



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**JANYELE GADELHA DE LIMA**

**A CONSTRUÇÃO ALEGÓRICA EM JOSÉ SARAMAGO SOB O OLHAR DA  
SEMIÓTICA GREIMASIANA EM *A JANGADA DE PEDRA*, *ENSAIO SOBRE A  
CEGUEIRA* E *ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ***

**FORTALEZA**

**2021**

JANYELE GADELHA DE LIMA

**A CONSTRUÇÃO ALEGÓRICA EM JOSÉ SARAMAGO SOB O OLHAR DA  
SEMIÓTICA GREIMASIANA EM *A JANGADA DE PEDRA*, *ENSAIO SOBRE A  
CEGUEIRA* E *ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- L698c Lima, Janyele Gadelha de.  
A construção alegórica em José Saramago sob o viés da Semiótica Greimasiana em A jangada de pedra, Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez / Janyele Gadelha de Lima. – 2021.  
263 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2021.  
Orientação: Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior.
1. Literatura. 2. Semiótica. 3. Alegoria. 4. Saramago. I. Título.

CDD 400

---

**JANYELE GADELHA DE LIMA**

**A CONSTRUÇÃO ALEGÓRICA EM JOSÉ SARAMAGO SOB O OLHAR DA  
SEMIÓTICA GREIMASIANA EM *A JANGADA DE PEDRA, ENSAIO SOBRE A  
CEGUEIRA E ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 29/01/2021.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior – Orientador  
Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Ceará

---

Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva  
Programa de Pós-Graduação em Linguística – Universidade Federal do Ceará

---

Prof. Dr. José Carlos Siqueira de Souza  
Departamento de Literatura – Universidade Federal do Ceará

---

Profa. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira – Suplente  
Departamento de Letras Estrangeiras – Universidade Federal do Ceará

---

Profa. Dra. Marilde Alves da Silva – Suplente  
Instituto UFC Virtual – Universidade Federal do Ceará

Dedico esta dissertação aos meus pais, Leudeci e Raimundo. Ter uma mãe educadora me marcou de tal forma que foi impossível querer ser outra coisa que não professora. Ter um pai que não conseguiu terminar os estudos, mas que de tudo fez para que seus três filhos estivessem na Universidade, deu-me razões para alçar vôos cada vez mais altos. Como disse um sábio, as palavras nos convencem, mas o exemplo nos arrasta

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio<sup>1</sup>.

Ao Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior, pela excelente orientação e pela disponibilidade sempre oferecida durante essa árdua, porém encantadora, jornada.

Aos professores doutores participantes da banca de qualificação, Geraldo Augusto e Marilde Alves. Agradeço imensamente por terem acolhido o convite e por terem contribuído de modo tão relevante para o desenvolvido dessa pesquisa. Serei eternamente grata pelo tempo que dedicaram ao meu sonho por meio de suas leituras e valiosas orientações.

À minha família, em especial aos meus pais, Raimundo Nonato e Leudeci Gadelha, aos meus irmãos Jander Gadelha e Jane Gadelha (essa muito mais do que irmã), por me permitirem viver da Literatura e da pesquisa em um período em que a educação e as humanidades são postas em constante descrédito. Obrigada por visualizarem um futuro em meio as Letras e me apoiarem em tudo.

À minha avó Maria Amélia Gadelha pelo exemplo de educadora. Seu amor dedicado à educação disseminou muitos frutos entre as gerações de Gadelhas. Fomos ontem, somos hoje e seremos, sem dúvidas, amanhã uma família de professores.

À minha grande amiga, Meirylane Gondim, por me mostrar, durante esse trajeto, que comemorar as vitórias dos amigos é comemorar também a nossa. Obrigada por cada olhar orgulhoso e por cada palavra de encorajamento. Que colecionemos ainda mais vitórias juntas.

Aos colegas da Universidade, tanto os da turma de graduação quanto os da turma de mestrado, em especial Juliane Marinho, Rogiellyson Andrade, Lívia Alves e Juliana Bicalho, pela doce e alegre companhia durante esses anos de estudos. Gratidão infinita pelos momentos de reflexões, críticas e de aprendizados compartilhados.

Ao meu ponto de equilíbrio, Rafael Alencar, que no início desse sonho era meu namorado e, ao concluí-lo, é meu noivo. Obrigada por ser meu maior incentivador e por compartilhar dos meus sonhos, mesmo que da Literatura só conheça o que dela mais falamos: o amor.

---

<sup>1</sup>O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Uma palavra quando dita, dura mais que o som e os sons que a formaram, fica por aí invisível e inaudível para poder guardar o seu próprio segredo.” (SARAMAGO, 2010, p. 186)

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo pesquisar de que modo se constrói a figura retórica da alegoria, sob o viés da Semiótica greimasiana, em três obras do autor português José de Sousa Saramago: *A jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), visto que o caráter alegórico é um ponto reiteradamente apontado pela fortuna crítica saramaguiana como um dos mais singulares de sua produção literária. Para isso, nossa pesquisa se fundamenta na Semiótica Discursiva, também denominada Semiótica Greimasiana, além de nos apoiarmos teoricamente em Greimas (1975, 1976), seu principal fundador, também nos voltaremos para as importantes contribuições de semioticistasgreimasianos, como Barros (1988, 2001), Bertrand (2003) e Fiorin (2016). Partindo desses referenciais teóricos, nossa metodologia considera os níveis do Percorso Gerativo do Sentido: discursivo, narrativo e fundamental, de modo que o seguiremos para investigar a manifestação da alegoria em cada um desses três níveis. Assim, iniciamos nosso estudo pelo nível discursivo, por meio de um mapeamento das isotopias temático-figurativas de que o enunciador se vale para simular a cena enunciativa. Seguimos para o nível narrativo, em que é possível confrontar os esquemas actanciais mais representativos das narrações colocadas em cotejo. Finalmente, observamos o nível fundamental, o mais abstrato, em que buscamos os elementos categóricos que subjazem à construção do sentido textual. Esse percurso aponta que a construção do sentido nas obras selecionadas apresenta variações no processo de formação e organização do recurso retórico da alegoria, mas que, observada num plano mais abstrato, a expressão alegórica saramaguiana sugere certa invariância semântica em torno de seu projeto de crítica ideológica da sociedade contemporânea.

**Palavras-chave:** Literatura. Alegoria. Saramago. Semiótica Discursiva. Percorso Gerativo de Sentido.



## ABSTRACT

The present work aims to investigate how the rhetorical figure of allegory is constructed, under the bias of Greimasian Semiotics, in three works by the Portuguese author José de Sousa Saramago: *A jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) and *Ensaio sobre a lucidez* (2004), since the allegorical character is a point repeatedly pointed out by the Saramaguian critical fortune as one of the most singular of its literary production. For this, our research is based on Discursive Semiotics, also called Semiotics Greimasiana, in addition to theoretically relying on Greimas (1975, 1976), its main founder, we will also turn to the important contributions of Greimasian semioticians, such as Barros (1988, 2001 ), Bertrand (2003) and Fiorin (2016). Based on these theoretical references, our methodology considers the levels of the Generative Sense Path: discursive, narrative and fundamental, so that we will follow it to investigate the manifestation of allegory at each of these three levels. Thus, we started our study at the discursive level, by mapping the thematic-figurative isotopies that the enunciator uses to simulate the enunciative scene. We move on to the narrative level, where it is possible to confront the actuarial schemes most representative of the narrations placed in collation. Finally, we observe the fundamental level, the most abstract, in which we search for the categorical elements that underlie the construction of textual meaning. This path points out that the construction of meaning in the selected works presents variations in the process of formation and organization of the rhetorical resource of allegory, but that, observed in a more abstract plane, the Saramaguian allegorical expression suggests a certain semantic invariance around his project of ideological criticism of contemporary society.

