) mudando de nível"<sup>177</sup>. Compreendem as intrusões do narrador (ou do narratário) *extradieético* no universo *dieético*; ou de personagens *dieéticos* num universo *metadieético*; ou ainda, bizarramente, de personagens *dieéticos* no universo *extradieético*, como aquele de Borges que matou o autor.

As *metalepses* narrativas mais banais são aquelas em que o narrador joga "na dupla temporalidade da história e da narração", como nos fartamos de ver a propósito das exposições sobre as *pausas metadieéticas*, no item Duração e Ritmo deste trabalho.

Às vezes, para evitar a maçada de fórmulas introdutórias ao discurso do outro (por exemplo, na HCL, N1 contando que N2 conta, cujo exemplo clássico é o *Teeteta* de Platão), há o expediente de contar como *dieético* aquilo que a princípio era *metadieético*. Trata-se ainda de uma *metalepse* narrativa onde se dá a intrusão de um narrador *extradieético* no universo *metadieético*. Na HCL,

---

<sup>176</sup> GENETTE, G. s/d., p. 233.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 234.

a *metadiege*se muitas vezes se dissimula em proveito do narrador primeiro, que economiza, assim, um nível *diegético*. São *metadiegeses* reduzidas (reduzidas ao *diegético*) ou *pseudo-diegéticas*. Na HCL as dificuldades que experimentamos em distinguir os dois planos (na verdade, dois níveis), se devem à ausência de sinais de transposição de um nível para outro, como, por exemplo, aspas, itálico, pessoa verbal. Eis que a falta funciona como marca da intercambiância da voz narrativa, característica do romance moderno.

A ficção de José Saramago não busca artificios para situar e justificar as transposições de níveis. Não há a necessidade de "fingir bem" para convencer o leitor, tal como faz Camilo Castelo Branco em *Amor de perdição*. As chamadas "narrativas em gaveta" estabelecem distância entre as vozes narrantes, procurando separá-las por sinais. Ao contrário, as outras revelam a abdicação do egocentrismo, quando um narrador primeiro se deixa mesclar a um narrador segundo. Se na HCL há tal compartilhamento democrático, também podemos visualizar uma apoderação narcísica efetuada pelo narrador *extradiegético* quanto à narrativa *metadiegética*, cuja autoria pertence a Raimundo. Tais sutilezas só são possíveis na narrativa de "3ª pessoa".

#### 2. 4. VOZ E PESSOA

Ingressamos no registro de "pessoa" por afirmar, com Genette, que toda narrativa supõe obrigatoriamente uma "pessoa" que é o sujeito da enunciação, não importando se ela seja anônima ou nomeada como personagem. Neste sentido, cai por terra a distinção entre narrativa de "1ª e 3ª pessoa". A diferença passa a ser considerada não entre pessoas, mas entre duas situações: ou a história é contada por um personagem, como acontece no MPC; ou é contada por um sujeito estranho à diegeese, como no resto da ficção (até agora) de JS. No primeiro caso, temos um narrador *homodiegético*; no segundo, *heterodiegético*.

Se o binômio *homo e hetero* assinalam a relação entre o narrador e a diegeese, os prefixos *intra e extra* se prestam a marcar a diferença de nível entre ambos. O paradigma do narrador simultaneamente *hetero e intradiegético* é



Sherazade que, como integrante da diegese, conta histórias das quais está ausente. Quanto à JS, podemos dizer que prevalece o modelo de Homero, ou seja, um narrador ausente - *heterodiegético* - que conta histórias de outros, a partir de um outro nível, a saber, *extradiegético*.

A presença do narrador *heterodiegético* pode estar dissimulada, mas não totalmente oculta. Booth<sup>178</sup> mostra que os "narradores dramatizados", mesmo enquanto "observadores", podem se revelar de três formas: "conscientes de si próprios"; "conscientes de si próprios como escritores"; e "inconscientes de si". Ao se referir a si mesmo como "nós", o narrador de JS funciona como um centro de consciência que, segundo Henry James, "reflete" o autor.

Apesar de "habitar" outro nível narrativo, pelos comentários que faz (*pausas* de todos os tipos) e pelas interpelações ao leitor, o narrador *extradiegético* saramaguiano se revela sem falsos pudores, ao contrário do que recomendava a crítica saxônica liderada por James e Lubbock, marcando, inclusive, a diferença de tempo entre o narrado e a narração. Se nas *pausas intradiegéticas*, ele se mostra mais "inconsciente de si" por privilegiar a caracterização física ou psíquica do personagem, é, paradoxalmente, nas *pausas extradiegéticas*, ou seja, quando se mostra no seu próprio nível diegético, que ele mais se revela enquanto "consciência de si". Nas *pausas metalingüísticas*, variante da *extradiegética*, o narrador faz uma dupla referência: mostra-se "consciente de si" e "consciente de si próprio como escritor", já que o foco de sua atenção é o código.

Com relação ao MPC, de narração *homodiegética* e mesmo *autodiegética* (pois o narrador é o herói da história), nunca é demais insistir na sua desvinculação da "pessoa" do autor. "A narrativa na primeira pessoa - escreve justamente Germaine Brée - é fruto de uma escolha estética consciente, e não o signo da confiança direta, da confissão, da autobiografia"<sup>179</sup>. A questão da subjetividade na narrativa não passa necessariamente pela escolha do tipo de narrador. Sabemos que, a exemplo de Proust<sup>180</sup>, um narrador de "1ª pessoa" pode ser a transformação técnica de um narrador de "3ª pessoa" ou vice-versa, sem que isso represente maior ou menor subjetividade na narração. No MPC, como em qualquer narrativa do tipo *autodiegético*, cabe observar as relações entretecidas entre o narrador e o herói, embora eles sejam a mesma pessoa. Se a instância da

<sup>178</sup> BOOTH, W. 1980, p. 167-171.

<sup>179</sup> Apud GENETTE, G. s/d., p. 246.

<sup>180</sup> Genette mostra como Proust ensaiou a sua *Recherche* com outras escolhas antes de aderir definitivamente à *autodiegese*. Cf. *Ibidem*, p. 246-248.

narração é ficcionada como posterior aos acontecimentos, tal como ocorre n' *A Relíquia* de Eça de Queirós, o narrador mantém distância em relação ao herói, fazendo intrusões que caracterizam a passagem do tempo e a transformação efetuada no herói. São casos de *homo (auto) diegese extradiegética*, uma vez que o narrador é um sujeito diferente (mais velho e mais maduro) do herói (ele próprio na sua juventude). No MPC, a *autodiegese* se aproxima do modelo do "diário fictício" em que o tempo da narração corre paralelo ao das ações. Aí se explica a narração projetada para o futuro e no presente do indicativo, *intercalada* com as ações:

Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever: até um dia, cedo ou tarde, andarei do primeiro quadro para o segundo, e depois virei a esta escrita, ou saltarei a etapa intermediária, ou interromperei uma palavra para ir pôr uma pincelada na tela do retrato que S. encomendou, ou naquele outro, paralelo, que S. não verá. (MPC, 43)

Este livro não é uma autobiografia, nem uma confissão segundo o paradigma de Santo Agostinho. A ausência de distância temporal entre narrado e narração põe em relevo a prática da escritura, tal como vimos acontecer com o narrador *metadieético* da HCL. Se no MPC trata-se da redescoberta progressiva da identidade, na HCL, assistimos ao surgimento de uma vocação. Ambos os processos, fundamentais para a construção da personalidade, se realizam com a ajuda da mulher: no MPC, ainda velada sob a inicial simbólica - M. - (Mulher? Mãe? Maria?); na HCL, abertamente assumida como - aquela que - Sara.

Apenas uma experiência em "1ª pessoa" marca o conjunto romanesco de JS. Provavelmente sua preferência pela "3ª pessoa" se ajusta às recomendações de Kate Hamburger e ao estatuto privilegiado que lhe concede Dorrit Cohn ao estudar os "modos de representação da vida psíquica no romance"<sup>181</sup>.

Como acabamos de ver, a voz narrativa se manifesta nas relações estabelecidas entre o narrador e a história que conta, seja sob a consideração das determinações temporais da instância narrativa, seja sobre a disposição dos diferentes níveis narrativos, seja, finalmente sob a categoria de pessoa. Além da função principal e inevitável de contar uma história, ao narrador podem ser oferecidos outros papéis. Como regente de um sistema, ele organiza o discurso, marcando a metanarrativa. Na situação narrativa, ele exerce a função de

<sup>181</sup> Apud RICOEUR, P. v.2, p. 149 e 174..

intercomunicação, estabelecendo com o narratário uma "conversa" sutil. Genette relaciona ainda uma função testemunhal ou de atestação (em analogia à função emotiva da linguagem) que eu prefiro assimilar à função ideológica. Centrada no narrador enquanto ponto de origem de intervenções diretas ou indiretas sobre a história, a função ideológica "é a única que não cabe necessariamente ao narrador"<sup>182</sup>, podendo ser transferida para outros personagens. Desta forma, o narrador pode exercer a comunicação em sua completude, tendo em vista o modelo das funções da linguagem de Jakobson. E parece-me que JS, à exceção do MPC, tem utilizado todas as possibilidades que se oferecem na chamada narrativa de "3ª pessoa".

Ao ceder a função ideológica a outros eus, o romance abandona a estrutura monológica, tornando-se então uma polifonia de vozes, cujo modelo é a narrativa de Dostoiévski, estudada por Bakhtin. Se no romance monológico, a voz do narrador-autor fica no ápice de uma pirâmide de vozes, no romance dialógico "o narrador conversa com seus personagens e se torna ele próprio uma pluralidade de consciências irredutíveis a um denominador comum"<sup>183</sup>. Afinal, em que categoria se ajustam os romances de José Saramago?

À exceção do MPC onde existe um eu *autodiegético* que limita a mudança de voz, o narrador saramaguiano em geral mantém o "tecer da intriga", ao mesmo tempo em que rompe com a sua autoridade ao dialogar consigo mesmo, dialogizando sua própria voz. A profusão do seu discurso revela uma inquietação que desfaz qualquer núcleo autoritário de saber. Sobre este processo, o autor já se pronunciou:

"Tenho necessidade autêntica, alguém entenderá assim, de falar demasiado", avisa, para logo mostrar que não se trata de uma compulsão psicológica, mas de exigência filosófica, "Não é possível responder 'sim' ou 'não' a uma pergunta, sem comportar os aspectos negativos do 'sim' ou positivos do 'não'<sup>184</sup>.

Não que os personagens se tornem completamente centros de consciência particulares, como acontece em Dostoiévski. É o narrador que se multiplica em si ao questionar suas posições, sobretudo no plano ideológico das avaliações (Uspensky)<sup>185</sup>, das *pausas* (Genette), ou dos comentários (Booth).

<sup>182</sup> GENETTE, G. s/d., p. 256.

<sup>183</sup> RICOEUR, P. v.2. 1995, p. 159.

<sup>184</sup> FREITAS, Conceição. A potência da palavra. *Correio Brasiliense* Brasília, 30 jan. 1996.

<sup>185</sup> Cf. RICOEUR, P. v. 2, p. 155 e 177.

Ao longo deste trabalho, temos assinalado, episodicamente, momentos do texto ou da análise em que a voz narrativa se manifesta de modo mais explícito. Sem repetir palavras e exemplos, é proveitoso unificar tais observações, ao mesmo tempo em que retomamos certas considerações teóricas, tendo em vista a nossa hipótese inicial de que a narrativa saramaguiana oscila entre a ordem e a desordem.

Vimos, desde LC, que a tensão entre o trágico e o ideológico se manifesta na própria escolha do tratamento - dramático ou pictórico - adotado pela narrativa. Embora sejam recursos técnicos operados pelo narrador, não podemos esquecer que foram escolhidos por uma instância *anterior*, a do autor implícito, e que cumprem uma determinada função. Diz Saramago:

O narrador numa obra literária é um títere do autor. Quem existe é o autor, o operário da obra que fala o que quer pela boca de quem quer.<sup>186</sup>

Assim, ao fazer o narrador falar muito (*telling*), o autor implícito relativiza o seu discurso: e, ao fazer os personagens falarem pouco, dá-lhes uma dimensão de relevância. Em outras palavras, sai do seu centro ideológico (lugar de uma verdade) para o lugar do trágico, onde reside a relativização do seu discurso acompanhada das "falas" de outros.

Na carnavalização levada a efeito quando da inauguração da pedra fundamental do Convento, vimos como esta voz narrativa destrói a ideologia do poder. O mesmo acontece na procissão de *Corpus Christi*, onde a ordem, representada pelas irmandades desfilantes e por todo o ritual sagrado, se alterna com a desordem da luxúria, dos sentimentos e dos desejos apontados pelo narrador. A concepção trágica se ajusta à cosmovisão carnavalesca, pois, se tudo é numa certa hora, **deixa de ser** na hora seguinte. Nenhuma das duas se confunde com a ordem ou com a desordem. Elas são o resultado da tensão entre ambas, revelação que permite reconhecer a "natureza da coisas".<sup>187</sup> Ordem e caos são duas faces da mesma moeda, que o narrador gira entre os dedos.

Por vezes, esta voz busca identificar-se no campo do narrado. É o que acontece quando assimila a si a visão privilegiada de Blimunda, capaz de "ver" para além das aparências, e, portanto, para além das verdades oficiais. O seu

<sup>186</sup> SARAMAGO, José. In: TEICH, Daniel Hessel. Saramago ataca críticos e teme a Europa unificada. O Globo, Rio de Janeiro, 02 Fev. 1996.