**Keywords:** Literature. Allegory. Saramago. Discursive Semiotics. Generative Process of Meaning.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1-Quadrado veridictório.....	35
Figura 2- Quadrado semiótico.....	102
Figura 3- Quadrado semiótico de vida vs morte.....	103
Figura 4- Quadrado veridictório 2.....	114
Figura 5- Quadrado veridictório de <i>A jangada de pedra</i> .....	158
Figura 6- Enunciado de estado conjuntivo inicial em <i>A jangada de pedra</i> .....	170
Figura 7- Enunciado de estado disjuntivo resultado de uma transformação.....	171
Figura 8- Enunciado de estado conjuntivo final em <i>A jangada de pedra</i> .....	172
Figura 9- Enunciado de estado inicial em <i>Ensaio sobre a cegueira</i> .....	204
Figura 10- Enunciado de estado final em <i>Ensaio sobre a cegueira</i> .....	205
Figura 11- Enunciado de estado inicial em <i>Ensaio sobre a lucidez</i> .....	226
Figura 12- Enunciado de estado final em <i>Ensaio sobre a lucidez</i> .....	226
Figura 13- Escala de grau de figuratividade.....	244
Figura 14- Quadrado veridictório da alegoria.....	247

## LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1- Alegoria.....	56
Esquema 2-Correlação alegórica.....	57
Esquema 3- Enunciado de estado conjuntivo.....	107
Esquema 4- Enunciado de estado disjuntivo.....	108
Esquema 5- Esquema narrativo.....	116
Esquema 6- Enunciação.....	123
Esquema 7- Debreagem interna.....	128
Esquema 8- Perspectivas do Percurso Gerativo de Sentido.....	136
Esquema 9-Exemplo de debreagem interna.....	146
Esquema 10- Graus de debreagem.....	147
Esquema 11- Configuração discursiva de <i>Ajangada de pedra</i> .....	151
Esquema 12- Percursos isotópicos em <i>A jangada de pedra</i> .....	155
Esquema 13- Juízo comparativo metafórico.....	157
Esquema 14- Alegoria.....	160
Esquema 15- Resumo dos percursos isotópicos de <i>A jangada de pedra</i> .....	163
Esquema 16- Quadrado semiótico de <i>A jangada de pedra</i> .....	175
Esquema 17- Cobertura figurativa para a temática da cegueira.....	189
Esquema 18- Isotopia figurativa para a temática da cegueira.....	190
Esquema 19- Isotopia figurativa para a temática da irracionalidade humana.....	197
Esquema 20- Alegoria em <i>Ensaio sobre a cegueira</i> .....	199
Esquema 21- Esquema alegórico de <i>Ensaio sobre a cegueira</i> .....	202
Esquema 22- Esquema narrativo de <i>Ensaio sobre a cegueira</i> .....	206
Esquema 23- Competências atualizantes.....	207
Esquema 24- Quadrado semiótico de <i>Ensaio sobre a cegueira</i> .....	210
Esquema 25- Isotopias figurativas para a temática de atentado à democracia.....	219
Esquema 26- Isotopias figurativas para a temática de alienação política.....	222
Esquema 27- Esquema alegórico em <i>Ensaio sobre a lucidez</i> .....	223
Esquema 28- Esquema narrativo de <i>Ensaio sobre a lucidez</i> .....	227
Esquema 29- Quadrado semiótico de <i>Ensaio sobre a lucidez</i> .....	229
Esquema 30- Enunciação e alegoria.....	238

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Figuras de linguagem.....	48
Quadro 2- Organização e componentes das unidades sintáticas.....	117
Quadro 3- Classificação das modalidades.....	118
Quadro 4- Projeções da enunciação no enunciado.....	131
Quadro 5- Categorias análogas a liberdade e a opressão.....	175
Quadro 6- Categorias análogas a cegueira e visão.....	211
Quadro 7- Categorias análogas a alienação e lucidez.....	229
Quadro 8- figuras como pistas da instância da enunciação.....	241
Quadro 9- Categorias semânticas das expressões alegóricas saramaguianas.....	250

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
<b>2</b>	<b>RETÓRICA E ALEGORIA</b> .....	<b>29</b>
<b>2.1</b>	<b>Arte Retórica</b> .....	<b>30</b>
<b>2.1.1</b>	<i>A elocutio e as figuras de linguagem</i> .....	<b>40</b>
<b>2.1.2</b>	<i>A metáfora e a alegoria</i> .....	<b>47</b>
<b>2.2</b>	<b>Alegoria</b> .....	<b>60</b>
<b>2.2.1</b>	<i>A alegoria benjaminiana</i> .....	<b>64</b>
<b>2.2.2</b>	<i>A alegoria e o símbolo</i> .....	<b>74</b>
<b>3</b>	<b>ALEGORIA EM SARAMAGO</b> .....	<b>80</b>
<b>3.1</b>	<b>A alegoria à luz dos séculos XX e XXI nas obras saramaguianas</b> .....	<b>85</b>
<b>4</b>	<b>SEMIÓTICA GREIMASIANA</b> .....	<b>90</b>
<b>4.1</b>	<b>A teoria semiótica</b> .....	<b>97</b>
<b>5</b>	<b>ANÁLISE SEMIÓTICA DOS ROMANCES SARAMAGUIANOS</b> .....	<b>138</b>
<b>5.1</b>	<b>A jangada de pedra</b> .....	<b>140</b>
<b>5.2</b>	<b>Ensaio sobre a cegueira</b> .....	<b>176</b>
<b>5.3</b>	<b>Ensaio sobre a lucidez</b> .....	<b>211</b>
<b>6</b>	<b>ALEGORIA SARAMAGUIANA SOB A PERSPECTIVASEMIÓTICA</b> .....	<b>231</b>
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>252</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>257</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Era uma vez um homem que nasceu numa azinhaga e se fez serralheiro, jornalista, escritor e cavaleiro. Era uma vez a gente que o amou e o odiou. Era uma vez um homem que tinha um sonho e não sabia. [...] Era uma vez. Saramago.(JACOBETTY, 1981)<sup>2</sup>

Em 16 de setembro de 1922 nascia aquele que 76 anos depois seria, até então, o único ganhador do prêmio Nobel de Literatura em Língua Portuguesa. Nascido na aldeia da Azinhaga, Ribatejo da Golegã, José de Sousa é o segundo filho de José de Sousa e de Maria da Piedade, uma família de camponeses<sup>3</sup>. Apenas quando a criança ingressa na escola primária, na década de 30, é que os pais descobrem o que aconteceu durante o registro de nascimento do filho, e que, por conseguinte, transforma José de Sousa em nosso conhecido José Saramago, algo que ele mesmo conta, durante suas recordações de menino, no livro *As Pequenas Memórias* (2005, p.43):

[...] Que esse Saramago não era apelido do lado paterno, mas sim uma alcunha por que a família era conhecida na aldeia. Que indo meu pai a declarar no Registro Civil da Golegã o nascimento do seu segundo filho, sucedeu que o funcionário (chamado ele Silvino), estava bêbado (por despeito, disse o acusaria sempre meu pai) e que, sob os efeitos do álcool e sem que ninguém tivesse apercebido da onomástica fraude, decidiu por conta e risco acrescentar Saramago ao lacônico José de Sousa que o meu pai pretendia que eu fosse [...]

É somente quando precisam rever o registro de nascimento para a matrícula da escola primária que os pais ficam sabendo que o filho teve um “Saramago” acrescido ao seu sobrenome, o que aborrece seu pai, já que tal termo faz referência a uma espécie de erva que nasce espontaneamente nos campos e cujas folhas são usadas como alimento por famílias menos favorecidas em épocas de dificuldades. Logo, podemos imaginar o desconforto que essa alcunha causou para a família.

Além disso, é impossível não ressaltarmos o quanto essa alcunha foi e ainda é marcante para nosso autor, se pensarmos que Saramago sempre foi a favor da democracia, dos trabalhadores e que ansiava por uma transformação política, social e econômica de um país ainda cercado pelo fascismo, e que por isso foi constantemente alvo de ataques políticos, logo, é fácil concluirmos que, para os governantes portugueses, essa alcunha lhe caísse, portanto,

---

<sup>2</sup>Lúisa Jacobetty em *O Independente*, de 17 de maio 1991.

<sup>3</sup>Em 1994, quando Saramago tinha apenas dois anos, a família se muda para Lisboa, pois seu pai opta por deixar o trabalho no campo e, por já ter tido experiência como soldado durante a Grande Guerra, na França, inicia uma nova profissão, o de policial de segurança pública.

muito bem. Talvez, para os que estavam no poder, Saramago fosse mesmo uma erva que brotou em campo português sem que ninguém tivesse plantado e que não servia a esses poderosos, mas aos relegados por eles. Porém, essa erva saramaguiana se mostrou resistente e de difícil destruição, como veremos com a trajetória de sua vida e de sua obra.

Saramago estreia na literatura em 1947, com o romance *Terra do Pecado*, de estilo naturalista. Porém, nesse primeiro momento, nada de muito especial parece chamar a atenção dos críticos, fazendo com que o livro passe sem fixar o autor no cenário literário português<sup>4</sup>. Após essa publicação, entre os anos de 1947 e 1953, Saramago dedicou-se a escrever contos, peças de teatro, poemas, e até romances, inclusive, vários de seus textos foram publicados em jornais e revistas da época, como no *Diário de Lisboa* ou na *Seara Nova*. Foi provavelmente em 1953 que o autor teria escrito seu segundo romance, *Clarabóia*, mas não tendo resposta da editora e não havendo outras propostas para publicação, acabou guardando suas cópias, e o livro só viria a ser publicado postumamente, por decisão da família, em 2011. Percebemos, portanto, que embora o autor não tenha parado de escrever, e mesmo que alguns de seus textos saíssem em jornais e periódicos, o alcance de uma publicação editorial no panorama literário português só viria 20 anos após a publicação do primeiro romance, *Terra do Pecado* (1947).