<sup>187</sup> Em Lucrecio (*De rerum natura*), a natureza não é boa ou má; ela é as duas coisas, ordem e desordem. Isto é o trágico, costumeiramente reprimido e repudiado pelo pensamento religioso ou metafísico. Para a filósofo, é preciso "fazer passar o trágico do silêncio à fala". Mas se o acesso à fala não elimina o trágico, pelo menos ele o disponibiliza como valor. Apud ROSSET, C. 1989, p. 29 - 32.

olhar ultrapassa a dimensão consensual da realidade, como vimos no MC, e mesmo alcança outras verdades desveladas polissemicamente pela alegoria na JP e EC. No RR, a entrada de outra voz (por exemplo, a dos editores de jornais da época, coniventes com o regime), problematiza o recurso da ironia, que, se existe, não se pode dizer que provenha explicitamente do narrador ou de Reis. Quem sabe pertence ao autor implícito, desde que haja também um leitor implícito capaz de decodificá-la?

A passagem imperceptível de voz do narrador para o personagem serve à democratização do saber, como vimos ocorrer no caso de João Elvas, espécie de mendigo-sábio (MC, 45) e quanto à Sebastiana, espécie de herege-vidente (MC, 54), mostrando que muitas vezes a verdade circula nas bocas mais marginais da sociedade.

Um aspecto desta voz permanece constante na ficção de JS, e neste caso não se trata simplesmente do exercício da função do narrador. Apesar de inscrito na instância narrativa de cada obra, ele a ultrapassa, fazendo a ponte entre o autor e o leitor de carne e osso. Se o *tempo* narrativo promove experiências ficcionais inusitadas, a voz narrativa é capaz de assinalar uma outra consciência que não coincide consigo mesma, a saber, a mais legítima representante do Outro: a mulher.

Na *metadiege*se de Manuel Milho (MC), "...o rei gostava de ser rei, mas a rainha é que não sabia se gostava, ou não, de ser o que era, (...)" (MC, 251), vemos representada, simbolicamente, não só a própria situação da rainha-esposa de D. João V, mas também toda e qualquer mulher obrigada a ser o que nem sabe se quer. Ainda no MC, ao lado do tema do poder e do tema da invenção, um último núcleo em torno do amor se dispõe nos capítulos finais. No entanto, vimos que a questão não se confina a estes limites, disseminando-se por todo o texto desde o momento em que acontece o primeiro olhar entre Blimunda e Baltasar.

Fazendo a retrospectiva dos romances, reconhecemos a presença da Mulher como Ser merecedor do respeito da voz narrativa. Este Outro não apenas compartilha, mas também permite o crescimento do homem. Começa por ser M. no MPC, tão inominadamente mulher quanto H. designa homem, categorias simbólicas que se concretizam a princípio em João Mau-tempo e Faustina (LC). No RR, o desdém do qual Lídia é alvo se explica pela rigidez reisiana, implicitamente denunciada pela voz do narrador. Na JP, as duas mulheres são exemplares: Joana Carda tece o amor no risco do negrilho e Maria Guavaira destece e tece o fio do amor. Ambas são generosas, pródigas,

doadoras, capazes de gerar, com uma semente antiga, novas vidas em seus ventres. Na HCL, Sara transforma, pelo amor, a vida de um homem. Já no EJC, a apresentação da figura de Maria se faz de modo a que experimentemos sentimentos de injustiça ao vê-la reduzida a uma subalternidade, que, por sinal, é paradigma na cultura ocidental. O processo culmina no EC em que a "mulher que vê" é, até agora, a última a receber a homenagem da voz saramaguiana - seja ela do autor, do autor implícito ou do narrador - e cuja origem remonta a M. do MPC, daí desdobrando-se em todas as figuras feminas dos demais romances.

Depois de tais celebrações patrocinaadas por uma voz narrativa masculina, seria interessante justapor, a esta, as vozes femininas da literatura portuguesa contemporânea. Mas isto é objeto de outros empenhos.

Ao exercer a função ideológica, o narrador preserva a ordem; ao ceder esta função a outro (personagem ou ele-próprio-narrador, dividido entre verdades) ele se alinha à desordem. No primeiro caso, é ideológico; no segundo caso, é contra-ideológico. E, por fim, ao não se preocupar em fechar, com síntese dialética, a tese-antítese ordem-desordem, revela-se como trágico. Este o sentido que procuramos captar. A narrativa de JS não se fecha numa verdade. A sua voz aponta mas não recomenda; ensina, mas não induz. As interpretações quando unívocas são provisórias. Raimundo é quem opera mais claramente a ruptura, ao abandonar a "verdade" histórica em troca de uma "mentira" construtora. A voz trágica é a que se constrói permanentemente, sem atingir a (impossível) totalidade. É a voz que se insinua na epígrafe,

Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes. *Do Livro dos Conselhos* (HCL, 9)

recobrando sutilezas a serem mais bem desdobradas na investigação do pós-modernismo.

### 3. ENTRE O TRÁGICO E O IDEOLÓGICO

Segundo Rosset, o homem está destinado a oscilar entre duas alternativas perante o mundo: é "ora intérprete, ora afirmador do acaso"<sup>188</sup>. Na primeira, atua como um ideólogo, atribuindo aos acontecimentos um sentido preestabelecido; na segunda, assume uma posição anti-interpretativa, deixando-se impregnar pelo fluxo do vir-a-ser. Reconhecemos tal ambivalência humana, apontada pelo autor da *Lógica do pior*, desde que restrita aos limites do cotidiano. No campo da ciência e mesmo da filosofia, parece difícil sustentar a idéia de uma "filosofia trágica", que tende a se diluir numa anti-filosofia, uma vez que a elaboração de qualquer sistema pressupõe necessariamente uma ordem e uma concepção pré-formada. Talvez por este motivo o trágico haja sido "empurrado" para a arte e a literatura, áreas onde a desordem e o caos são tolerados, apesar de ter sido provada sua presença mesmo no universo cósmico. Apesar desta constatação, Rosset e outros insistem no projeto filosófico.

Se por um lado compreendemos a reclusão do trágico à arte, por outro não o excluimos da vida. Recusamos, no entanto, a possibilidade de sua sistematização em uma filosofia, pois isso contradiz a própria natureza trágica. Trata-se de uma incompatibilidade incontornável, pois é impossível isentar o pensamento de sua inclinação interpretante e, portanto, ideológica. E se todo pensamento, ao se organizar como linguagem lógica e inteligível, é ideológico, temos que admitir que o homem está imerso, inapelavelmente, na ordem do paranóico.

A *intelligentsia* contemporânea vem sendo assaltada por este dilema, cuja intensidade vemos se expressar nos filmes *Blade Runner*, de Ripley, e *Asas do*

---

<sup>188</sup> ROSSET, 1989, p. 28.

*desejo*, de Wenders.<sup>189</sup> Como constantes filosóficas desde os gregos, polarizadas que foram por sofistas e platônicos, as duas tendências do pensamento ocidental, respectivamente, a trágica e a ideológica, podem ser encontradas no cerne do debate em torno das produções e dos efeitos daquilo que se convencionou chamar de pós-modernismo.

### 3.1. ÀS PORTAS DO PÓS-MODERNISMO

Ao tangenciarmos a questão, precisamos, em princípio, fixar os limites da abordagem. O pós-modernismo tornou-se um tema de vasta bibliografia ao tratar da cultura, das artes, dos comportamentos, da filosofia, da economia, e de tantos outros ramos do conhecimento. Na verdade, representa, hoje, um verdadeiro campo de batalha onde se travam lutas interdisciplinares numa gigantesca confluência de saberes, temas, desejos, inclinações éticas e tendências políticas. Por força dessa contingência, somos obrigados a restringir o universo de referências a alguns textos básicos sobre o assunto, entre os quais selecionamos *Condição pós-moderna*, de David Harvey, *Cultura pós-moderna*, de Steven Connor e *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon. Por meio destas obras, julgamos alcançar os grandes teóricos do pós-modernismo, a saber, Jameson, Lyotard, Baudrillard, sem esquecer as contribuições mais recentes de Kaplan, Polan, Montag e Stam, entre outros.

Partilhamos a idéia de que o conceito de pós-modernismo acabou por se constituir numa tentativa de a crítica apreender a condição atual de nossa cultura. Para tanto, ela buscou se adaptar ao próprio objeto. Eis que a primeira contradição se instala: ao se auto-nomear como pós-moderna, a crítica se fixa num ponto de vista e numa perspectiva, e nada é tão avesso à fixidez e ao enquadramento quanto o seu objeto de análise. Neste trabalho não adotamos uma teoria de filiação pós-modernista, como a de Derrida, por exemplo, embora reconheçamos a sua eficácia na análise de obras da atualidade. Assumimos os

---

<sup>189</sup> Ambos os filmes são analisados, sob esta perspectiva, por David Harvey em *Condição pós-moderna*. 5. ed. São Paulo. Edições Loyola, 1992. p. 277-289.



riscos de um discurso crítico *não-pós-modernista* que se debruça sobre uma obra literária também *não-exclusivamente-pós-modernista*. Optamos por uma análise pós-estruturalista baseada em *teorias do discurso*, deixando para outro momento as *teorias da linguagem*. Para fazer a ponte entre o imanentismo estruturalista de Genette e a cultura contemporânea de onde provém a obra de José Saramago, preferimos tomar como ponto de partida o pensamento nietzschiniano de Rosset, pelo qual reencontramos os *topoi* pós-modernistas. De toda forma, torna-se necessário, agora, contextualizar as bases filosóficas do trabalho, assim como situar o *corpus* de análise na série literária.

Para Harvey<sup>190</sup>, o pós-modernismo representa uma condição histórica, ligada a novas configurações de tempo e espaço, que se instalou nas sociedades ocidentais por volta de 1972. Assim como Jameson, considera-o uma transformação da aparência superficial do capitalismo. Em princípio, como o próprio nome revela, o pós-modernismo estaria atado ao modernismo, seja como reação, seja como afastamento. Iniciou-se na arquitetura como reação contra a monotonia e o universalismo do modernismo.. Mas onde começaria o moderno? Para Habermas, referenciado por Harvey, a modernidade se abre no século XVIII com o Iluminismo. Se a princípio ela representou a libertação, a partir do final do século XIX sua base otimista foi sendo corroída pelas críticas de Marx, Weber, Nietzsche e outros. No século XX, sob a pena de Adorno, o projeto iluminista é desmitificado ao se revelarem suas implicações com modelos de dominação social e política.

Buscando periodizar tais movimentos, Harvey relaciona cinco fases, a começar com a que abrange o período inaugural do Iluminismo até o modernismo; em seguida, no entre-guerras, a fase do modernismo “heróico”; a terceira fase cobre o momento do modernismo “universal”, após 45, quando se processou a canonização dos primeiros modernistas; a quarta, seria uma forma de anti-modernismo, associado à contracultura entre os anos 60 e 70; e, finalmente, após 72, a quinta fase que corresponde ao pós-modernismo.

Muitas questões se colocam quanto ao movimento: é uma ruptura ou uma modificação do modernismo? é um estilo ou um conceito periodizador? tem caráter revolucionário ou liberalista? Para melhor entendê-lo, Harvey se vale do quadro de Hassan, onde características modernistas e pós-modernistas são justapostas. Defende, no entanto, a idéia de que há muita mais continuidade do que ruptura entre umas e outras.

---

<sup>190</sup>HARVEY, D. 1992.

Como condição histórica gerada na crise da superacumulação capitalista, o pós-modernismo é a resposta cultural possível em que a estética parece triunfar sobre a ética numa economia de espelhos e de simulacros. A era de Ronald Reagan é o paradigma. A fuga, a abulia, a incompetência assumida, enfim, um niilismo fundado num desconstrucionismo que tudo reduz ao significante, levam Harvey a propor, nas entrelinhas do seu trabalho, uma renovação do materialismo histórico e do projeto do Iluminismo e uma restauração da ética e das metanarrativas.

Por sua vez, no seu trabalho de 1989, Connor<sup>191</sup> faz convergir a discussão do pós-moderno em torno de três autores: Jean François Lyotard, Frederic Jameson e Jean Baudrillard. O primeiro, que já é um clássico na abordagem do tema desde *La condition postmoderne*<sup>192</sup>, publicado em 1979, busca provar o colapso das chamadas metanarrativas - política e filosofia - , que legitimam a ciência e que, criadas no século XVIII, se unificam na teoria de Hegel. Tais discursos legitimadores perdem sua eficácia depois da Segunda Guerra. O alvo “já não é a verdade, mas a performatividade”<sup>193</sup>. Em outras palavras, a condição pós-moderna para Lyotard não mais se detém na verdade de um enunciado e sim na sua funcionalidade e no seu valor, digamos, estético-utilitário. Em decorrência, esvanece-se o papel social do intelectual, até então voltado para a preservação dos valores éticos da sociedade.

Para Lyotard, este novo princípio pode produzir, pela invenção (que ele nomeia como “paralógica”, em substituição à lógica da ciência), saltos imaginativos que compensam a perda das metanarrativas. Connor critica o romantismo de Lyotard ao confiar no conhecimento pós-moderno como uma libertação do pensamento metafísico ou porta de entrada para a pura diferença. Em oposição à Lyotard, o teórico social marxista alemão Jürgen Habermas defende, na tradição do Iluminismo, a necessidade da metanarrativa como forma de garantir a emergência das diferenças, sob o risco de se cair num *laissez-faire* neoconservador, extremamente oportuno para o capitalismo neoliberal.

Jameson, por sua vez, denuncia, por sob a cultura fragmentária do pós-modernismo, um perigoso apagamento do sentido de história. O pensador norte-americano se afasta do marxismo clássico ao considerar a cultura não mais como um dado da superestrutura, mas sim como expressão da atividade econômica,

---

<sup>191</sup> CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*, introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo, Loyola, 1992.