Assim, é apenas em 1966 que Saramago volta para o cenário editorial e chama a atenção dos críticos literários, agora não mais como romancista, mas como poeta, com *Os poemas possíveis*. Em seguida, em 1970, lança *Provavelmente Alegria*, outro livro de poesia, apresentando traços já surrealistas, o que faz com que os estudiosos e críticos da época focassem os olhares em suas produções. O importante a ressaltar de sua obra poética é que embora o autor tenha, nesse momento, se dedicado a poesia, as duas, prosa e poesia, andam de mãos dadas na trajetória de escrita de Saramago, pois ao investigarmos toda a produção poética saramaguiana o que encontraremos é uma antecipação do que está em seus romances, afinal, como nos afirma o próprio autor no prefácio da 2ª edição de *Os poemas possíveis*, tudo que faz parte de seu projeto literário está na sua poesia, foi construído lá, ou seja, “os nexos, temas, obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estrutural e invariável de um corpo

---

<sup>4</sup> O romance *Terra do pecado* (1947) pode ter sido deixado de lado pela crítica por não apresentar as marcas singulares que consagrariam de vez Saramago no cenário literário, como o modo de escrita que se aproxima da oralidade, a forte crítica social, uma pitada de realismo mágico, o recurso alegórico, entre outros elementos, marcas essas que despontam somente alguns anos depois com a publicação de *Levantado do chão* (1980) e *Memorial do Convento* (1982). Porém, há que se reconhecer que nesse primeiro romance já podemos notar alguns aspectos que figurariam nas próximas obras do autor: personagens femininas com destaques, bem como pinceladas de humor e sátiras no que diz respeito aos preceitos da sociedade da época e da religião. Porém, parece-nos apenas um exercício de escrita, ainda muito preso ao estilo realista naturalista da época, e que mais a frente viria a ganhar maturidade na sua produção literária como um todo.

literário em mudanças” (SARAMAGO, 1991a, p. 5). Inclusive, é no livro *O ano de 1993* (1975) que essas duas vertentes, prosa e poesia, entrelaçam-se mais claramente e que um dos pontos caros à nossa pesquisa, o alegórico, já aparece ensaiado, pois nesse livro o autor se utiliza de uma prosa poética para desbravar uma alegoria da história da humanidade, que anos depois será retomada, como veremos mais adiante, em *Ensaio sobre a cegueira* (1995).

Nesse período, Saramago também escreveu muitas crônicas para jornais e semanários (que depois foram compiladas em dois livros: *Deste mundo e do outro*, em 1971, e *A bagagem do viajante*, em 1973), além de ocupar cargos como o de editorialista no *Diário de Lisboa* (1972-1973) e o de diretor no *Diário de Notícias*, onde foi nomeado em 9 de abril de 1975 e permaneceu até 25 de novembro, saindo por questões políticas<sup>5</sup>. Tais trabalhos deviam-se ao fato de a carreira de escritor ainda não estar estabilizada o suficiente para que Saramago pudesse se dedicar somente a ela, uma vez que, estando casado e tendo uma filha, havia obrigações a cumprir. É apenas em 1975 que Saramago pôde se dedicar à escrita ficcional como profissão.

É então, em 1980, que o autor consegue dar o grande passo em sua carreira literária. Com a publicação de *Levantado do chão*, Saramago ganha notoriedade da crítica e do público, principalmente pelo fato de nesse livro surgir um modo de escrever tão particular do autor, ou seja, algo que viria a se tornar uma de suas maiores idiossincrasias e que seria uma marca singular em sua escrita ficcional. Segundo ele, esse modo peculiar de escrever não surgiu de caso pensado, ao contrário, o fez sem se dar conta, é o que ele diz em uma entrevista cedida a Juan Arias, que foi publicada no livro *José Saramago. O amor possível*:

Quando ia na página 24 ou 25, e talvez esta seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que estou a escrever, sem o ter pensado, quase sem me dar conta, começo a escrever assim: interligando, interunindo o discurso direto e o discurso indireto, saltando por cima de todas as regras sintáticas ou sobre muitas delas. O caso é que quando cheguei ao final não tive outro remédio senão voltar ao princípio para pôr as 24 páginas de acordo as outras. (ARIAS, 2003, p. 74)

Foi dessa maneira que essa escrita característica de Saramago surgiu, como uma espécie de manifestação gráfica transgressiva do discurso, apresentando parágrafos que podem durar páginas, operando modificações nas estruturas sintáticas, com ausência de pontuações que marquem a fala de personagens, misturando, assim, o discurso direto com o

<sup>5</sup>O *Diário de Notícias* sempre foi um jornal alvo de ataques políticos em decorrência de o governo vigente acusar o caráter comunista e golçalvista (referente à Vasco Gonçalves, militar relacionado ao antifascismo e ao comunismo) do jornal. Assim, o periódico sofreu acusações de intenções demagógicas e de incitar uma perturbação social. Por ter se filiado ao Partido Comunista Português (PCP), em 1969, Saramago foi acusado de ter ajudado a esquerda no golpe contrarrevolucionário e de propagar as idéias de esquerda no jornal.



indireto. Esse modo tão particular de escrever reverbera no texto a possibilidade de agregar à sua literatura traços de oralidade, criando um simulacro de vozes e oferecendo um aspecto multivocal ao seu romance, pois, como nos salienta Ferreira (2015), a partir da língua escrita que Saramago nos apresenta é possível ouvir a língua falada, ponto esse já defendido pelo próprio autor ao afirmar que “todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provêm de um princípio básico segundo o qual todo dito se destina a ser ouvido.” (SARAMAGO, 1998, p. 223). Além disso, tal escrita também permite representar o fluxo de pensamento dos seus personagens e possibilita uma imersão do leitor no misto de sentimentos alheios, ou seja, um estilo particular de expressão que fez dele um autor reconhecido tal como merece. Prova disso é que com *Levantado do Chão* recebe entre 1981 e 1982 seu primeiro de vários prêmios literários: o Prêmio Cidade de Lisboa.

Mas podemos dizer que foi com o livro *Memorial do Convento* (1982) que veio de vez a consagração de Saramago no panorama literário não só português, mas mundial. Para se ter uma ideia, segundo Lopes (2010), foram dez edições e cinquenta mil exemplares vendidos até 1984, e ao final dos anos oitenta o livro já estava em quinze países, traduzido em doze idiomas; além disso, foi realizada uma versão para ópera, e surgiu ainda um convite para o cinema, mas este foi recusado pelo autor. Partindo para um romance que buscava retratar a construção do Convento de Mafra, situado em Portugal, o livro apresenta traços de realismo mágico, o que vai fazer com que a crítica o compare com outros autores então consagrados que também faziam uso desse estilo, como Gabriel García Marquez.

Inserido de vez no cenário mundial literário, são muitos os caminhos a serem desbravados por Saramago, e muitos os livros que ganham destaque, como *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de Pedra* (1986), *História do Cerco de Lisboa* (1988) e o polêmico *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Tal polêmica é muito importante para entendermos o percurso que Saramago irá traçar em sua obra literária a partir desse momento, pois, na medida em que seu livro foi censurado pelo governo, visto como uma heresia por setores religiosos, e excluído da lista de candidatos ao Prêmio Literário Europeu, o autor, pesaroso com o ocorrido, acaba por se exilar em Lanzarote, nas Ilhas Canárias, na Espanha<sup>6</sup>, e, a partir de então, sua produção literária se vê passando por uma sensível transformação.

---

<sup>6</sup>A respeito desse exílio voluntário de Saramago, o autor demonstra em seu diário, publicado em *Cadernos de Lanzarote*, esse sentimento de pesar e de não mais pertencimento a Portugal, quando afirma que “a verdade verdadeira, por muito que me custe reconhecê-lo, é não me sentir eu bem em Lisboa, como se ela não fosse a cidade que, melhor ou pior, via como minha. Esse é o problema: não a vejo, não a sinto.” (SARAMAGO, 1998, p. 130).