<sup>192</sup> LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna* 2. ed., Lisboa, Gradiva, 1989.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 33.

sendo parte das relações de produção na fase atual de exacerbação do capitalismo. Apesar de oferecer a mais sugestiva análise do pós-modernismo sob o ponto de vista sócioeconômico, a teoria dialética de Jameson, segundo Connor, ainda se ressentia de contradições não resolvidas, sobretudo a dificuldade em distinguir os aspectos “progressistas” dos “não-progressistas” nas manifestações pós-modernas.

Introduzindo uma antologia de Jameson, Gazolla<sup>194</sup> enfeixa sob o nome de retórica negativa os lugares comuns do pós-modernismo: fim da ideologia e da história, eclipse do sujeito, fim da metafísica ocidental, fragmentação e descontinuidade. Ao mesmo tempo considera o conceito indispensável como categoria de análise da cultura contemporânea.

Também como Jameson, Baudrillard reconhece que a pós-modernidade se associa à fase do capitalismo de consumo, onde “os artefatos culturais, as imagens, as representações e até os sentimentos e estruturas psíquicas tornaram-se parte do mundo econômico”.<sup>195</sup> De certo modo acompanhando o conceito de performatividade de Lyotard, Baudrillard descreve a vida contemporânea como uma “sociedade do espetáculo” que funciona dentro de uma “economia política do signo”. Se num primeiro momento o filósofo ainda defendia as trocas livres e imediatas como meio de resistir à intermediação opressora das trocas simbólicas operadas pela cultura de massas, nos últimos textos, menos romanticamente, ele teoriza sobre os estágios do signo ao longo da história humana, reconhecendo que atualmente o signo “não tem relação com nenhuma realidade: ele é o seu próprio simulacro puro”.<sup>196</sup> Daí advém o conceito de hiper-realidade, em que objetos e experiências manufaturados tendem a ser mais reais que a própria realidade.

A teoria de Baudrillard, assim como a dos pensadores anteriores, chega ao limite das contradições insuperáveis da auto-reflexividade. Em suma: pretendem dar conta de um fenômeno - a pós-modernidade - que, por sua natureza, recusa qualquer redução teórica. Imersos inelutavelmente nela, e em grande parte simpatizantes de seus efeitos, os pensadores parecem ainda divididos e sem respostas conclusivas sobre a conduta mais adequada para as massas. Resta saber se o poder do capitalismo se disseminou para melhor se exercer ou se realmente acabaram-se todos os centros de poder. Numa sociedade simultaneamente de risco e previsão absoluta, as próprias massas se tornam um

---

<sup>194</sup>GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida. Frederic Jameson: uma epistemologia ativista. In: JAMESON, F. *Espaço e imagem* teorias do pós-modernismo e outros ensaios. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1994, p. 7-26.

<sup>195</sup>CONNOR, S. 1992, p. 48.

<sup>196</sup>Apud *ibidem*, p. 52.

simulacro, fazendo com que no espaço da simulação o real se confunda com o modelo. Cegos ficamos, não por falta de visão, mas certamente, por impossibilidade de reflexão, como bem alegoriza José Saramago no *Ensaio sobre a cegueira*

No campo da literatura, Connor mostra que os contornos do paradigma pós-moderno são menos nítidos do que, por exemplo, na história da arte. No entanto, há que se reconhecer a pré-existência, em primeiro lugar, de alguma coisa chamada modernismo. Se para alguns, o pós-modernismo é quebra ou ruptura, para outros é “intensificação seletiva de certas tendências presentes no próprio modernismo”.<sup>197</sup> Voltando, portanto, à conceituação do movimento, recorreremos às dicotomias, propostas por Ihab Hassan no posfácio da edição de 1982 do seu *The dismemberment of Orpheus*.<sup>198</sup> Do lado esquerdo, modernista, estão alinhados, entre outros, os semas: **projeto, distância, síntese, profundidade, origem, causa, gênero/fronteira, metafísica, objeto de arte, paranóia**; no lado direito, pós-modernista, estão os respectivos opostos: **acaso, participação, antítese, superfície, diferença, vestígio, texto/intertexto, indeterminação, processo, esquizofrenia**. No âmbito desta tese, podemos associar mais diretamente o par **paranóia vs. esquizofrenia** ao binômio **ideológico vs. trágico**, cuja oscilação constitui o flucro de nossa hipótese. O próprio Hassan assume a equivocidade das oposições por ele sugeridas. No entanto, elas podem ser úteis como provocadoras de reflexões, propiciando a observação das mudanças que porventura tenham se processado do movimento modernismo para o pós-modernismo.<sup>199</sup>

Relativamente ao tratamento do tempo, o modernismo nega-o para transcendê-lo, enquanto que no pós-modernismo a obra abandona a metafísica e entra no fluxo contingente da temporalidade. Para Mazzaro, a literatura pós-moderna abdica da epifania própria ao modernismo e aceita o romance “impuro”, com todo tipo de “sumário, comentário, paráfrase e tradução”.<sup>200</sup> Se no modernismo a preocupação é com a episteme no sentido de compreender o mundo, no pós-modernismo trata-se mais de construir, textualmente, novos mundos autônomos. A epistemologia cede lugar à ontologia.

---

<sup>197</sup>Connor, S. 1992, p. 92.

<sup>198</sup>Para Hassan, a figura desmembrada de Orfeu é a imagem da literatura da pós-modernidade, em que o herói toca e canta em meio à destruição. Cf. Connor, S. 1992, p. 92.

<sup>199</sup>O quadro completo das dicotomias está no Anexo desta tese.

<sup>200</sup>Connor, S. 1992, p. 103.

É com Linda Hutcheon que Connor fecha o seu capítulo sobre literatura e pós-modernismo. Para esta pesquisadora canadense, autora do *Poética do pós-modernismo*<sup>201</sup>, a forma mais característica de literatura pós-moderna é a “metaficção historiográfica”, gênero que reflete conscientemente sobre sua própria condição de ficção, destacando-se, por isso, a figura do autor e o ato de escrever. Se, por um lado, na esteira de Lyotard e Baudrillard, o mundo real é mutante, hiper-real ou simulacro, a própria história, ciência do acontecido, se torna um espaço fluido para dentro do qual pode aceder a ficção. A metaficção historiográfica expõem a ficcionalidade da história, negando a possibilidade de distinção clara e sustentável entre história e ficção. A pós-modernidade não reside simplesmente na auto-reflexividade (para a autora isto seria ultramoderno!) mas na devolução da auto-reflexividade literária ao mundo real, ou seja, histórico. Não há o desaparecimento do texto em favor do real. Se o real se transformou em discurso na nossa cultura signica, deixa de existir a necessidade de transposição da separação entre texto e mundo. Por esta intercomunicação entre o texto e a realidade, a teoria de Hutcheon solapa, em parte, o estatuto áurico da literatura e da crítica acadêmica a ela associada, ao defender todo tipo de ruptura entre gêneros e disciplinas. Em contrapartida, diz Connor, só a arte literária pós-moderna tem sido capaz de justificar as críticas de base pós-moderna que, a despeito dos seus paradoxos, demandam ainda um objeto sobre o qual se debruçar.

Como nossa intenção é a de verificar as forma e a intensidade com que o pós-modernismo contamina a ficção de José Saramago, não podemos nos alongar na teoria sob pena de perdermos o foco da análise. Eis que nos resta, depois deste introito ao mesmo tempo excessivo e insuficiente, prosseguir com o trabalho por meio de pontes entre a teoria e a obra, sacrificando, talvez, uma exposição didática mais completa. Lembramos, no entanto, que o desenvolvimento da relação da hipótese inicial - que julgamos em parte demonstrada - com as teorias do pós-modernismo é um objetivo que ultrapassa os limites desta tese, exigindo estudos mais aprofundados.

---

<sup>201</sup>HUTCHEON, L., 1991.

### 3.2. JS: NOS LIMITES ENTRE O MODERNISMO E O PÓS-MODERNISMO

A rigor, José Saramago se inicia na narrativa de ficção após a Revolução dos Cravos (1974), com o *Manual de pintura e caligrafia*, publicado em 1977, consagrando-se, três anos depois, com *Levantado do chão*.<sup>202</sup> Não há uma filiação direta do escritor a escolas ou grupos literários específicos. Com certeza, junta-se àqueles que revelam um compromisso com as problemáticas sociais, tal como aconteceu na geração do neo-realismo. No entanto, ultrapassa esta inevitável influência e ingressa nas contradições de uma nova realidade portuguesa perante um mundo além-fronteiras. Há, na ficção de José Saramago, a preocupação com a **nacionalidade** - evidente na *História do cerco de Lisboa* e no *Memorial do convento* -, a atenção para a raiz **ibérica** do povo na *Jangada de pedra*, o questionamento das bases religiosas da **crístandade ocidental** no *Evangelho segundo Jesus Cristo* e a angústia com os rumos da **humanidade** no *Ensaio sobre a cegueira*. A bem dizer, o autor pertence à Portugal mas igualmente pertence ao mundo. Situar-lo apenas como tipicamente português seria um erro. Até porque, depois de 1974, o país buscou projetar-se para fora, numa tentativa de reverter o seu atraso histórico. Na cultura globalizada em que hoje vivemos, é muito difícil estar a delimitar grupos e a definir influências, sobretudo para aqueles que se deixaram impregnar por tendências contemporâneas detetáveis por todos os cantos. Enfim, a narrativa saramaguiana não se restringiu ao *topos* regionalista. Pelo contrário, partindo do contexto rural português (LC), compôs um feixe de experiências ficcionais que alcançou uma significação transnacional (EC), mantendo no percurso o equilíbrio entre o *regional* e o *universal*.

Herdeiro necessário dos movimentos modernista e neo-realista que o antecederam, sem falar da pré-moderna oralidade medieval de raiz ibérica, o primeiro ensaio romanesco de Saramago emerge, cronologicamente, junto com o pós-modernismo, na década de 70. Na literatura portuguesa contemporânea, depois de 1974-75, segundo juízo emitido por Oscar Lopes em 1981,

---

<sup>202</sup> Não se pode considerar, como primeiro romance, *Terra do pecado*, de 1947, que o autor não costuma incluir na listagem de suas obras.

...há dois importantes pólos e que são opostos. Um deles pode ser representado pelo romance *Levantado do chão*, de José Saramago, e que segue, em continuidade, a ficção neo-realista<sup>203</sup>.

A estes, o crítico aplica a classificação de VOLUNTÁRIOS, que aglomera tanto os de intenções filosóficas, teológicas ou existenciais, quanto os de preocupação social. No outro pólo estariam

...aqueles autores que se entregam às situações imaginárias, constroem caracteres espontaneamente imaginários. Voltam-se para o inconsciente e o fazem SEM PREMEDITAÇÃO. Seus textos jorram.<sup>204</sup>

Entre os últimos, o crítico arrola autores como Agustina Bessa Luís, e os mais recentes Lobo Antunes e Lídia Jorge, que revelam perplexidade perante a vida. Na verdade, é difícil classificar a atual produção literária portuguesa, não só porque há cerca de quatrocentos escritores em atividade, mas também porque não se tem ainda a necessária distância para a compreensão das semelhanças e diferenças entre eles.

Mais recentemente, Eduardo Lourenço arrisca:

A partir de meados dos anos 80, aparece uma nova sensibilidade, um novo discurso, no qual o ideológico desaparece. Pode-se chamar isso de pós-modernismo, não sei, esse rótulo serve para tudo e ao mesmo tempo não serve para nada, mas o fato é que essa geração tem outro comportamento. Não é como antes, em que um grupo se concentrava em um ou dois indivíduos, é algo mais amplo e que se manifesta sobretudo na música.<sup>205</sup>

Retornamos, pois, pela palavra de um dos maiores críticos da cultura portuguesa, à questão do pós-modernismo, e desta feita em Portugal. A ficção saramaguiana, como dissemos, ilustra a passagem entre dois comportamentos. Por um lado, mantém processos discursivos de matriz modernista, que já podemos chamar de tradicionais (inclusive as marcas do neo-realismo). Por outro lado, principalmente quanto à dicção (voz narrativa), aponta para os caminhos da pós-modernidade.

---

<sup>203</sup> Apud MEDINA, Cremilda de Araújo. *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1983, p. 29.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>205</sup> LOURENÇO, Eduardo. In: AJZENBERG, Bernardo. O obscuro farol Europa. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 ago. 1996. Caderno Mais!, p. 5.

No quadro das oposições sugeridas por Hassan<sup>206</sup>, reconhecemos traços do autor tanto na coluna do modernismo quanto na do pós-modernismo. Veremos, tópico por tópico, baseando-nos em Harvey<sup>207</sup> e em Connor<sup>208</sup>, até que ponto podemos ousar neste procedimento de confronto.

Na oposição **gênero/fronteira vs. texto/intertexto**, reconhecemos a inclinação do autor para o par pós-modernista da direita. Em muitas oportunidades, seja em artigos, entrevistas, e mesmo nos *Cadernos de Lanzarote*, o escritor tem insistido na necessidade de se romper fronteiras entre gêneros, sobretudo quanto ao romance<sup>209</sup>. A prática ficcional confirma as declarações. Desde MPC, passando por LC, pelo MC, por RR e culminando com a HCL, verificamos, ao lado de uma fábula bem contada, a adição de elementos que pertencem à esfera do ensaio, da filosofia, e da polêmica. Parece que depois da avalanche de formas *mass media*, o romance está se tornando o lugar de uma discussão da cultura e o espaço para a reflexão, banidas que foram dos outros meios de comunicação. Conseqüentemente, são subvertidas as normas até então regedoras do gênero. Em compensação, o texto e o intertexto ganham prestígio, revelando a interdependência atual entre saberes numa cultura que se diz globalizada.

De que modo classificar o EJC? É romance? Sim, porque narra uma história, a vida humana de Cristo. Mas também se parece com uma tese porquanto alimenta uma grande polêmica em torno das bases cristãs da nossa cultura ocidental. Por outro lado, afigura-se como obra - herética, claro - de teologia, rivalizando com outros evangelhos.<sup>210</sup> Além disso, há segmentos que se estruturam em micro-gêneros, como o diálogo entre Deus e Jesus. No MC vimos como os limites entre dois gêneros - História e Ficção - são intercambiáveis e

---

<sup>206</sup> Cf. Anexo da tese.

<sup>207</sup> HARVEY, D. 1992, p. 48.

<sup>208</sup> CONNOR, S. 1992, p. 94.

<sup>209</sup> Diz SARAMAGO nos *Cadernos de Lanzarote; Diário-II*. Lisboa, Ed. Caminho, 1995, p. 82-3: "Numa mesa redonda sobre o Futuro do Romance retomei a idéia (talvez merecedora de uma exploração que não está ao meu alcance) de que o romance deveria abrir-se, de certa maneira, à sua própria negação, deixando transfundir, para dentro do seu imenso e fatigado corpo, como afluentes revitalizadores, revitalizados por sua vez pela miscigenação conseqüente, o ensaio, a filosofia, o drama, a própria ciência. Sei bem que nos tempos de hoje, de frenéticas e micrométricas especializações, soarà a descabelada utopia este ideal neo-renascentista de um texto englobante e totalizador, uma 'suma', enfim."

<sup>210</sup> "Ainda a propósito de Deus: tive hoje a revelação surpreendente, luminosíssima, direi mesmo deslumbrante, de que se é verdade que não sou 'teólogo', como se afadigam a recriminar-me os que não gostaram do Evangelho, 'teólogos' também não foram Marcos, Mateus, Lucas e João, autores, eles como eu, de Evangelhos ..." Ibidem, p. 222.



mesmo reversíveis, de que a HCL é a cabal demonstração, aflorada que foi nos romances anteriores. O EC pertence a um tipo de narrativa entre romance e parábola, mostrando que qualquer um - os personagens não têm nomes - pode submergir no “mar de leite/ cegueira” que assola nossa cultura. Ou seja, ao romance não cabe apenas contar uma história. Cabe-lhe bem mais o questionamento de tudo. Nessa direção, o romance se aproxima de outras formas de escrita. Também a JP, na sua dimensão político-econômica, propõe novos parâmetros e um novo perfil para o romance contemporâneo. No exercício desta transgressão, a ficção de José Saramago desvincula-se do modernismo, adotando a abertura formal de gêneros contida na proposta pós-modernista.

No tocante ao par **propósito vs. espontaneidade** ou **jogo**, encontramos em JS os dois lados. Há o esforço de organização do discurso que parece cumprir uma determinada finalidade, qual seja a de tornar coerente os dados justapostos. Um plano comanda o andamento da história e o destino dos personagens. Este propósito se materializa no romance pela manutenção do equilíbrio entre os segmentos e pela dosagem dos seus respectivos ritmos. Trata-se de uma postura de raiz iluminista, que se transformou, mas não de todo, no modernismo. Por outro lado, no âmbito da história, e tomando como exemplo a JP, constata-se a intenção em destacar a excelência do trajeto circular, realizado pelos personagens por toda a península Ibérica; ao mesmo tempo esta viagem lhes parece aleatória, embora não destituída de significação. O sentido será dado *a posteriori*, enquanto interpretação que se faz sobre o passado sem a pretensão de controlá-lo com conjecturas e projetos. Também no plano da enunciação, o narrador toma e retoma pontos de vistas divergentes, insinuando sobre a inapreensível e multifacetada realidade dos fatos e comportamentos. Por meio desta postura narrativa, dá-se a oportunidade para o devir, para o jogo do acaso e para a espontaneidade do sujeito diante da realidade. Enfim, na consideração da dicotomia, a alternância entre os dois pólos denota uma formação modernista temperada por ventos pós-modernistas.

A **espontaneidade** e o **jogo** característicos da pós-modernidade se relacionam, na narrativa saramaguiana, a uma marca pré-moderna, a saber, a sua oralidade reconhecida por Luís de Sousa Rebelo que aponta

...os pontos de fractura com as escritas do passado ainda vigentes entre nós, e, por outro, o reatamento que nela se dá com uma arte de contar de pura raiz ibérica, agora revitalizada em contextos modernos, impregnados de novas preocupações ético-filosóficas.<sup>211</sup>

---

<sup>211</sup>REBELO, L.S. In: SARAMAGO, J. 1983, p. 13.

Em outras palavras, na aproximação com o pós-modernismo e no distanciamento com o modernismo, JS faz reviver um outro tipo de mundo tribalizado, em substituição à comunidade restrita não globalizada, mas de toda forma marcada pelo coletivismo e pela oralidade. Esta realidade se aproxima, guardadas as devidas proporções, da audio-comunicação atual<sup>212</sup>.

E, para reunir as duas últimas questões acima num só comentário, eis o que disse Rebelo, em 1983, sobre o estilo do autor do MC:.

..discurso tão cheio de ressonâncias da nossa tradição literária e oral, onde se misturam os ecos e as fórmulas das crônicas, do sermão e da poesia lírica.<sup>213</sup>

O par **projeto vs. acaso**, de certo modo, desdobra o anterior. À exceção dos *Cadernos de Lanzarote* onde, além da decisão em registrar o transcurso casual dos acontecimentos, não há um projeto de texto preestabelecido, as obras de ficção são o produto de um planejamento, de um **projeto**, seja no recorte da trama, seja na composição dos personagens. O discurso, no entanto, não anda em linha reta, mas também não perde o caminho quando se trata de regressar ao motivo primeiro. Nesta ondulação, vemos os sinais de uma consciência que não aceita restringir-se aos desígnios pré-combinados. Ao narrar a objetividade do acontecimento, o autor cede à tentação caótica do espírito e comete, para satisfação dele e dos leitores, a errância por outros territórios. Neste processo, intervém o acaso a comandar a pena (agora dizemos, o teclado do computador). O pensamento voa e atrás dele segue o narrador. Ligando-se, pois, à oralidade, o acaso encontra guarida no texto como sinal pós-moderno da produção que se pretende livre dos paradigmas formais do pensamento. Se sob o Naturalismo o romance chegou ao cúmulo de identificar-se à ciência na investigação da verdade natural ou social do homem, agora, além de ter abandonado de todo estes propósitos totalizantes, ensaia formas heterodoxas de criação de saberes por vias alternativas não racionalizantes.

---

<sup>212</sup>A respeito deste traço estilístico, assim o autor se revela: “Todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provém de um princípio básico segundo o qual todo o **dito** se destina a ser **ouvido**. Quero com isso significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras. Certas tendencias, que reconheço e confirmo (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos), suponho que me vêm de uma certa idéia de um discurso oral tomado como música. Pergunto-me mesmo se não haverá mais do que uma simples coincidência entre o carácter inorganizado e fragmentário do discurso falado de hoje e as expressões ‘mínimas’ de certa música contemporânea”. In: SARAMAGO, J. *Cadernos*, 1995, p. 49.

<sup>213</sup>REBELO, L.S. In: SARAMAGO, J. 1983, p. 23

Na análise de certos pares propostos por Hassan, vemos que a ficção saramaguiana se inclina muito mais para os elementos da esquerda, ou seja, os primeiros de cada par, que são próprios ao modernismo. São eles, entre outros: **hierarquia vs. anarquia, domínio/logos vs. exaustão/ silêncio, transcendência vs. imanência**. É de todo inadmissível rotular a prosa de Saramago como anárquica, exausta ou imanente. O seu texto se rege por uma determinada hierarquia de valores que faz acentuar, mesmo que por meio da ironia, o desconcerto do mundo, sua divisão em classes e a exploração de umas sobre outras. Obviamente, esta ética se prende à esfera do **logos** de uma metanarrativa libertária, reprimindo-se o **silêncio** como sinal de aceitação derrotada (e niilista) de transformação do quadro. Mesmo que reconheça a pequenez do seu esforço como escritor, Saramago continua escrevendo. E, ao fazê-lo, mostra-se um intérprete do mundo, ao qual, em contrapartida, oferece uma alternativa de leitura.

Se associamos logos à razão, caímos numa discussão contraditória dentro do universo autoral. Ao mesmo tempo em que defende, na prática de sua escrita, a necessidade da reflexão como forma de compreender e agir sobre o mundo, o escritor valoriza as alianças regidas pelo seu oposto, a intuição. E denigre as “conquistas” humanas efetivadas em nome da Razão. Nos *Cadernos* este dilema está assim representado:

Chegado agora a estes dias, os meus e os do mundo, vejo-me diante de duas probabilidades: ou a razão, no homem, não faz senão dormir e engendrar monstros [ referência ao célebre quadro de Goya, “O sonho da Razão Produz Monstros”], ou o homem, sendo indubitavelmente um animal entre os animais, é, também indubitavelmente, o mais irracional de todos eles.<sup>214</sup>

Se, por outro lado, relacionamos ética à metafísica, vemos que a sua obra está presa, inevitavelmente, às metanarrativas filosóficas de raiz platônica. Mas se observamos o par **metafísica vs. ironia**, somos levados a reconhecer ali a presença maciça do elemento pós-modernista. E não conseguimos enunciar nada que não seja a oscilação entre ambos. Vimos como se dá a corrosão de certezas centradas em concepções totalizantes do Saber, fartamente ilustrada pela epígrafe da HCL, e que se confirma na prosa dos *Cadernos*

---

<sup>214</sup>SARAMAGO, J. *Cadernos de Lanzarote*, Diário-I. Lisboa, 1994, p. 26.

... é um livro contra os dogmas, isto é, contra qualquer propósito de arvorar em definitivo e inquestionável o que precisamente sempre definiu o que chamamos condição humana: a transitoriedade e a relatividade.<sup>215</sup>

Se a metafísica é posta em causa e substituída pela ironia, este processo só se dá até certo ponto e desde que sejam preservados alguns valores a que se reduziu uma evanescente ética pessoal do autor, centrada sobretudo na razão, na bondade, na justiça e na caridade.<sup>216</sup> Fiquem, portanto, sossegadas as consciências indignadas com as heresias do *Evangelha* Saramago é muito mais cristão do que supõem os seus detratores.

O par **origem/causa vs. diferença/vestigio** permite pensar a importância que JS concede às marcas da diferença, ao mesmo tempo em que ironiza as posturas centradas nas marcas da origem. Isto porque lhe parece muito mais racional aceitar que a recuperação pura das causas ou a verdadeira origem das coisas está além do engenho humano. Em muitas passagens, este questionamento é exposto pela figura do narrador, como já o demonstramos em outra oportunidade<sup>217</sup>. Um exemplo do processo é a própria armadura e sentido da HCL, que confronta as duas perspectivas sob a forma de dois textos - o do historiador, centrado na origem, e o do revisor, construído como diferença. Na JP, há uma passagem que ilustra a questão:

Passam os tempos, confundem-se as memórias, em quase nada acabam por distinguir-se a verdade e as verdades, ambas tão claras e delimitadas, e então, querendo apurar o que ambiciosamente denominamos rigor dos factos, vamos consultar os testemunhos da época, (...), sobretudo os palimpsestos, (...) e de tudo haveremos de concluir alguma coisa, à falta de convictas certezas faz-se de conta. (JP, 36-37)

Não se trata de negar as causas. Por serem tantas e desconhecidas, resta ao homem contentar-se com o que pode vislumbrar, o que, por sua vez, não se assimila à certeza. No máximo, ele lida com vestígios de certeza.

Diante do vazio que é o mundo, ou seja, diante da ausência de uma significação preestabelecida, ingressamos no par **determinação vs. indeterminação**. A certa altura da *Jangada de Pedra* o narrador reflete sobre

<sup>215</sup>SARAMAGO, J. *Cadernos da Lanzarote*. Diário-III. Lisboa, 1996, p. 74.

<sup>216</sup>“Se a ética não governar a razão, a razão desprezará a ética...” e “A relação humana terá de ser obra da razão para que possa ser, conjuntamente, caritativa, bondosa e justa.” In *ibidem*, p. 215-216.

<sup>217</sup>ALLEMAND, M.L.O. , 1991, p. 140-143.

esta condição, fazendo a ponte entre a indeterminação e a precária e fugaz determinação:

Provavelmente o vazio não pode ser preenchido por nós, e isso a que chamamos sentido não passará de um conjunto fugaz de imagens que num certo momento pareceram harmoniosas, ou onde a inteligência em pânico tentou introduzir razão, ordem, coerência. (JP,318)

O par **criação/totalização vs. descrição/desconstrução** remete, não só ao mito do autor, quanto à crença na sua capacidade de representar na arte uma imagem totalizante ou totalizadora do mundo. Nem uma coisa nem outra pertencem ao universo ficcional de JS. Embora se reconheça por sob a história uma metanarrativa marxista, de feição totalizante, o discurso vai corroendo a figura do seu emissor. Vimos como JS justapõem opiniões conflitantes sobre um mesmo fato, sem se arrogar o direito de dar a última palavra sobre o certo e o errado. Ao fazê-lo, ele se destitui enquanto sujeito criador de uma totalidade e, ao mesmo tempo, contribui, não digo para a descrição, mas para a desconstrução do sujeito unificado e auto-centrado/controlado(r). Como exemplo, citamos o EJC que é apenas mais uma versão da história de Cristo, aquela que focaliza o mito em sua dimensão humanizada, por um sujeito que, apesar de autor, não se considera um enunciador de verdades teológicas. Por outro lado, ao negar a dimensão dogmática e totalizante dos Evangelhos, JS acaba por desconstruir o estatuto privilegiado dos textos reconhecidos, dando passagem à extensa coleção de escrituras apócrifas.