A respeito das fortes críticas que recebeu após a publicação do *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), Saramago as compartilha com seus leitores em seus *Cadernos de Lanzarote* (1998), livro que reúne diários de três anos de sua vida, de 1993 a 1995, já morando nas Ilhas. O autor nos apresenta por diversas vezes cartas, matérias de jornais e até trabalhos publicados que recebeu de várias partes do mundo a confrontá-lo pelo que escreveu em seu evangelho, como podemos observar no trecho abaixo que corresponde a um estudo realizado na Universidade do Minho, sob o título “Conflitos de interpretação face ao romance de José Saramago: *O evangelho segundo Jesus Cristo*”, sobre o tal texto que chegou às mãos de Saramago, ele próprio nos diz:

[...] apresenta, divididas por radicais e moderadas, as opiniões produzidas pela Igreja Católica e seus militantes, tanto interna como periféricamente. Sabia já, por alguns ecos avulsos, que me haviam condenado a todas as penas do inferno, mas o que eu não imaginava era que tivessem tantos os juízes e tantos os carrascos. [...] Quanto ao seu conteúdo (do trabalho), variável em virulência e obstipação mental, limitar-me-ei a passar para aqui um pedacinho-de-incenso da prosa do dito Padre Minhava: “Por dever do ofício, tive de ler um livresco pestilento e blasfemo onde o enfunado autor se enterra até às orelhas nas escorrências que destila como falsário, aleivoso e cínico”. Ao escrever desta maneira, tenho por certo que o padre Minhava será meu companheiro no inferno. (SARAMAGO, 1998, p. 320).

Nota-se, então, a partir da publicação do *Evangelho segundo Cristo* (1991), e em decorrência da recepção negativa que o autor recebeu por parte de determinados leitores e setores da sociedade, que surgiu uma transformação em sua forma ver e de fazer literatura, ou seja, o que surge desse momento, nos anos noventa, é algo bem diferente do que Saramago vinha fazendo nos anos oitenta. Podemos dizer que é um recomeço para a produção saramaguiana, não em questão de qualidade, mas sim de tipo de reflexão, ou seja, suas obras, a partir desse momento, focarão em pontos que até então não tinham sido tomados como primordiais para sua literatura. E é justamente esse período de sua produção que mais nos interessa em nossa pesquisa, pois é em meio a essa aura de exílio, de desgosto pela censura sofrida, e ficando cada vez mais latente no autor o sentimento de descrença com o mundo, que chegamos aos romances alegóricos de Saramago. Podemos comprovar tal ponto de vista por meio de uma entrevista que o autor concedeu ao programa de TV Roda Viva, em 2003<sup>7</sup>, em que ele faz esclarecimentos a respeito desse momento de transição, do *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) para o *Ensaio sobre a cegueira* (1995), bem como das mudanças aspectuais que daí decorreriam:

<sup>7</sup> Entrevista disponível no link: [https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02\\_fVY&t=578s](https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02_fVY&t=578s)

Há uma guinada, há enfim uma esquina. Chegar ao fim de uma rua e virar um lado, portanto entrar em outra rua. [...] A partir do *Ensaio sobre a cegueira*, digamos, não é que minha perspectiva tivesse mudado, porque eu não faço nada calculadamente, e não é dizer assim agora cheguei aqui tenho que mudar, tenho que inventar outra coisa qualquer, o que que há de ser e já encontrei ou não encontrei. Não, tudo quanto acontece, tudo quanto tem acontecido no meu trabalho literário, acontece, eu diria, porque tem que acontecer, nunca é o fruto ou resultado de uma reflexão minha sobre conveniência ou a necessidade de mudar para isto ou para aquilo, os temas se apresentam e acontece que a partir do *Evangelho segundo Jesus Cristo*, quer dizer o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, de uma maneira fecha, fecha uma porta. Não tem que ver como romance histórico como procuramos lá ver, *A jangada de pedra* não é um romance histórico. [...] Então o que acontece a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, de fato, é outro tipo de reflexão. (SARAMAGO, 2003).

Diante do exposto e a partir dessa guinada, como o próprio autor define, o que podemos perceber é que, com a publicação de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), há de fato a inauguração de um novo momento na produção literária de Saramago, rompendo, assim, com o que vinha sendo produzido por ele, principalmente na década de 80, no caso os chamados “romances históricos”, como ficaram conhecidos os livros publicados nesse primeiro período de sua produção literária, ainda que o próprio autor não concordasse com tal definição<sup>8</sup>. Além disso, em um discurso proferido em Turim<sup>9</sup>, em 1998, em que o escritor versava sobre sua produção literária, ele afirma que não havia essa consciência de estar fazendo algo novo enquanto escrevia *Ensaio sobre a cegueira* (1995), mas foi adquirindo uma consciência real do que estava a fazer quando escreveu *Todos os nomes* (1997), e, só depois de *A caverna* (2000) e *O homem duplicado* (2002) foi que essa mudança se tornou evidente para ele, afinal, como relatou o próprio autor acima, essa mudança em sua produção não foi algo que se deu

---

<sup>8</sup> Importante ressaltar que o termo romance histórico é utilizado por muitos estudiosos, como Lopes (2010), que pensam a literatura de Saramago dividida em três etapas: a primeira considerada como a de produção desses ditos romances históricos, em que estariam inclusas obras como *Levantado do chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *A jangada de pedra* (1986), *História do cerco de Lisboa* (1989), entre outros; uma segunda fase seria aquela em que, nos anos 90, surgem os romances alegóricos, como *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004); e, por fim, uma fase memorialística, com *Os cadernos de Lanzarote* (com primeira publicação em 1994) e *As pequenas memórias* (2006). Porém o próprio autor, em um discurso proferido em uma conferência em Turim, em 1998, afirma ser um equívoco considerá-lo um autor de romances históricos. Nesse discurso (que podemos encontrar no livro *Da Estátua à Pedra e Discursos de Estocolmo*, de 2013) Saramago chama a atenção para o fato de que seus romances, embora tratem do povo português, dos seus grandes nomes, dos locais e das lutas, não têm por objetivo uma reconstituição do passado, isto é, o autor não os olhou como fatos passados e nem mesmo sob a ótica do tempo passado, mas, ao contrário, seus romances apresentam uma perspectiva do tempo atual, ou seja, buscam ver o ontem com os olhos do hoje. Assim, é de certa forma uma ficção construída sob fatos passados, mas sob o olhar do tempo atual, do tempo presente do autor, permitindo, dessa maneira, que ele tenha liberdade para reconstruir, recortar e criar anacronismos em sua ficção. Saramago, ainda nessa conferência, ilustra seu argumento com *A jangada de pedra* (1986), que comumente é considerada um romance histórico por estar situada no período de produção do autor nos anos 80, mas que trata, na verdade, de uma utopia, isto é, totalmente o oposto do que busca um romance histórico, a realidade.

<sup>9</sup> Texto dessa conferência disponível no livro *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo* (2013).

de forma propositada, planejada, arquitetada e nem mesmo se deu de maneira consciente, já que tudo que acontece em sua literatura acontece porque tem de acontecer.

Esse novo tipo de reflexão que vai surgir nas obras saramaguianas, abrindo um novo caminho na produção literária do autor, foi, principalmente, embasada na percepção que Saramago vinha tendo do mundo atual. O autor português se mostrava cada vez mais preocupado com as atitudes humanas, com os valores invertidos presente nos homens, com a alienação provocada tanto pelo governo, como pela mídia que cegava a sociedade e transformava-a em uma massa sem pensamento crítico, na violência estampada em todos os jornais diariamente, enfim, esses e outros aspectos levavam o autor a acreditar que estávamos todos perdendo nossa racionalidade, isto é, estávamos, na verdade, num grande e coletivo sono da razão.

Agora, chegado a estes dias, os meus e os do mundo, vejo-me perante duas probabilidades únicas: ou a Razão, no homem, não tem feito mais do que dormir e engendrar monstros, ou o homem, sendo indubitavelmente um animal entre os animais, é, também indubitavelmente, o mais irracional de todos eles. Com grande desgosto, inclino-me para a segunda hipótese, e não por ser doentamente propenso a filosofias pessimistas e negativistas, mas porque o cenário do mundo, de todos os pontos de vista, me parece uma demonstração clara da irracionalidade humana. O sono da razão, esse que nos converte em irracionais, fez de cada um de nós um pequeno monstro. De egoísmo, de fria indiferença, de desprezo cruel. O homem, por muito cancro e muita sida, por muita seca e muito terramoto, não tem outro inimigo senão o homem. (SARAMAGO, 1998, p. 474)

Dessa forma, pelos próximos dez anos seguintes de produção saramaguiana, o eixo ficcional das obras irá se voltar para a construção de uma narrativa que apresenta um mundo em estado caótico, uma vez que o ser humano chegou ao auge de sua individualidade, marcado por um forte egocentrismo, em um momento em que o racionalismo parece ter sido suprimido pelo capitalismo, e em que o *poder* tomou a importância do *ser*. Em meio ao caos e a desordem que assustam nosso enunciatário, o novo tipo de reflexão que irá permear seus textos, a partir do *Ensaio sobre a cegueira* (1995), versa principalmente sobre o ser humano, isto é, Saramago sai do coletivo, antes muito retratado em suas obras, e agora passa a colocar o indivíduo como sua prioridade absoluta. Diante disso, o enunciatário leva seu enunciatário a questionar sobre a essência do ser humano, indaga-o sobre o que ele é e de que matéria é feito, propicia reflexões sobre o mundo e a sociedade que estamos construindo, bem como sobre os valores que estão sendo propagados e as consequências de tudo isso.

No entanto, para se fazer possível a construção dessas narrativas, para que um texto consiga representar todo esse caos e ao mesmo tempo fazer sentido, sem tampouco ser apresentado como uma explícita crítica social para seu enunciatário, pois entregando o texto

assim, cru e direto para o enunciatário ele poderia nem demonstrar interesse, o enunciador saramaguiano se lança no desafio de construir um texto que primeiro prenda, envolva, cause estranhamento em seu enunciatário, para que só depois, ao final da leitura, ele compreenda que todas as palavras que leu o levaram a encontrar, ele mesmo, a crítica escondida nas palavras. Para alcançar esse objetivo, Saramago se voltará para o uso das alegorias, isto é, uma figura de linguagem da retórica clássica que podemos usar para realizar uma espécie de jogo com o leitor, pois além daquilo que foi dito e entregue a ele na superfície textual, há ainda um significado oculto por trás daquele texto esperando para ser desvendado. Alegoria, portanto, é isto, dizer uma coisa, porém, significando outra. Assim, um duplo texto é produzido, com camadas de leituras, uma superficial e outra mais profunda.

Logo, por meio da alegoria, Saramago encontra uma ferramenta de suma eficiência para realizar suas denúncias e críticas sociais de maneira que ganhe a atenção do leitor, uma vez que a alegoria age causando um estranhamento no enunciatário ao realizar uma espécie de quebra do sentido esperado por esse enunciatário, bem como adiciona um novo sentido, não programado, ao texto. O enunciatário de um romance alegórico passa, dessa forma, por duas atividades: rompimento com o sentido programado do texto que ele vinha construindo e se depara com um novo sentido não esperado. Além disso, são as alegorias os principais instrumentos de geração de reflexões a que se propõem os textos saramaguianos, visto que a alegoria incita sempre a elaboração de raciocínios e busca de significados que estão além das aparências. Diante disso, nossa pesquisa tem como foco três romances de José Saramago em que a alegoria é utilizada como recurso para a construção desse tipo de sentido em seus textos: *A jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a Lucidez* (2004).

É nesse momento de sua produção ficcional, da transição que passa sua obra em busca de uma visão alegórica da realidade, que Saramago estabelece a metáfora que por muito tempo vem fazendo parte do que seria essa divisão entre um primeiro e um segundo momento de sua produção literária: a metáfora da estátua e da pedra, apresentada na sua conferência de Turim, em 1998. Metáfora essa que significa, segundo ele, que enquanto se dedicava aos seus romances publicados, predominantemente nos anos 80 e que abordavam a coletividade portuguesa, ele estava centrado na estátua, no que estava no nível da superfície, no rosto, nas figuras, nos gestos, nas roupas, ou seja, naquilo que encontramos à primeira vista, numa espécie de retrato daquele momento relatado. Já com essa virada de esquina, após *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e com a publicação de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), o autor estaria se dedicando, agora, à pedra, ao material bruto, àquilo que está por trás,

por dentro da estátua e que não conseguimos ver à primeira vista, isto é, ele estaria, a partir desse momento, buscando o sentido mais profundo da realidade, ou seja, a busca agora é pela essência. Uma nova reflexão é, então, estabelecida.

Então o que acontece a partir do *Ensaio sobre a cegueira* é um outro tipo de reflexão, eu, enfim, tentei mais ou menos dar uma idéia do que eu queria dizer com isso por aquilo que eu chamava de a metáfora da estátua e da pedra. É que até *O evangelho segundo Jesus Cristo* eu estaria descrevendo a superfície de uma pedra, portanto, porque a estatua é a superfície da pedra, não pensamos nisso mas é somente a superfície da pedra, e que a partir do *Ensaio sobre a cegueira* eu teria, tudo isto vai no condicional, eu teria passado, ou intentado passar, pelo interior da pedra, lá onde a pedra não sabe que é estatua. O que se passarmos isto as pessoas que nós somos, digamos que a partir do *Ensaio sobre a cegueira* eu tento saber o que está por detrás da superfície da estátua que também somos, porque mostramos o exterior e eu quero tentar ir mais, um pouco mais longe, um pouco mais ao fundo. (SARAMAGO, 2003).

Essa metáfora da estátua e da pedra, bem como a explicação de Saramago sobre ela, remete-nos rapidamente a toda uma discussão feita sobre a história e o conceito da própria alegoria, que significa justamente buscar um significado que está por detrás de uma camada de palavras, no caso da metáfora utilizada pelo autor, do significado que está por trás da estátua. Se pensarmos que o texto, da forma como se apresenta ao leitor, como um aglomerado de palavras que se relacionam, é apenas a nível de superfície, isto é, apenas aquilo que nossos olhos conseguem captar nesse primeiro momento de contato, percebemos então que se faz necessário uma maior reflexão daquilo que o olho apreende, pois nem tudo aquilo que parece é, ou seja, só tendo acesso a uma camada mais abaixo dessa superfície, levando a níveis de reflexões e questionamentos a natureza interior daquilo que se diz e que se apresenta é que teremos contato com sua verdadeira essência.

Logo, se antes os romances de Saramago centravam no coletivo povo português, no espaço português, nos ambientes portugueses, ou seja, na estátua, agora, foca no individual, em como cada ser humano age, pensa e sente, independente do espaço e do tempo em que está inserido, isto é, volta-se para a pedra. O enunciador dessas obras alegóricas tira, portanto, o véu que cobria a estátua, e a abre para que possamos conferir do que ela é feita. Assim, entenderemos que o conceito de alegoria está intrinsecamente relacionado com a metáfora de Saramago, pois seu texto não é estátua, é pedra. Nada é superficial, nada é aquilo que aparenta à primeira vista, ao contrário, o significado do texto saramaguiano está na matéria bruta de que essa estátua é feita, e é a alegoria que a constrói.

A partir desse aspecto alegórico que irá sustentar o novo foco ficcional de Saramago, alguns questionamentos acerca da escolha pela alegoria podem surgir diante do público leitor

e dos estudiosos do autor: Por que escolher a alegoria para esse “recomeço”? Por que não uma documentação da realidade? Por que ir a busca de uma figura clássica? E que sentido isso trará para o texto? Que perspectiva essa figura da Antiguidade Clássica poderá trazer para uma leitura contemporânea? São algumas das inquietações que nos propomos a esclarecer no desenvolver do nosso estudo. Percebe-se que, para construir uma obra que reflita sobre a essência do ser humano, sobre questões que vão além da simples aparência da realidade e, conseqüentemente, que desenvolvam uma crítica social, Saramago faz uso, nas obras analisadas, de alegorias, criando situações inusitadas, seja um deslocamento de Península, uma cegueira epidêmica ou uma votação com resultado incomum, e tudo isso se configura como uma artimanha, uma estratégia utilizada pelo enunciador a fim de levar o enunciatário a refletir sobre o que pode estar por baixo de uma primeira camada de leitura. É justamente isso que a alegoria significa, grosso modo. Podemos afirmar que ela consiste em “dizer o outro”; para isso, basta recorrermos a sua etimologia, visto que “o termo grego *allegoria*, composto de *allos* (outro, de outro modo) e *agorein* (falar, dizer), significa literalmente “dizer de outro modo” (GRAWUNDER, 1996, p. 19). O que, então, Saramago quer dizer por meio de seus romances? E como a construção da alegoria corrobora esse outro sentido que ele nos incita a inferir do texto?

Ora, mas alegoria em Saramago não é algo desconhecido e nem um pouco ignorado pelos seus críticos; pelo contrário, é um recurso retórico sempre retomado e reanalisado, rendendo muitos trabalhos, logo, por que iniciar mais uma investigação sobre a construção da alegoria nas obras de José Saramago? Primeiro, porque nunca conseguiremos retirar de um texto literário tudo que ele pode oferecer, uma vez que a compreensão de um texto não está fechada no próprio texto. Dessa forma, tudo que se possa estudar a partir dele é válido e sempre trará novas perspectivas para o acervo crítico do autor.

Em segundo lugar, porque um de nossos objetivos é realizar uma nova abordagem do estudo das figuras retóricas, e, assim, reabilitar a alegoria e suas maneiras de investigações, isto é, não iremos trabalhá-la com base em sua capacidade didática e moralizante, como fizeram, principalmente, os religiosos a partir de sua utilização em textos bíblicos, durante a Idade Média. Tampouco iremos tratar dessas figuras como faziam os retóricos, por exemplo, que a tinham como mero instrumento de ornamentação de discurso. A proposta de uma nova abordagem das figuras retóricas, em especial da alegoria, deve-se, principalmente, ao fato de considerarmos como equívoca e insuficiente a maneira que ainda hoje perdura o ensino dessas figuras nos manuais didáticos de cunho mais tradicionais. Afinal, ao nos depararmos em uma gramática com o estudo das figuras o que comumente encontramos é a definição dessa figura,

que nem sempre se apresenta de maneira suficiente para abarcar todas as possibilidades de uso e sentido que ela poderia oferecer ao texto, e, logo em seguida, um exemplo seu. Ou seja, como nos confirma Fiorin (2019, p. 10) “nosso aprendizado das figuras de retórica está preso ainda a um período em que a retórica era essa relação de figuras”, isto é, em que esse estudo da figura se dava de maneira puramente formal, deixando de lado o ponto mais relevante de seu uso: os sentidos que ela pode produzir. Dessa forma, precisamos enxergar as figuras muito além de operações formais, mas sim como “operações enunciativas para intensificar o sentido de algum elemento do discurso. São, assim, mecanismos de construção do discurso. Para isso é preciso vê-las dentro de um contexto mais amplo” (Fiorin, 2019, p. 10).

E para isso, para visualizarmos uma figura retórica, no caso a alegoria, como um verdadeiro ato discursivo, sob o controle da instância da enunciação, utilizaremos como aparato teórico-metodológico a Semiótica Greimasiana, ou Semiótica Discursiva. A Semiótica nos permitirá, entre outras coisas, investigar uma figura retórica em um nível que supera uma mera operação formal como fazia a Retórica, ou seja, possibilita enxergá-la não apenas como um elemento fixo e estático, geradora de um sentido específico, mas como locais de investimentos semânticos variados, bem como pelos investimentos figurativos e temáticos que a ela são acrescidos, como nos aponta Fiorin (1988, p. 57):

A retórica trata de "figuras vazias", ou seja, estuda formas fixas que geram determinado efeito de sentido, e não os investimentos semânticos particulares nessas "formas vazias". Em outras palavras, opera sobre a forma do conteúdo e não sobre sua substância. Como a sintaxe discursiva tem caráter conceptual, uma vez que trata das variedades do plano do conteúdo, alguns efeitos a serem estudados são criados por operações sintáticas. Outros, porém, pertencem ao componente semântico do discurso.

Importante também ressaltar que esse resgate das figuras retóricas pela perspectiva semiótica que aqui propomos se deve principalmente ao fato de a própria semiótica ter, apesar de muitos recursos para estudá-las, deixado a retórica um pouco a deriva em seus estudos. Zilberberg (2006) levanta alguns pontos que foram omitidos pela semiótica francesa, como o estudo das paixões, e, conseqüentemente, a retórica, já que parte dela os efeitos de sentido produzidos pelo discurso, como a comoção, o deleite, o emocionar, o agradar, enfim, as paixões que podem ser suscitadas pelo discurso a partir das escolhas feitas para construí-lo. Fiorin (2019, p. 20) também chama atenção para essa omissão da semiótica diante da retórica:

A semiótica narrativa e discursiva tem como fontes principais a linguística, a antropologia e a narratologia de Propp. Buscou também contribuições na



fenomenologia e na psicanálise. No entanto, ignorou a retórica. Hoje é preciso voltar à retórica e incorporá-la à semiótica.

É, então, o que objetivamos em nossa pesquisa. Resgatar o estudo das figuras de linguagem, mais precisamente da alegoria, pela perspectiva da semiótica greimasiana, uma vez que há suporte teórico e metodológico suficientes para isso, além do que há uma omissão dessa teoria para com a retórica que precisa ser corrigida, inclusive para que novos estudos e novos conhecimentos sobre esse campo possam vir à tona.

Ademais, ao contrário do que vinha sendo feito com a alegoria, principalmente na Antiguidade e na Idade Média, agora, em nossa pesquisa, iremos tratá-la assim como o fez Benjamin (2016) no período Barroco do século XVII, ou seja, reabilitando-a e trazendo-a à luz da sua contemporaneidade, e não mais como uma figura retórica de ornamentação, mas sim como um recurso elucidativo da realidade, atualizada para os séculos XX e XXI, período em que as obras saramaguianas foram produzidas, além de termos a alegoria como uma linguagem semiótica, sempre atrelada ao seu contexto histórico e comprometida com suas questões, sejam de ordem estéticas ou ideológicas. Dessa forma, o que aqui nos propomos a realizar é uma investigação que nos leve a atualizar o estudo da alegoria, inaugurada pela Retórica, posicionando-a numa perspectiva semiótico-discursiva, assim, iremos nos debruçar sobre a maneira como essa teoria do discurso poderá herdar um campo do saber mais antigo, como a Retórica, a fim de estudar problemas discursivos atuais.

Para alcançarmos os objetivos aqui propostos, nosso trabalho buscou estabelecer um percurso dividido em quatro blocos, a fim de que, em cada um deles, possamos ir nos apropriando dos conhecimentos necessários e, principalmente, construindo novas relações que nos permitirão atingir nossos resultados. Desse modo, no primeiro bloco, temos como objetivo nos situarmos no início de tudo, isto é, no momento de formação da alegoria. Para isso, faremos uma explanação geral a respeito da Retórica, uma vez que é a partir dela que veremos o surgimento das figuras de linguagem, e mais especificamente, daquela que aqui nos interessa mais, a alegoria. Chegaremos, então, à alegoria, e faremos uma recuperação dos estudos e avanços que percorrem todo o universo alegórico, desde seu surgimento e sua primeira definição, com Aristóteles, até os trabalhos mais contemporâneos que buscam reabilitá-las, como os de Walter Benjamin, em seu *Origem do drama barroco alemão* (2016), que hoje é uma das maiores referências de estudos alegóricos da contemporaneidade. Também a distinguiremos de outros recursos linguísticos que se fazem relevantes para sua compreensão, como a metáfora e o símbolo.

No segundo bloco de nosso percurso, o foco será realizar uma explanação a respeito da produção alegórica de José Saramago. Relacionamos a alegoria com a bibliografia ativa e passiva do autor, para isso ilustramos com um levantamento da fortuna crítica do autor que busca demonstrar a predominância da alegoria tanto nos textos do escritor, quanto nas pesquisas de seus estudiosos. Assim, é possível observar a relevância que tal artifício tem na literatura de Saramago. Além disso, é preciso ainda atualizar a idéia de alegoria que foi reabilitada por Benjamin (2016), isso porque o autor o fez no século XVII, ou seja, em consonância com as questões sócio-históricas do contexto de seu tempo, porém, os romances alegóricos saramaguianos estão inseridos nos séculos XX e XXI, logo, uma atualização do alegórico para esse outro contexto se mostra de extrema necessidade, uma vez que fatores históricos, sociais e culturais representados pela alegoria irão interferir diretamente na construção do texto.

No terceiro bloco objetivamos assumir o olhar da Semiótica Discursiva greimasiana sob a alegoria. Para tal, iniciaremos com um breve retorno aos principais fundamentos e ideias da semiótica, a fim de que o campo fique bem estruturado. Assim, trataremos aqui da Semiótica greimasiana, aquela que, segundo Greimas (1975), põe em seu escopo a descrição e explicação dos mecanismos que engendram o sentido de textos em geral. Além de fundamentados teoricamente em Greimas (1975, 1976), também nos valeremos das importantes contribuições teóricas de Barros (2001, 2005), Bertrand (2003) e Fiorin (2016), autores que também trabalham no viés da Semiótica Discursiva, para que possamos ampliar ainda mais nossa leitura teórica. Posteriormente, temos como objetivo analisar a construção alegórica, bem como sua produção de sentido, por meio do aparato teórico-metodológico que a semiótica greimasiana nos proporciona, nas três obras que fazem parte do corpus de nossa pesquisa: *A jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Para realizar a análise das obras, usaremos, da teoria semiótica, o Percurso Gerativo de Sentido, método proposto por Greimas (1975, 1976), que consiste em uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetíveis de receber uma descrição adequada, que mostra como se interpreta o sentido de um texto, num processo que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto. Dessa forma, analisaremos as três obras supracitadas pela semântica e pela sintaxe dos três níveis: o fundamental, considerado o nível mais abstrato, que permite ao leitor encontrar os termos contrários que regem o sentido do texto, por exemplo: vida e morte, natureza e cultura, entre outros; o narrativo, em que encontramos formas abstratas, por exemplo, um sujeito em estado de conjunção ou disjunção com algum objeto; e o nível discursivo, momento em que as formas abstratas do nível

narrativo são revestidas de termos que lhes dão concretude. Ainda no nível discursivo será possível analisarmos as estratégias discursivas de figuratividade e tematização presentes no texto, isto é, as figuras utilizadas para estabelecerem a construção de algumas alegorias, além dos temas que tais alegorias irão estabelecer dentro do texto.