A bem dizer, todo o trabalho intertextual, em certa medida, nega a criação como algo totalmente original, e desmitifica o autor como ser genial. Ao apropriar-se do texto alheio, seja para parafrazeá-lo ou estilizá-lo, seja para parodiá-lo<sup>218</sup>, o autor reconhece a sua “dívida” em relação a outro autor/texto. A apropriação já é, em si, uma descrição e uma desconstrução. O personagem Raimundo, da HCL, ilustra à perfeição este processo. Assim também se enquadra o EJC. No MC, por sua vez, é a história oficial que é desconstruída, mostrando-se como versões totalizadoras da realidade podem ser desmentidas por versões históricas metaficcionais. Em RR tanto o heterônimo quanto o seu criador são submetidos a uma desconstrução.

Em decorrência da abdicação de um poder totalitário, o autor/narrador em JS dificilmente se dedica a efetuar a síntese do pensamento, seu ou de seus personagens. O par hassaniano **síntese vs. antítese** se aplica aqui por revelar a

---

<sup>218</sup>Os conceitos de paráfrase, estilização e paródia foram tomados a partir do estudo de Affonso Romano de Sant'Anna, em *Paródia, Paráfrase & Cia* São Paulo, Ática, 1985.

tendência do pós-modernismo para a multiplicação de diferenças que são, a rigor, nada mais do que antíteses que se multiplicam, *ad infinitum*. Ao longo da tese, buscamos mostrar a sutil recusa do narrador em se constituir como centro sintetizador dos sentidos que perpassam a narrativa. Apesar de abundante em comentários de todo tipo, esta atividade não se reveste de um objetivo determinado, tal como acontecia, por exemplo, no “romance de tese” do século XIX.

No par **raiz/profundeza vs. rizoma/superfície**, reconhecemos a influência da terminologia deleuziana e das teorizações de Baudrillard sobre a cultura da aparência (simulacros). Em JS esta dicotomia pode ser problematizada. Se entendemos que o seu discurso oralizado retrata todas as voltas do pensamento, o romance torna-se o espaço rizomático onde se expõem, paradoxalmente, as questões da profundidade. Ou seja, tudo que pertence ao mundo do oculto, do passado e das razões internas ascende à superfície. Isto não quer dizer que a complexidade seja eliminada ou convertida em banalidade. O texto deixa, perde a aura modernista que o tornava continente hermético de uma plenitude de significações inacessíveis. Ao contrário, a prosa saramaguiana não insinua, antes mostra; não sugere, antes se abre. Até mesmo a tendência ideológica do autor, que poderia se dissimular nas entrelinhas ou profundezas do texto, acaba por exhibir, sem pudores, suas contradições na superfície. A leitura dos não-ficcionais *Cadernos de Lanzarote* permite verificar que também num espaço textual diferente e mais próprio às “revelações profundas” do escritor, o processo não é tão diferente. Conclui-se que entre o escritor em si (dos *Cadernos*) e o escritor *in acto* (dos romances), a questão entre profundidade e superfície perde substância. Em outras palavras, na prosa de JS, a superfície lisa do papel é o espaço da manifestação e o lugar da produção do sentido. A dicotomia falsidade/aparência vs. verdade/profundidade implode.

Ainda a propósito dos *Cadernos* há-de se constatar que a sua retórica não se distancia daquela que é praticada nos textos de ficção. Também desta forma, a pós-modernidade expressa o princípio de que não há um código mestre a classificar as obras em gêneros e que um texto “pode ser comparado com qualquer outro texto de qualquer espécie”.<sup>219</sup> Desta forma, os *Cadernos*, forma de diário do qual se poderia esperar “explicações”, não realizam esta função. Confirmam o que encontramos na ficção, adicionados, é claro, da datação própria ao gênero. Ambos são exercícios de fala como atribuição de sentido ao mundo. Reencontramos aqui o pensamento rossetiano sobre o processo que permite “fazer

---

<sup>219</sup>HARVEY.D. 1992, p. 49.

passar o trágico do silêncio à fala”<sup>220</sup>, numa analogia entre os efeitos da escritura e a cura psicanalítica. Reencontramos, também, as primeiras afirmações desta tese, quando intuíamos a presença de um eu-trágico - dissimulado mas nem por isso habitante das profundezas do discurso - que deveria ser buscado nas relações entretecidas na superfície do mesmo texto, no dialogismo de um discurso que freqüentemente se afirmava e se negava, ora ratificando a ordem, ora abrindo-se para o caos.

Por este viés retomamos, da parte da produção autoral, o espaço do texto pós-moderno como um lugar não-totalizante, não-acabado e não-significado em definitivo. Da parte da sua recepção, não se trata mais de fazer uma **interpretação/leitura** do já-dito, mas de processar uma **desleitura** onde a **participação** do leitor substitui a **distância** aurática. Pela análise que aqui realizamos, construímos um outro texto que, por sua vez, representa tão somente uma possibilidade de leitura - a nossa -, sem a pretensão de verdade, principalmente em se tratando de uma obra situada na confluência do modernismo com o pós-modernismo. Se o sentido é forjado continuamente pelo pluralismo ou dialogismo entretecido pelo texto, e se a **desleitura**, também continuamente, dilui ou agrega outros sentidos, não se pode defender a hipótese de um **significado** fechado - hermético ou inapreensível - para a obra. Está claro que na produção cultural tipicamente pós-modernista, por exemplo, como o *happening*, a prevalência do **significante** sobre o **significado** acontece de forma mais nítida.

Na seqüência do pensamento bakhtiniano, desde muito tempo podemos reconhecer a existência do texto dialógico que, como mosaico de vozes, “anuncia” uma retórica pós-moderna. Ora, na verdade, a vertente atual do pensamento e da cultura atualiza, de forma exacerbada, uma visão filosófica que remonta aos sofistas. Resistente a qualquer metanarrativa que não fosse o bom pagamento pelo seu discurso, o orador pré-socrático vivia no seio de uma concepção trágica, derrotada tempos depois pelo paradigma platônico. Se agora escolhemos desdobrar o pós-modernismo como contexto para a produção ficcional de JS, não podemos esquecer a sua filiação à vertente de pensamento que se apoia em Bakhtin, em Kristeva, em Rosset, e mesmo na termodinâmica, mas que, enfim, tem seus fundamentos numa prática discursiva anterior a Sócrates.

Alguns pares merecem um desdobramento mais detalhado para que se possa relacioná-los ao discurso de José Saramago. Conquanto seja coerente, a

---

<sup>220</sup>ROSSET,C. 1989, p. 29.

atitude não é possível nos limites deste trabalho. De toda forma, citamo-los: romantismo/simbolismo vs. patafísica/ dadaísmo; presença vs ausência; contração vs. dispersão; paradigma vs. sintagma; hipotaxe vs. parataxe; metáfora vs. metonímia; seleção vs. combinação; legível vs. escritível; código dominante vs. idioleto; genital/fálico vs. polimorfo/andrógeno; objeto de arte/obra acabada vs. processo/ *performance* / *happening*; e forma (conjuntiva/fechada) vs. antiforma (disjuntiva/aberta).

Por fim, é na questão do sujeito unificado ou cindido que podemos concluir a reflexão sobre a oscilação entre modernismo e pós-modernismo na ficção de JS. O par hassaniano **paranóia vs. esquizofrenia** recobre a oposição **ideológico vs. trágico** que figurou na hipótese de trabalho. Na condução do processo narrativo, vimos como o narrador assumia uma posição demiúrgica, ordenando a fábula na trama, fazendo do tempo narrativo o seu aliado para afirmar a ordem. Mas ao operar o deslizamento incessante de significados pelo fluxo de um pensamento oralizado; ao pluralizar os centros vocais da verdade pelo deslocamento das suas falas e pela justaposição<sup>221</sup> dos personagens; enfim, ao expor-se e ao negar-se num jogo metalingüístico, este sujeito cedia à desordem. Em resumo, a manipulação do Tempo revelou a face paranóide da obra, unificando passado, futuro e presente num processo de construção; enquanto, a expressão da Voz voltou-se para a desconstrução ou destituição de um centro de poder, marcando a face esquizóide da cultura humana.

---

<sup>221</sup> Referimo-nos, especificamente, à inexistência de maniqueísmo no desenho dos personagens, embora eles sejam "planos" em sua maioria.



### 3.3. ALGUNS RUMOS

Numa outra oportunidade<sup>222</sup>, fizemos um pequeno estudo sobre as epígrafes usadas por José Saramago, de modo a compreender os rumos de sua ficção. Também o autor, mais recentemente, aponta para a importância deste detalhe, embora em tom de exagerada modéstia:

Contra mim falo: o melhor que às vezes os livros têm são as epígrafes que lhes servem de credencial e carta de rumos. *Objecto Quase*, por exemplo, ficaria perfeito se só contivesse a página que leva a citação de Marx e Engels. Lamentavelmente, a crítica salta por cima dessas excelências e vai aplicar as suas lupas e os seus escalpelos ao menos merecedor que vem depois.<sup>223</sup>

Em dois dos oito romances, o autor se utiliza de um suposto *Livro dos Conselhos*, ficção didática inspirada no modelar *Leal Conselheiro*, de D. Duarte. Pelo estratégico recurso de atribuir a um outro a autoria dos conselhos, trazidos para a HCL e LC sob a forma de epígrafes, JS busca evadir-se da tarefa simultaneamente pedagógica e antipática de dar conselhos. Por fingida isenção, lá está condensada sua própria crença que, ao ser emitida por terceiros, não só cresce em credibilidade, como esconde a sua vontade de “ensinar”. A primeira (já citada e comentada mais de uma vez) problematiza a questão da verdade:

Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se não a corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes. (HCL, 9)

A segunda, em tom sentencioso e molde paralelístico, tem a aparência de uma recomendação feita por outrem, quando na verdade é um conselho do autor sobre a estupidez humana, também denunciada no MC mediante a alegórica visão de Blimunda, e agora centrada no seu oposto, a alegórica cegueira afetiva dos homens contemporâneos:

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara. (EC, 9)<sup>224</sup>

<sup>222</sup> ALLEMAND, M.L.O. José Saramago: uma leitura de epígrafes. *XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro, Gráfica da UFRJ, 1992, p.627-631.

<sup>223</sup> SARAMAGO, J. *Cadernos*, Diário II, 1995, p. 20.

<sup>224</sup> Idem, *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. 310 p.

Em outros dois - LC e RR - os autores são nomes consagrados da Literatura Portuguesa. Pela voz pseudo-aristocrática de Almeida Garrett, José Saramago exprime a sempiterna indagação diante da injustiça social:

E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico? (LC, 7)

Seja para escandalizar, seja para ironizar, Saramago protesta contra a abulia do intelectual perante o mundo nas vozes heteronímicas de Ricardo Reis e de Bernardo Soares,

Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo (RR,9)

Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrupulo da minha vida(RR,9)

ao mesmo tempo em que se vale do poder de invenção do criador - Fernando Pessoa - para justificar sua própria inverdade - a ficção da ficção:

Se me disserem que é absurdo fallar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer cousa onde quer que seja. (RR,9)

Comparando-se as quatro últimas epígrafes, nota-se que as três primeiras se referem à posição do intelectual diante da realidade econômico-político-social. A última, de Pessoa, faz menção ao campo do estético e à liberdade do artista. A este descompromisso com a realidade factual no processo criativo, junta-se o reconhecimento de situações que ultrapassam nossos sentidos, idéia defendida por Marguerite Yourcenar no pórtico do MC:

Je sais que je tombe dans l'inexplicable, quand j'affirme que la réalité - cette notion si flottante - , la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d'accès aux choses qui dépassent la réalité.

Num gradual afastamento da representação especular da realidade na obra literária, a JP vai materializar a vertente alegorizante da obra de Saramago, tão

bem anunciada na epígrafe de um mestre do realismo mágico latino-americano, Alejo Carpentier:

Todo futuro es fabuloso. (JP, 7)

A inflexão ou “carta de rumos” do escritor, como diz Rebelo, já se entreabre na urdidura do MPC. A epígrafe do romance, de fonte francesa, ressalta a urgência da libertação, a necessidade de desatar as amarras, o desejo de ultrapassar modelos já desgastados:

On revient de loin. La formation bourgeoise, l'orgueil intellectuel.  
La nécessité de se reviser à tout moment. Les liens qui subsistent.  
La sentimentalité.  
L'empoisonnement de la culture orientée.

PAUL VAILLANT-COUTURIER (MPC, 41)

O EJC representa, em sua forma herética, o reconhecimento da “formação burguesa” ou da “cultura orientada”, sobre a qual é preciso refletir de modo a “rever” os laços, nocivos ou benignos, que subsistem. Como se pode constatar, a epígrafe do romance inicial ainda ecoa na penúltima obra, confirmando-se a direção firme e coerente da narrativa ficcional do autor.

Talvez para se auto-justificar, talvez por ironia, ou talvez pela crença no direito de expressão de todas as “verdades” ou versões dos fatos - religiosos ou não -, a página epigráfica do EJC reproduz Lucas que fala em nome próprio (referido no texto), e João, 19-22 (fonte não referida), em citação de Pilatos:

Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o principio foram testemunhas oculares e se tornaram servidores da Palavra, resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-tos por escrito e pela sua ordem, illustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído.

LUCAS, 1, 1-4

Quod scripsi, scripsi.