No quarto e último bloco de nosso trabalho, após a análise da alegoria presente nas três obras saramaguianas, será possível avançar para uma melhor explanação sobre de que maneira a semiótica irá, então, herdar a Retórica para lidar com investigações linguísticas e literárias atuais. Explicitaremos, portanto, a partir da análise das três obras saramaguianas baseados no percurso Gerativo de Sentido, proposto pela semiótica greimasiana, como o sentido alegórico foi construído em cada discurso particular.

Além disso, vale ressaltar que nossa metodologia é de cunho comparativista e documental, uma vez que todo esse percurso, de análise dos textos pelo viés da teoria Semiótica, só poderá concretizar resultados após uma análise das três obras eleitas para análise. Uma vez analisadas as construções alegóricas, ainda será possível estabelecermos relações entre tais camadas de significações de leituras com a realidade social contemporânea na qual nos inserimos, visto que

Comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social). É o início do que hoje entendemos como o vasto campo das relações inter-semióticas. (CARVALHAL, 1991, p. 11).

Diante desse percurso teórico e metodológico apresentado, esperamos encontrar resultados que venham contribuir com a fortuna crítica de José Saramago, trazendo, desse modo, uma proposta semiótica para o diálogo com outras formulações epistemológicas. Logo, a nossa pesquisa se justifica por estudar um grande expoente da literatura de Língua Portuguesa, José Saramago, sob um viés ainda pouco desbravado, o que contribuirá para a diversificação do acervo crítico sobre a obra do autor. Visto isso, nosso estudo sai de um já reiterado estudo alegórico que por muito tempo bebeu de uma fonte riquíssima que a Retórica ofereceu, e, agora, buscamos investigar essa figura alegórica sob a perspectiva de uma nova teoria a fim de que possamos reabilitá-la a partir dos elementos que uma distinta área do saber tem a proporcionar. Assim, conseguiremos analisar, semioticamente, de que modo ocorre o processo de criação alegórica saramaguiana que dará base ao projeto de crítica ideológica da sociedade contemporânea proposta por seu enunciador.

## 2 RETÓRICA E ALEGORIA

Penso que as palavras só nasceram para poderem jogar umas com as outras, que não sabem mesmo fazer outra coisa, e que, ao contrário do que se diz, não existem palavras vazias. (Saramago, 2000, p. 204).

Um dos objetos centrais de nosso estudo é a alegoria, uma figura retórica advinda da Antiguidade. Desse modo, faz-se de extrema relevância que, antes de avançarmos em nossa pesquisa, façamos primeiro uma breve recuperação de sua origem, sua formação e suas particularidades, bem como sua distinção de outras figuras e elementos, para que depois possamos melhor compreender como se dará o processo de atualização da alegoria à luz dos séculos XX e XXI nas obras de Saramago, e mais precisamente, como a Semiótica, uma ciência mais moderna da linguagem, poderá abordar, diferentemente da Retórica, as figuras de linguagem, principalmente, a alegoria. Assim, neste momento inicial de nossa pesquisa, propomos um percurso que parte da Arte Retórica, uma vez que foi ela o seio gerador das figuras de linguagem, incluindo a que nesta pesquisa nos interessa mais, a alegoria, para depois ampliarmos as discussões a seu respeito.

Etimologicamente, do grego, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agorein*, falar, dizer; assim, podemos concluir que falar alegoricamente significa usar a linguagem para dizer algo quando, na verdade, queremos comunicar outra coisa. Complementando essa reflexão baseada na origem da palavra, Grawunder (1996, p. 19) nos acrescenta que alegoria seria “interpretar um sentido primeiro, literal das palavras, enunciados ou representações artísticas como outra coisa, atribuindo outro sentido”. Ademais, ao procurarmos pelo significado de alegoria no *Dicionário de termos literários*, nos deparamos com a seguinte definição que, de forma bastante clara, faz uma explanação geral sobre esse recurso linguístico:

A alegoria constitui, por conseguinte, uma “espécie de discurso inicialmente apresentado com um sentido próprio e que apenas serve de comparação para tornar inteligível um outro sentido que não é expresso” (Lausberg 1966-1968, III:311), - um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala uma coisa referindo-se a outra, - uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o primeiro discurso concretiza as ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro. (MOISÉS, 2013, p. 14-15).

Diante de tais definições percebe-se o motivo de a alegoria ter surgido no seio das figuras de linguagem, já que as figuras se apresentam como recursos linguísticos que ao realizarem uma alteração na “disposição normal dos membros da frase, com vistas a criar um efeito imprevisto”(MOISÉS, 2013, p. 191), permitem ao enunciador expressar seu texto de

diversas formas, produzindo, dessa maneira, diferentes efeitos de sentido de acordo com sua intenção comunicativa. É desse modo que se configura a alegoria, como uma estratégia adotada pelo enunciador para expressar o significado de um texto de forma oculta, ou seja, dizendo uma coisa quando, na verdade, busca significar outra, alterando o significado programado, inicial do enunciado, de forma intencional<sup>10</sup>.

Além disso, não podemos esquecer que a Arte Retórica, o campo de profícuo desenvolvimento das figuras de linguagem, centrava-se, principalmente, na arte da persuasão, isto é, os oradores eram instruídos a mobilizar recursos e estratégias de sua língua que construíssem um discurso forte e consistente o suficiente para convencer qualquer ouvinte do que ele estava a dizer. Assim, podemos pensar as figuras de linguagem como parte do arsenal dessas estratégias discursivas que possibilitavam ao enunciador produzir específicos efeitos, como de convencimento e persuasão, em seu enunciatário. Logo, o que encontramos no discurso é, de um lado, um enunciador dotado de um fazer persuasivo, usando como recursos para sua persuasão, ou para ver realizadas as suas intenções comunicativas, as figuras, como a própria alegoria, e, do outro lado, um enunciatário com seu fazer interpretativo, ou seja, debruçando-se sobre o texto que chegou até ele repleto de elementos intencionados e reagindo a ele.

Dessa forma, para que possamos entender o processo alegórico dentro das obras de José Saramago, bem como o efeito de sentido que ele trará consigo para dentro do texto, faz-se necessária uma pequena viagem ao momento de origem e formação das figuras de linguagem, com o intuito de, mais precisamente, chegarmos ao surgimento da alegoria. Para isso, faremos um breve retorno à Arte Retórica, pois foi ela o grande berço de seu nascimento.

## **2.1 A Arte Retórica**

Inicialmente é de suma relevância ressaltar que não temos como objetivo, e nem teríamos tempo e espaço necessários para isso, fazer uma recapitulação de toda a história e de todas as vertentes da Retórica. O que se pretende como esse capítulo é uma contextualização que nos permita salientar os pontos centrais que nos levam ao nosso objeto de pesquisa: a alegoria. Para isso, precisamos recuperar a Arte Retórica como geradora das figuras de linguagem, já que a alegoria assim o é. Desse modo, o que nos é importante destacar da

---

<sup>10</sup> Discutiremos com mais detalhes o efeito de sentido gerado pelo uso da alegoria mais adiante, principalmente, quando nos detivermos na análise dos textos de Saramago.

Retórica é sua formação como área da linguagem, seus objetivos, os principais pensadores desse momento, bem como as contribuições que eles deixaram e que têm suas relevâncias para nosso estudo atual, além de buscarmos proporcionar uma linha que permita estabelecer os pontos de intersecções em que a Semiótica se encontrará com a Retórica.

Do grego *Rhéseis*, “ação de falar”, ou “discurso”, *Rhetoriké* é a arte de convencer pelo discurso, logo, também considerada como a arte do discurso eficaz. Assim, seria no campo da Retórica que encontramos os artifícios para fazer da linguagem uma arma de convencimento, de persuasão, ou seja, a Retórica versa, principalmente, sobre as estratégias que o enunciador pode mobilizar em sua língua a fim de alcançar seus objetivos comunicativos quando o seu discurso atingir o seu enunciatário. Dessa forma, podemos tratar da Retórica como a arte que possibilita ao enunciador produzir discursos eficazes, isto é, discursos que convençam seu enunciatário em cada situação comunicativa prevista, já que, segundo Fiorin (2007, p. 14), é a Retórica a disciplina que “estuda os procedimentos discursivos que possibilitam ao enunciador produzir efeitos de sentido que permitem fazer o enunciatário crer naquilo que foi dito”. Portanto, a Retórica seria a disciplina da linguagem que tem por objetivo ensinar aos usuários da língua técnicas de convencimento, de persuasão, de melhor comunicação diante de diversas situações.