PILATOS  
(EJC, 11)

Sejam como metonímias, sejam como metáforas, as epígrafes não só “falam” do romance que abrem, como “dizem” do percurso literário do autor. A esta trajetória ficcional não julgamos correto aplicar o termo *evolução*. Os

sucessivos romances não ocupam degraus diferentes numa escala, como uma apressada avaliação cronológica ou qualitativa pode sugerir. O romance de 1977 já é uma realização madura, escrita por alguém que também já domina a técnica narrativa com segurança. A partir daí, as obras se espraiam como as lâminas de um leque a partir de uma raiz primeira, que é o MPC. Preferimos, portanto, adotar o termo *estrato* para dar conta do diferencial observável de obra para obra até a data.

Em cada um dos romances, expõe-se ao leitor uma certa faceta ou aspecto da realidade, embora existam elementos comuns a todos. Em LC, destaca-se a questão social e política dos menos favorecidos. No MC, o narrador desponta como “contador de histórias” e *doublé* de historiador. Em RR, a função social do intelectual é o *leitmotiv* da obra. Na HCL, o tema é a vocação literária. A JP revela o compromisso do escritor com as suas raízes, as do passado (ibéricas) e as do futuro (afro-sul-americanas), fazendo uma interpelação à pátria tal como fizeram muitos antecessores, em especial Camões e Pessoa. Para além das fronteiras nacionais, o EJC expõe o estrato da cultura cristã ocidental, no qual autor e leitores estão inapelavelmente imersos. Por fim, no EC, a temática se amplia e se generaliza enormemente, questionando, de forma dura e angustiada, os fundamentos e os valores hoje praticados pelas sociedades modernas de todos os cantos do planeta. Tendo começado por figurar alentejanos no trabalho alienado com a terra, o universo provinciano e rural (LC) se abre para as questões continentais (JP), desloca-se do âmbito individual (MPC, HCL) para o coletivo (MC, JP) e amplia-se dos limites nacionais (JP, RR, MC, HCL, MPC) para o contexto ocidental (EJC) e mundial (EC).

A estes cruzamentos de temas, direções e ênfases, podemos atribuir, em parte, o sucesso editorial do autor, seja em vernáculo, seja nas inúmeras versões para línguas modernas. Por fim, há que se reconhecer uma identidade autoral forjada na produção de oito romances ao longo das duas últimas décadas que encontra ressonância em leitores contemporâneos, identificados com as mesmas angústias e atravessados pelos mesmos dilemas. Como o autor, estão cansados das mentiras de sempre, mas se mostram igualmente avessos aos nihilismos de última hora. No bojo da obra, entre a realidade e a utopia, irmanamo-nos a um narrador que incansavelmente corrói as antigas ilusões, por um processo de reflexão constante cuja melhor metáfora seria o OLHAR/VER, iluminação trazida por duas personagens femininas - Blimunda do MC, e a mulher, sem nome, do EC, que foi capaz de manter em si o inominável necessário:

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou minha vez,

pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (EC,310)

Num diálogo com a tradição literária portuguesa, podemos aproximar a HCL da *Ilustre Casa de Ramires* de Eça de Queirós, por tratarem ambas as obras de uma escritura dupla que se autoreflete na narrativa. Gonçalo Mendes Ramires resolve, por motivos de vaidade, reescrever as gloriosas memórias dos seus antepassados, metáfora do Portugal antigo que era preciso fazer reviver. Sofrendo de desvalia, Eça (e sua geração) buscou, nesta obra de última fase, um antídoto para a descrença nos destinos da pátria, deslocando o personagem para o passado da raça e para a duvidosa empreitada africana. Na HCL, Raimundo faz um trabalho inverso, rasurando a tradição que oprime o processo criativo. E ao fazê-lo, permite um novo olhar para o próprio passado nacional, sem fechar as possibilidades de construção de um futuro que, na forma de sombra, respirava “sob o alpendre da varanda” (HCL,348).

*Levantado do chão* faz-nos voltar aos melhores textos do neo-realismo português, em especial *Gaibéus* de Alves Redol, iniciador do movimento. A *Jangada de pedra* por sua vez, inscreve-se numa longa tradição de textos que fazem a interpelação da pátria, e cuja origem remonta a Gil Vicente, passa pelos *Lusíadas* revive na geração romântica com Garrett (*Camões*), intensifica-se com os realistas (Junqueiro, Eça) e retorna, sob a feição mítico-nacionalista, em *Mensagem* de Pessoa. Guardando as devidas diferenças de tom, também a *Relíquia*, de Eça de Queirós, merece um confronto com o *Manual de pintura e caligrafia* pelo seu caráter autodiegético, e com o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, pela sua imersão no universo judaico do século I.

Quanto ao *Memorial do convento* valeria a pena um estudo comparativo com o conto “A abóboda”, de Alexandre Herculano, onde as dificuldades e as vicissitudes da construção de uma obra de engenharia são de outra ordem, embora não menos importantes.

No que diz respeito à *Jangada de pedra* e ao *Ensaio sobre a cegueira*, julgamos oportuno buscar modelos na literatura alegórica ou no realismo mágico que se pratica nos países latino-americanos de língua portuguesa e espanhola. O *Ensaio* lembra a literatura fantástica do goiano J.J. Veiga, em especial *A hora dos ruminantes*<sup>225</sup> e *Sombras de reis barbudos*<sup>226</sup> que geram no leitor a

<sup>225</sup>VEIGA, José V. *A hora dos ruminantes* Rio, 6. ed. Civilização Brasileira, 1975.

<sup>226</sup> Idem, *Sombras de reis barbudos* Rio, 3. ed. Civilização Brasileira, 1975.

mesma angústia provocada pelo advento de uma realidade absurda, mas nem por isso improvável.

## CONCLUSÃO

Nossa hipótese nasceu de uma intuição, que preferimos chamar de desejo. Tem raízes, provavelmente, em certa empatia experimentada na relação leitor-obra, quando sentimos as perplexidades, os desalentos e as esperanças - tudo isso junto - na fruição da obra romanesca de José Saramago. Pareceu-nos que os romances, além do prazer proporcionado pela leitura em si, representavam um grande espelho em que nos víamos e a nossa época, divididos entre opções concorrentes numa situação paroxística. A princípio, como qualquer leitor ávido de conselhos e respostas, buscávamos a saída para o “mal-estar” da indefinição existencial que marca esta nossa geração em conflito: de um lado, a formação baseada na esperança da utopia socialista; de outro, a corrosão deste ideário sob a influência do pragmatismo neo-liberal. Inclínávamos o pensamento numa e noutra direção, à procura de novos parâmetros. Contrariando nossa infantil necessidade de certezas, verificamos, ao cabo das leituras, que também o autor não nos pode ajudar neste ponto. No entanto, deixou mais claro que estamos todos no mesmo barco, embora não saibamos bem *como* nem *para onde* estamos indo.

Por um “acto de amor” a nós mesmos, escrevemos sobre o que o outro escreveu, porque ali nos reconhecemos. Na formulação da hipótese, inscrevemos nosso desejo. Pela sua demonstração, reencontramos nosso Ser, irremediavelmente imerso numa realidade antagonizada em ordem e desordem. Pela impossibilidade de conclusões definitivas, julgamos mais prudente emitir opiniões, porque estas são, por natureza, abertas, oferecendo-se ao debate e à contestação, o que, por sinal, convém até mesmo aos axiomas incontestáveis da ciência. Ao menos assim “corrigimos”, em parte, o nosso academicismo muito pretensiosamente dirigido para a pressuposição, demonstração e conclusão sobre temas tão complexos.

A proposta do trabalho repousou sobre um tripé: o **sujeito** (o narrador, o autor implícito, enfim, a consciência narrante) diante do **mundo**; sua ferramenta: o **texto**. O objetivo era observar a interrelação entre eles. Contido na temporalidade, o **sujeito** mostrava-se aflito diante do devir que traz consigo mutação e transformação permanente, revelando, a todo passo, a inapreensível multiplicidade do real. Como se portar? O dilema tem duas alternativas: a solução paranóica ou o reconhecimento do trágico. Pela primeira, ele alcança o sossego por meio da ideologia (ou contra-ideologia), atribuindo ao **mundo** um sentido único. Pelo segundo, reconhece sua impotência, olha para o Outro (como o fizeram Blimunda e a mulher do EC) e compreende o **mundo** como uma potência virtual de sentidos a serem atualizados num movimento contínuo de construção/desconstrução, sob o impulso do pensamento reflexionante.

Para exercer a compreensão do **mundo**, o **sujeito** se torna autor. Toma posse de um sistema ordenado - a língua -, conjunto de signos em si mesmos aleatórios, sem relação necessária com o real ( pois já vai longe o tempo em que, segundo Vico e a sua teoria da metáfora, havia congruência entre palavras e coisas). Enfim, os signos são as ferramentas que lhe permitem estruturar o discurso. A princípio dispersos no paradigma, ingressam na temporalidade ao se disporem em cadeia sintagmática, onde ganham forma e sentido. Os signos seqüenciados são, portanto, manifestação da ordem. Perante a desordem, o **sujeito** se vale do **texto**. O tempo atravessa ambos. É pois na imersão e na manipulação do tempo, agora ficcional, que o **sujeito** busca, pelo **texto**, entender o **mundo**. Este entendimento passa pela voz.

Todos os autores de obras literárias organizam o mundo no texto. Mas se todos o fazem, nem todos revelam a consciência do processo. José Saramago tematiza a questão, mostrando, ao mesmo tempo, o resultado (o objeto), e a aflição que o gerou (dilemas, ambivalência). Para a compreensão do tripé **sujeito-texto-mundo**, centramos nossa análise no tempo e na voz narrativa. De nossa parte, ao exercermos a crítica, geramos um segundo **sujeito** e reduplicamos o processo. Eis que também nos revelamos como aflitivas pessoas a ensaiar estratégias para lidar com a “inconstância das coisas humanas”, optando por arremessar um olhar no papel/*paper* do outro, o que acaba por criar os nossos próprios *papers* papéis.

Nosso autor está a meio caminho entre a modernidade e a pós-modernidade, numa oscilação que se faz nas entranhas do texto, nas vísceras da escritura. Não se trata de um comportamento puramente intelectual ou retórico. Ele se revela na composição da obra, ou seja, na forma como estão dispostos os diversos elementos estruturantes do romance. Assim, vimos como o uso do



*sumário*, da *elipse*, da *cena* e da *pausa* tem funções determinadas, contribuindo para o equilíbrio e para a harmonia da narrativa. Ao mesmo tempo em que se vale de recursos tradicionais que garantem a ordem, o autor, sob a pele do narrador, comete subversões, como, por exemplo, na valorização dos personagens marginalizados, secundários, pelo destaque de suas lacônicas “falas”.

Se o momento é de opinar, na verdade já o viemos fazendo ao longo dos itens estudados, buscando amarrar cada fio no feixe de nossa demonstração. Agora resta-nos, não propriamente retomar as palavras já ditas, mas registrar a necessidade de se completar o trabalho de pesquisa em outras direções. Uma delas seria o estudo das aproximações e dos afastamentos da narrativa de José Saramago em relação aos ficcionistas portugueses contemporâneos. Outra, seria o diálogo possível de seus romances com as produções latino-americanas, em vista da dimensão político-alegórica de alguns deles. Outra ainda seria o cotejamento com as obras universais da pós-modernidade, em vista dos dilemas das sociedades avançadas, abrangendo aí a literatura norte-americana e outras que focalizam a consciência do homem nas metrópoles modernas.

O que ressalta desta leitura conjunta recém-concluída? Uma enorme coerência a perpassar todos os romances, desde o *Manual de pintura e caligrafia* até o *Ensaio sobre a cegueira*. Não há dissonâncias entre eles. Pelo contrário, o modelo de discurso que os estrutura, especialmente os recursos relacionados ao tempo e à voz narrativa, permanecem constantes embora diferentemente dosados de obra para obra. A inflexão ideológica mantém-se inalterada, revelando um autor que sabe o que pensa e o que quer desde o início. Em outras palavras, a prosa saramaguiana apresenta uma constância e maturidade raras em carreiras literárias.

A impressão é de que cada romance tenha sido produzido sem esforço, e que a obra seja o desdobramento natural da vocação irresistível e incontornável do autor. Entre a sua fala oral, o seu diário (*Os cadernos de Lanzarote*) e a narrativa romanesca, não registramos grandes diferenças na dicção, no ritmo, no gosto da intercalação, enfim, no jogo simultaneamente lúdico e profícuo de uma mente a gerar pensamentos. A reflexão ocupa o lugar principal desta mostra, num convite ao leitor para também pensar sobre si e sobre o mundo a sua volta.

No nosso percurso, partimos de uma intuição antiga nascida da leitura do *Memorial do convento*, onde uma ainda dissimulada (para nós) voz narrativa apontava e escondia questões. A idéia sedutora não se confinava nem à forma nem ao conteúdo. Era alguma coisa que morava nas entrelinhas e nos limites entre uma e outro. Por sua vez, ao enfocarmos o tempo como tema, éramos

levados pelo desafio de sabê-lo problemático. Afinal, como o ontológico se materializa na narrativa? Com Genette conseguimos responder a segunda parte da pergunta. Com Ricoeur, tangenciamos a primeira. E, finalmente, com os pensadores da linha nietzschiniana, logramos fazer uma ponte entre ambas.

De tudo isso ressalta a figura do autor como um homem inteiramente mergulhado no seu tempo histórico, atento não só às questões concretas quanto à novas formas subjetivas da contemporaneidade, mas que se mostra isento de toda e qualquer arrogância diante da complexidade do mundo. Não é radical, embora defenda os seus princípios com firmeza e constância. E não tem as soluções, embora esteja lucidamente disposto à discussão dos melhores caminhos. Como imagem do intelectual deste fim de século, reúne em si virtudes díspares como a ousadia e a temperança, a indignação e a tolerância, a crítica e a piedade, tornando palpável o paradigma do equilíbrio no desequilíbrio. Desta conjunção também resulta a exequibilidade do modelo trágico de pensamento capaz de sofrer com as mazelas em volta ou com a própria precariedade da condição humana e, ao mesmo tempo, recusar as soluções fáceis contra o niilismo. José Saramago contesta as metanarrativas explicadoras do mundo, mas não abre mão dos valores éticos necessários à conservação e felicidade da raça.