É curioso pensar que apesar de esse aparato de estratégias linguísticas com o objetivo de provocar efeitos de sentido, apesar dessa intenção de um enunciador de convencer seu enunciatário, apesar dessa busca incessante de um fazer persuasivo, enfim, apesar de tudo isso estar muito bem articulado nos manuais atuais e muito relacionado com linhas de estudos mais recentes da linguagem, não é, porém, fruto de uma atualidade. O surgimento da Arte Retórica data do século V a.C., na Sicília, e, ao contrário do que muitos possam imaginar, não foi o universo literário e poético que propiciou mais fortemente sua origem<sup>11</sup>, ao contrário foi principalmente nos discursos jurídico e político que a Retórica teve uma maior ênfase em seu desenvolvimento, devido ao caráter prático e utilitário dessa disciplina diante das necessidades estabelecidas em meio ao contexto da época, uma vez que encontramos nesse período um momento de grande instabilidade de ordem sociopolítica. Assim, segundo contam, essa seria a história, o mito do qual deriva sua gênese:

---

<sup>11</sup>Porém, ao dizermos que o universo literário não foi o principal cenário a possibilitar a formação da disciplina Retórica, uma vez que as causas de ordem sociopolíticas foram de maior urgência e destaque, não podemos negar e nem esquecer que a Retórica também têm raízes, conforme nos apresenta Souza (2006, p. 150), na literatura, com “a valorização da linguagem da poesia homérica – seus heróis são pródigos em discursos longos e pomposos, e a narrativa com frequência comporta enunciados metalinguísticos, referindo-se constantemente à própria língua e a noções conexas – e sua transformação em tema filosófico privilegiado desde as cogitações de pensadores anteclassicos.”

Dois tiranos – Gelon e Hieron - visando povoar Siracusa, transferem populações, expropriam e redistribuem terras; depostos numa rebelião, abrem-se processos para a devolução das propriedades aos antigos donos, mobilizando-se assim grandes juízes populares. Convinha então às partes em litígio a maior eficácia possível no uso do discurso, para persuadir de suas razões os julgadores; com a utilidade desse modo posta em voga, os recursos da eloquência começam logo a ser sistematizados, tornando-se objeto de uma arte, no sentido antigo deste termo. (SOUZA, 2006, p. 149)

Assim, uma vez que, diante de processos judiciais complicados e perante juízes se fazia necessário que os representantes mobilizassem todas as ferramentas possíveis de sua língua a fim de alcançarem seus objetivos dentro daquele tipo de situação, isto é, convencer, por meio de seus discursos, seus ouvintes. A Retórica, então, surge como uma arte de extrema relevância para a resolução de problemas do cotidiano da população. Sobre esse fator incentivador do surgimento da Retórica, é de suma relevância pensar que um dos mais fortes motivos que incitaram a origem dessa disciplina esteja atrelado ao sentido de defesa de propriedade, pois isso coloca a linguagem imediatamente no papel de instrumento de poder, uma vez que saber se utilizar da língua é ter um lugar privilegiado na sociedade, um lugar de luta e voz, visto que aquele que melhor se valer dela terá mais chances de ganhar o que estiver em jogo, ou seja, o que almeja. Linguagem, dessa forma, é poder. Assim, a Retórica nasce em um momento de conflitos sociopolíticos com o objetivo de auxiliar aqueles que precisam se defender ou defender seus próprios bens, garantindo-lhes as armas linguísticas necessárias para vencerem qualquer disputa.

A Retórica, assim como nos mostra a lenda de sua gênese, põe em cena dois atores: de um lado esse enunciador que precisa mobilizar todas as ferramentas de que a língua dispõe para que possa produzir um discurso que se apresente apto a emitir o efeito que deseja, e do outro lado o enunciatário, aquele quem o enunciador deseja atingir com esse discurso, o seu alvo, e é justamente pensando nesse enunciatário que o discurso é gerado, isto é, cada escolha é feita visando à recepção que ele fará desse texto. Dessa maneira, a Retórica busca encontrar caminhos que diminuam a distância entre o enunciador e seu enunciatário, ou seja, é por meio dela que se constrói um discurso capaz de interligar diretamente esses dois pólos da comunicação.

A retórica visa a estabelecer uma negociação da distância entre sujeitos, no sentido de que ela produz efeitos pragmáticos e passionais (por exemplo, ameaça, indignação, apaziguamento) com vistas à adesão a uma tese que se pretende comum entre o que produz o texto e aquele que o recebe. O enunciador leva em conta o questionamento do outro, para que ele possa ser persuadido. Isso põe em questão a dimensão sensível da linguagem. (FIORIN, 2019, p. 25).

Para que esse discurso seja capaz de diminuir distâncias entre essas duas polaridades da comunicação (enunciador e enunciatário), e para que consiga persuadir seu enunciatário, convencê-lo, comovê-lo, ameaçá-lo, ou seja qual efeito se busque alcançar, tal texto deve ser muito bem modelado pelas mãos do enunciador. Para isso, ele fará uso de estratégias e recursos discursivos objetivando deixar o seu texto com todos os elementos que julgue necessário para alcançar o sentido que deseje, isto é, para atingir diretamente seu enunciatário. Assim, durante sua construção, retoricamente vemos que o discurso é como um jogo, em que o enunciatário encontra uma espécie de campo minado de intenções, uma vez que cada peça posta no discurso está ali isenta de ingenuidade, pois seu enunciador planejou esse discurso da forma que melhor lhe conviesse, de maneira que cada palavra esconde outra, que cada escolha linguística é um atestado de intenção a respeito das outras que não foram eleitas, que cada enunciado proferido é também um pouco do outro que deixou de ser dito. É justamente isso que leva Fiorin (2019, p. 9) a afirmar que “todo discurso pode ser invertido por outro discurso, tudo o que é feito por palavras pode ser desfeito por elas, a um discurso opõe-se um contradiscurso”.

Logo, o discurso que atinge o enunciatário é apenas uma parte do todo que o compõe, é apenas a superfície de tudo o que ele carrega em sua profundidade, é apenas uma das várias camadas que ele veste, é apenas a ponta de um *iceberg*. E é sobre esse *iceberg* que vamos nos debruçar a fim de apreendermos todos os mecanismos que o enunciador mobiliza para que apenas sua ponta seja construída como tal e, principalmente, para que só essa ponta seja vista pelo seu enunciatário, já que convém a ele que somente essa parte esteja visível a olho nu. Para isso, vamos nos aprofundar um pouco no que a Retórica construiu ao longo de seu desenvolvimento como disciplina capaz de articular e organizar discursos em sua totalidade (*iceberg*) e também em seus fragmentos (como a ponta do *iceberg*).

Durante os primeiros anos de seu estabelecimento, podemos observar que a Retórica apresentava duas perspectivas, e que a partir delas é possível destacar os nomes de seus principais colaboradores. Conforme Souza (2006, p. 150), a primeira perspectiva “constituía-se numa demonstração técnica e racional do verossímil”, ou seja, revelava uma visão mais lógica do discurso, e tal vertente teve como principais colaboradores Córax, Tísias e Protágoras (século V a.C.). Já a segunda orientação da Retórica via-a “atuar como uma psicagogia (literalmente “condução da alma”), isto é, exploração do potencial de sedução da palavra”, contando com a colaboração de “Empédocles (século V a.C), para daí passar a Górgias (séculos V-IV a.C.) e depois a Isócrates (séculos V-IV a.C.)” (SOUZA, 2006, p. 151). Notamos assim que, enquanto na primeira perspectiva se objetivava a lógica presente



nos textos, ou seja, tratava a Retórica como “embalagem do raciocínio” (SOUZA, 2006, p. 151), em contraposição, na segunda perspectiva, a Retórica era trabalhada como uma forma de ilusionismo, isto é, tinha como um de seus propósitos trabalhar a possibilidade enganadora da palavra.

Foi justamente por causa dessa segunda orientação que para alguns, principalmente para filósofos como Platão, a Retórica foi vista de forma pejorativa, pois a encaravam como se fosse apenas uma estratégia para produzir discursos falsos, enfeitados de palavras bonitas com o único fim de enganar, ou seja, para disfarçar uma mentira, para fazer parecer verdadeiro o que nem sempre assim o era. Sócrates e Platão, por exemplo, consideravam a Retórica como negação da própria filosofia, pois enquanto essa buscava argumentos da verdade, aquela buscava argumentos para manipular. Assim, Platão

defendia a necessidade de eleger o verdadeiro e o falso, o ser e o parecer, sendo somente a verdade justa e aceitável. Em outras palavras, repugnava a Platão, por ser filósofo, a possibilidade de lidar com diferentes verdades, que parecia ser a principal habilidade dos sofistas (ZUCARELLI, 2014, p. 17).

Se avançarmos um pouco e trouxermos um ponto de extrema importância debatido dentro do campo Semiótico, o quadrado veridictório, veremos que sofistas e filósofos estavam em seus debates jogando com o *ser* e o *parecer*, ou seja, estavam lidando com o caráter de veridicção<sup>12</sup> do discurso produzido, isto é, com o discurso que é manifestado