## APÊNDICE 1

FREQUÊNCIA NARRATIVA EM *LEVANTADO DO CHÃO*

Capítulo/ página	Coluna 1 Narrativa singulativa	Coluna 2 Narrativa iterativa	Coluna 3 Narrativa pseudo- singulativa	Coluna 4 Determinação temporal
1/11		“O que mais há na terra é paisagem		indefinido
2/19	“Começou-lhes a chover...”			
3/23	“Está a família na sua primeira mudança			
4/27	“Foi a viagem curta,...	Retrato moral de Domingos		
5/33	“Então chegou a República.”	Opressão e exploração dos camponeses	Confronto entre os camponeses do sul vs. do norte	ano de 1910
6/39	“Foi essa a primeira vez que Domingos Mau-Tempo desprezou a família e ...”	Infância de João escola e trabalhos precoces		década de 10
7/45	“... fez o laço e atirou-se para baixo.”	Idem		Idem (1914)
8/51	“...que foi unirem os dois irmãos as vidas”	Idem		Idem (1914)
9/59	“... pôs João a gostar de Faustina e ...”	Educação sintemamental e profissional do João		Década de 20
10/71		Povo esfomeado vs. elite (Igreja e proprietários)	“Quem diz Mau-Tempo, diz outro nome qualquer”(p. 75)	
11/87	“João Mau-Tempo assinou onde outros já tinham, assinado,”(comício)	Infância de Antônio: trabalhos precoces		Década de 30 (1936)
12/99	“Foi Manuel Espada quem respondeu...”	trabalhos na debulhadora	“...dono de latifúndio ali residente, tanto faz Lamberto como Dagberto”(p. 104)	
13/111	“Veio Sara para manicômio onde ficou...morrer”			
14/115		Opressão dos latifundiários sobre camponeses		Idem (1939)
15/123		Aventuras de José Gato contadas por Antônio		
16/137	“Vão os cinco conspiradores no meio da guarda...”	Reinvindicações dos camponeses	“...já todos conhecemos o sermão do padre Agamedes	Década de 40

17/165	"...levantam Germano Santos Vidigal por baixo dos braços... já levaram o corpo"			
18/181		Infância esmoleira dos filhos de João		
19/193		A colheita		Mês de maio todo o ano
20/197	"Antônio Mau-Tempo deixou o trabalho..." e foi servir o Exército.			
21/209	João adere à militância			
22/215	"...vai casar Manuel Espada com Gracinda"		"O padre Agamedes...aos anos isso vai, nem o padre é o mesmo,as pessoas não são eternas" (p. 219)	
23/231	"Levaram-no para o quarto que servia de cadeia..."			
24/245	"...bateram-lhe..."			1945
25/267		Retomada do trabalho		
26/281	Antônio "atravessou a fronteira..."	Antônio como narrador		
27/293	"Gracinda pariu com dores".			1955
28/303	"...se a José Adelino dos Santos levaram outros que por lá ficaram presos..."	lutas e reivindicações		1958
29/319	"... em Beja doi assalto o quartel..."	Descrição do latifúndio		
30/327	"...vão se acabando os tempos da conformação" Tempo vai morrer..."	lutas e greves	pai bate em filho para recreio dos guardas	1952
31/343	"...João Mau-Tempo vai morrer..."			1972
32/349	"...o governo foi deitado abaixo."	lutas e vitórias		1974
33/363	"Vão todos, os ricos e os pobres."	Ocupação das terras		1975

## APÊNDICE 2

### QUADRO COMPARATIVO DAS PRINCIPAIS TEORIAS DO PUNTO DE VISTA

Modos narrativos básicos		Friedman 1955	Stanzel 1955	Booth	Todorov	Pouillon	Genette			
							Perspectiva	Posição		
ARTE DA NARRATIVA	"NARRAÇÃO" DIEGESE	ONISCIENCIA INTRUSA	Auktoriale ES	Observadores	NARRADOR DRAMATIZADO	VISÃO DE DENTRO N>P	VISÃO "POR TRÁS"	Focalização zero	Narrador heterodiegético	
	APRESENTAÇÃO PANORÂMICA (SUMÁRIO)	ONISCIENCIA NEUTRA						Focalização externa		
	CONTAR ("TO TELL")	EU-TESTEMINHA	Ich-ES	Agentes narradores	NARRADOR REPRESENTADO	VISÃO DE FORA N<P	VISÃO "DE FORA"	FIXA	Narrador homodiegético	
	TRATAMENTO PICTÓRICO	EU-PROTAGONISTA								
ARTE DA FIÇÃO	"REPRESENTAÇÃO" "MIMESIS"	ONISCIENCIA SELETIVA	Personale ou figurale ES		NARRADOR NÃO REPRESENTADO	N=P	VISÃO "COM"	Focalização Interna		
	APRESENTAÇÃO CÊNICA	ONISCIENCIA multisseletiva								MÚLTIPLA
	MOSTRAR ("TO SHOW")	MODO DRAMÁTICO								VARIÁVEL
	TRATAMENTO DRAMÁTICO	CÂMERA								

O quadro merece alguns esclarecimentos. Em primeiro lugar, ele é apenas uma tentativa de aproximação entre as várias teorias, que na verdade não correspondem, ponto por ponto, às equivalências sugeridas. Trata-se de uma redução, com os riscos que tal atitude comporta. Mas, se perde em precisão, serve ao menos enquanto esquema didático (provisório) para expor e justapor a babel terminológica que reina no assunto. As fontes teóricas estão referenciadas na Bibliografia final do trabalho.

São sete colunas, seis das quais registrando a taxinomia de teóricos, a saber Friedman, Stanzel, Booth, Todorov, Pouillon e Genette. Na coluna 1, reservada aos modos narrativos básicos, alinhamos a distinção de Lubbock (1921) entre "Arte da narrativa" e "Arte da ficção" e seus desdobramentos, acrescentando o paradigma platônico ("diegesis/mimesis") e o de Todorov ("narração/representação"). Esta última se traduz, de modo similar, na dualidade expressa na coluna 5, entre "narrador representado/narrador não-representado", também de Todorov, que corresponde, na coluna 4, respectivamente, a "narrador dramatizado/narrador não-dramatizado" segundo a retórica de Booth. Na classificação de Stanzel (coluna 3), o critério usado é da situação narrativa, abreviada no alemão como ES, sob três possibilidades: de autor, de 1ª pessoa e de personagem.

## ANEXO

QUADRO DE DISTINÇÕES ENTRE MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO<sup>227</sup>

## MODERNISMO

romantismo/simbolismo  
 forma (conjuntiva/fechada)  
 propósito  
 projeto  
 hierarquia  
 domínio/logos  
 objeto de arte/obra acabada  
 distância  
 criação/totalização/síntese  
 presença  
 centração  
 gênero/fronteira  
 semântica  
 paradigma  
 metáfora  
 seleção  
 raiz/profundidade  
 interpretação/leitura  
 significado  
*lisible* (legível)  
 narrativa /*grande histoire*  
 código mestre  
 sintoma  
 tipo  
 genital/fálico  
 paranóia  
 origem/causa  
 Deus Pai  
 metafísica  
 determinação

## PÓS-MODERNISMO

patafísica/dadaísmo  
 antiforma (disjuntiva/aberta)  
 jogo  
 acaso  
 anarquia  
 exaustão/silêncio  
 processo/*performance/happening*  
 participação  
 descrição/desconstrução/antítese  
 ausência  
 dispersão  
 texto/intertexto  
 retórica  
 sintagma  
 metonímia  
 combinação  
 rizoma/superfície  
 contra a interpretação/desleitura  
 significante  
*scriptible* (escrevível)  
 antinarrativa/ *petite histoire*  
 idioleto  
 desejo  
 mutante  
 polimorfo/andrógeno  
 esquizofrenia  
 diferença-diferença/vestigio  
 Espírito Santo  
 ironia  
 imanência

Fonte: *Hassan (1985, 123-4)*

<sup>227</sup> Apud HARVEY, D. 1992, p. 48

## BIBLIOGRAFIA

1. ABDALA JÚNIOR, Benjamin & PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da Literatura Portuguesa*. São Paulo, Ática, 1982.
2. ALLEMAND, Maria Lúcia de Oliveira. José Saramago: uma leitura de epígrafes. *XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro, Gráfica da UFRJ, 1992.
3. ----- . *Leituras da pátria portuguesa; A jangada de pedra*. Niterói, Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 1991. Tese de mestrado. Digitada. 226 p.
4. ----- . José Saramago: enigmas de uma navegação metafórica. *Convergência Lusitana*, Rev. do Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, **11**: 46-51, 1994.
5. ARÊAS, Vilma. O vinho maduro de Saramago. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 133: 6-9, 15 abr.1989, Caderno Idéias.
6. ----- . Tudo quanto não for vida é literatura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 133: 7-9, 15 abr.1989, Caderno Idéias.
7. ARNT, Ricardo. Procura-se Jesus Cristo. *Rev. Super interessante*. São Paulo, Ed. Abril, nº 4, abr. 96, p. 46-59.
8. ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. sel. e notas de Claudio Willer, Porto Alegre, L&PM Editores, 1983
9. BAKHTIN, Mikhail. *Langages*. Paris, **12**, Didier/Larrousse, dez. 75.
- 10.----- . *Questões de literatura e estética; a teoria do romance*. 3. ed. São Paulo, UNESP, 1993.



- 11.----- . *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universidade, 1991.
- 12.----- . (V.N. Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7. ed. São Paulo, Hucitec, 1995.
- 13.BARADEZ, François. A longa caminhada. *Letras & Letras*. Porto, IV (49): 10, 19 jun. 1991. Trad. Fernanda Braga da Cruz.
- 14.----- . Sombra e sol. *Letras & Letras*. Porto, IV (49): 14, 19 jun. 1991.
- 15.BARAHONA, Maria Alzira. *Para o estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa, Pub. Centro de Estudos Filológicos, 1968.
- 16.BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. 2. ed. Petrópolis, Vozes, 1972.
- 17.BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 4. ed. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- 18.BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique général*. Paris, Gallimard. 1965.
- 19.----- . “L’appareil formel de l’énonciation”. In: *Langages*. Paris, Didier, 1970.
- 20.BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro, Zahar. 1979.
- 21.BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa, Arcádia, 1980.
- 22.BONVICINI, Régis. Saramago reconta a lenda da torre de Babel. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 set. 1993, Livros, p. 6-11.
- 23.BOURNNEUF, Roland & OULLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra, Almedina, 1976.
- 24.BULGER, Laura Fernanda. Saramago na Portucalense. *Letras & Letras*. Porto, 4 (49):12, 19 jun. 1991.
- 25.CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro, MEC-Departamento de

- Assuntos Culturais, 1972.
26. CARVALHO, Bernardo. Para White, a história recalcou a poesia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 set. 1994, Caderno Mais, p. 6 - 5.
27. CHÂTELET, François, dir. *A filosofia pagã*. Trad. Maria José de Almeida, 2. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
28. COHEN, Sandra. O ajuste de contas de Saramago. Entrevista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1994, Livros, p. 7.
29. ----- . O evangelho segundo Saramago. Entrevista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 out. 1991, Livros.
30. COMMELIN. *Nova mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro, Clássicos de Bolso, MCMLXVII. 289 p.
31. CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*; introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo, Loyola, 1992.
32. COURI, Norma. "A cidade dos mouros", Caderno Idéias, *Jornal do Brasil*, 15/04/89.
33. ----- . "Cristo foi um mártir com culpas". Entrevista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 nov. 1991, Caderno Idéias, p. 6-8.
34. ----- . As fábulas políticas de José Saramago. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jan. 1994, Caderno B, p. 1 e 7.
35. COUTINHO, Sonia & PEDROSO, João Carlos. Viagem fantástica de Saramago. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 maio 1988, Segundo Caderno, p. 1.
36. COSTA, Horácio. Os textos experimentais de José Saramago. *Encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ, 1992, p. 538-543.
37. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio, Graal, 1988.
38. DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. 2. ed. rev. e aum., São Paulo, Perspectiva, 1988.

- 39.ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- 40.FERNANDES, Bob. Monstro da intolerância voltou, diz Saramago. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 jan. 1994, Ilustrada, p. 1.
- 41.FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*; uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail, 2. ed. São Paulo. Martins Fontes, 1981.
- 42.FRAGA, Plínio. Saramago escreve “em nome de Deus” contra o fanatismo e a intolerância. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 abr. 1993, Ilustrada.
- 43.FREITAS, Conceição. A potência da palavra. *Correio Brasiliense*, Brasília, 30 jan. 1996.
- 44.GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.
- 45.GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida. Frederic Jameson: uma epistemologia ativista. In: JAMESON, F. *Espaço e imagem*; teorias do pós-modernismo e outros ensaios. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1994.
- 46.GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa, Vega, s/d.
- 47.HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*; construção e interpretação da metáfora. x São Paulo, Brasiliense, 1986.
- 48.HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 5.ed. São Paulo, Edições Loyola, 1992.
- 49.HEGEL, F. *Estética*; poesia. Trad. Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães, 1964.
- 50.HESIODO, séc. VIII, a.C. *Teogonia*. Trad. e coment. Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. 2. ed. Niterói, EDUFF, 1968.
- 51.HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Imago Ed., 1991.
- 52.JABOR, Arnaldo. José Saramago defende literatura sincera. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 ago. 1992, Ilustrada, p. 3.

53. JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*; a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo, Ática, 1992.
54. KAPLAN, E. Ann. (Org.) *O mal-estar no pós-modernismo*; teorias e práticas. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993.
55. KIRK, & HAVEN. *Os filósofos pré-socráticos*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
56. KRISTEVA, Julia. *O texto do romance*. s/1., Livros Horizonte, 1984.
57. LACEY, Hugh M. *A linguagem do espaço e do tempo*. São Paulo, Prespectiva, 1972.
58. LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. - B. *Vocabulário da psicanálise*. 5. ed., Santos, Martins Fontes, 1979.
59. LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 3. ed. São Paulo, Ática, 1987.
60. LIMA, Isabel Pires de. José Saramago: uma “figura” europeia. *Letras & Letras*. Porto, 4 (49):9, 19 jun. 1991.
61. LOPES, Oscar. *Os sinais e os sentidos*. Lisboa, Ed. Caminho, 1986.
62. LOURENÇO, Eduardo. *Labirinto da saudade*. Lisboa, Dom Quixote, 1978.
63. ----- . In: AJZENBERG, Bernardo. O obscuro farol Europa. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 ago. 1996. Caderno Mais!
64. LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 2. ed. Lisboa, Gradiva, 1989.
65. LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo, Cutrix-EDUSP, 1976.
66. MADRUGA, Conceição. Blimunda e os olhares excessivos. *Letras & Letras*. Porto, 4 (49):11-12, 19 jun. 1991.
67. MARGATO, Izabel. *Ler (com) José Saramago*. Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 1992, Tese de doutoramento. 216 p.

- 68.MEDINA, Cremilda. A literatura dará corpo a este continente à deriva. *O Estado de São Paulo. São Paulo*. São Paulo, 13 jun. 1982, p. 32.
- 69.----- . *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1983.
- 70.MENDILOW, A.A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre, Globo, 1972.
- 71.MENDES, José Manuel. Blimunda (um breve adágio pessoal). *Letras & letras*. Porto, 4 (49): 9, 19 jun. 1991.
- 72.MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965
- 73.MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo, McGraw-Hill, 1976.
- 74.MOISÉS, Massaud. *Literatura portuguesa moderna*. São Paulo, Cultrix-EDUSP, 1973.
- 75.----- . *A criação literária*. 5. ed. rev. E aum. São Paulo, Melhoramentos, 1973.
- 76.MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini, s/l. Globo, s/d.
- 77.MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- 78.NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- 79.----- . Verdade e mentira no sentido extra-moral. In: *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, 3. ed. São Paulo, Ed. Abril Cultural, 1983.
- 80.NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.
- 81.OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de. O Outro - personagem sem nome? Para uma definição do Outro em José Saramago. *Letras & Letras*. Porto, 4 (49): 13, 19 jun. 1991.

- 82.OSBERNO. [Carta de um cruzado inglês sobre a conquista de Lisboa]. In: *Conquista de Lisboa aos mouros*, 2. ed. Lisboa, S. Industriais da C.M.L. , 1936.
- 83.*Os pré-socráticos*. 2.ed. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- 84.PAES, José Paulo. In: SARAMAGO, 1991, orelha.
- 85.PENNA, Antônio Gomes. *Percepção e realidade* Rio de Janeiro/Lisboa, Fundo de Cultura, 1968.
- 86.PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1972.
- 87.----- . *Obra em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1990.
- 88.PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- 89.PIMENTA, Angela. Na rota da latinidade. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2 dez. 1986, Ilustrada, A-29.
- 90.PÓLVORA, Hélio. O peso da pedra, a leveza do ar. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 abr. 1989, Caderno Idéias, p. 11.
- 91.PONTES, Mario. A tentação de Saramago. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 nov. 1991, Caderno Idéias, p. 8-9.
- 92.PRADO, Décio de Almeida. "A personagem no teatro". In: *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- 93.PRIGOGINE, Ilya. *O nascimento do tempo*. Rio de Janeiro/Vila Nova do Gaia, Edições 70, 1988.
- 94.PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo, Ática, 1988.
- 95.QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*, Record, Rio de Janeiro, 1988.
- 96.RATTNER, Jair. José Saramago lança seu diário no exílio. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 13 maio 1994, Ilustrada, p. 3.
- 97.REBELO, Luís de Sousa. Os rumos da ficção de José de Saramago. In:

- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. 3 ed. Lisboa, 1983.
- 98.REIS, Carlos. *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra, Almedina, 1983.
- 99.----- . *Estatuto e perspectiva do narrador em Eça de Queirós*. 2.ed. Coimbra, Almedina, 1981.
- 100.RICOEUR, Paul. Introduction. In: *Les temps et les philosophies*. Paris, Payot/Unesco, 1978.
- 101.----- . *Tempo e Narrativa*. Trad. Marina Appenzeller, Campinas, SP, Papirus, 1995. 2 v.
- 102.ROSSET, Clement. *Lógica do pior*. Rio, Espaço e Tempo, 1989.
- 103.SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo, Ática, 1985.
- 104.SARAIVA, Antônio José, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3. ed., Amadora, Livraria Bertrand, 1981.
- 105.SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 13.ed. Sintra, Pub. Europa-América, 1989.
- 106.SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. São Paulo, Difel, 1982. 366 p.
- 107.----- . *Memorial do Convento*. São Paulo, Difel, 1983. 357 p.
- 108.----- . *O ano da morte de Ricardo Reis*. 6. ed. Lisboa, Ed. Caminho, 1985. 415. p
- 109.----- . *Manual de pintura e caligrafia*. 3. ed., Lisboa , 1985. 315 p. .
- 110.----- . *A jangada de pedra*. Lisboa, Ed. Caminho, 1986. 330 p.
- 111.----- . *História do cerco de Lisboa*. São Paulo, Companhia das letras, 1989. 348 p.
- 112.----- . *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. 445 p.

- 113.----- . *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. 310 p.
- 114.----- . *Cadernos de Lanzarote*; Diário-I. Lisboa, Ed. Caminho, 1994.
- 115.----- . *Cadernos de Lanzarote*; Diário II. Lisboa, Ed. Caminho, 1995.
- 116.----- . *Cadernos de Lanzarote*; Diário-III. Lisboa, Ed. Caminho, 1996.
- 117.----- . Uma página, antes que esqueça. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1994, Caderno 1, p.3.
- 118.----- . Os espelhos do autor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 out. 1993, Caderno 1, p. 3.
- 119.----- . Depoimento colhido por Ivana Sperandio. *Rio Artes*, Rio de Janeiro, nº 21, 1996, p. 3-6.
- 120.----- . A consciência do mundo. Entrevista a Luciano Trigo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1996, Caderno Prosa & Verso, p.6.
- 121.----- . Na terceira margem. Entrevista a Daniela Name. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1996, 2º Caderno, p. 1 e 2.
- 122.----- . Um ateu tranqüilo. Entrevista a Paula Miller. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 fev. 1996, 2º Caderno, p.1 e 2.
- 123.----- . Cineasta italiano adapta livro de Saramago. Entrevista a Jair Rattner. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1994, Ilustrada, p. 4.
- 124.----- . Texto de Saramago ganha versão operística. Entrevista a Irineu Franco Perpétuo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 abr. 1995, p. 5.
- 125.----- . “É um passinho adiante”. *Jornal de Letras*. Lisboa, set. 1984.
- 126.SERVA, Leão. Livro de Saramago sai no Brasil e Portugal. *Folha de São Paulo*, 22 abr. 1989, Letras, G-3.
- 127.SILVA, Anazildo Vasconcelos da. O pós da modernidade. Rio de Janeiro, *Revista da FIVA*, v. 1 (1): 13-17, jan./jun.1992.



- 128.SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção; uma saga de portugueses*. Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1989.
- 129.----- . “Que farei com este livro?” um exercício de memória cultural portuguesa. *Atas do III Congresso da ABRALIC*. Belo Horizonte, UFMG, 1990.
- 130.----- . No paraíso da memória, um outro valor mais alto se alevanta. *Encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro, 1990, Faculdade de Letras/ UFRJ, 1992, p. 297-392.
- 131.SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 2. ed.. rev. e aum., Coimbra, Almedina, 1969.
- 132.----- . *A estrutura do romance*. Coimbra, Almedina, 1974.
- 133.SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Os usos em ura (um perfil para José Saramago). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 dez. 1986, Caderno B Especial, p. 10.
- 134.SÓFOCLES. *Antígona*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- 135.SPINOZA, B. *Ética*. Coleção Universidade, Edições de Ouro.
- 136.STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972.
- 137.TEICH, Daniel Hessel. Saramago ataca críticos e teme a Europa unificada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1996.
- 138.TODOROV, Tzvetan. Freud sur l'énonciation. *Langages*, Paris, 17, Didier, 1970.
- 139.----- . *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975. X
- 140.TYNIANOV, J. “Da evolução literária”, em *Teoria da literatura; formalistas russos*, Porto Alegre, Globo, 1970.
- 141.TRANCHEFORT, François-René. *Guia da música sinfônica*. Rio de

- Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
142. VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. Rio, 6. ed. Civilização Brasileira, 1975.
- 143.----- . *Sombras de reis barbudos*. Rio de Janeiro, 3. ed. Civilização Brasileira, 1975.
144. VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. Coleção Os Pensadores. Sel., trad. e notas Prof. Dr. Antônio Lázaro de Almeida Prado. 2. ed. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
145. VILLARDI, Raquel. Trindade feminina em Saramago. *Encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro, 1990, Faculdade de Letras/UFRJ, 1992, p. 658-661.
146. WERNECK, Francisco Klörs. *Jesus dos 13 aos 30 anos*. 13. ed. Rio de Janeiro, Ed. Mandarino, s/d.
147. WHITROW, G.I. *O tempo na história; concepções de tempo da pré-história aos nossos dias*. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1993.
148. WHITE, Hayden. *Meta-história*. São Paulo, EDUSP, 1992.

ALLEMAND, Maria Lúcia de Oliveira. **Tempo e voz: o percurso trágico-ideológico na narrativa de José Saramago**. São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, SP, 1996. Tese de doutoramento. Digitada. 300 p.

## RESUMO

A proposta deste trabalho é a de investigar a hipótese de uma oscilação trágico-ideológica em cinco romances de José Saramago - *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *História do cerco de Lisboa* e *O evangelho segundo Jesus Cristo* - através da análise das categorias literárias de tempo e voz narrativa. Valendo-se das técnicas de tratamento do tempo, o narrador organiza a matéria diegética, fixa-lhe a duração, ordena-a na seqüência do enunciado e singulariza-a ao longo do texto, atribuindo, desta forma, ordem e sentido aos acontecimentos. Como unificador do enredo, o narrador se faz ideólogo. Por outro lado, os comentários e as intervenções da voz narrante marcam um descentramento do poder discursivo, reenviando-nos para o território da desordem, onde reinam o caos e a pluralidade. Da confluência de ambas as posturas, surge um texto entrecortado pelas questões da contemporaneidade, no qual coexistem elementos modernos e pós-modernos. Em suma, tempo, voz e texto estão estruturados na ficção de José Saramago como uma resposta da atual Literatura Portuguesa às perplexidades suscitadas pela cultura da pós-modernidade.

## RÉSUMÉ

Ce travail se propose à investiguer l'hypothèse d'une oscillation du tragico-idéologique dans cinq romans de José Saramago - *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *História do cerco de Lisboa* e *O evangelho segundo Jesus Cristo* - à travers l'analyse des catégories littéraires du temps et de la voix. En s'emparant des mécanismes de traitement du temps, le narrateur agence la matière diégétique, en établit la durée, ordonne cette matière dans la séquence de l'énoncé et la singularise tout au long du texte, pour attribuer un ordre et un sens aux événements. En tant qu'unificateur du récit, le narrateur se fait idéologue. Par contre, les commentaires et les interventions de la voix narrative impriment un décentrement du pouvoir discursif en nous renvoyant au territoire du désordre où règnent le chaos et la pluralité. C'est dans la confluence de ces deux attitudes que surgit un texte où s'entrecroisent les questions de la temporalité et où coexistent les éléments modernes et postmodernes. Bref, temps, voix et texte se structurent dans la fiction de José Saramago comme une réponse de la Littérature Portugaise actuelle aux perplexités provoquées par la culture de la postmodernité.

## ABSTRACT

The present work investigates the hypothesis of a tragic and ideological oscillation in five of José Saramago's novels - *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *História do cerco de Lisboa* e *O evangelho segundo Jesus Cristo* - through the analysis of the literary categories of time and narrative voice. By using techniques for the treatment of time, the narrator organizes the diegetic subject-matter, sets its duration, arranges it according to the sequence of the enunciation and distinguishes it throughout the text, giving order and sense to the events. By unifying the plot, the narrator becomes an ideologist. On the other hand, the comments and interventions of the narrative voice determine a decentralization of discourse power, taking us back to the territory of chaos and plurality. A text interspersed with contemporary matters and marked by the blending of modernist and postmodernist elements emerges from the crossing-point of both postures. In a word, time, voice and text are built in José Saramago's fiction as an answer from present-day Portuguese Literature to the perplexities arisen by postmodernist culture.

TEMPO E VOZ: O PERCURSO TRÁGICO-IDEOLÓGICO NA NARRATIVA  
DE JOSÉ SARAMAGO

Por

Maria Lúcia de Oliveira Allemand

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo como parte dos requisitos necessários à obtenção do  
título de Doutor em Literatura Portuguesa.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Maria Aparecida de Campos Brando Santilli  
Orientadora

---

---

---

---

---

Nota:            Conceito:

Data da defesa: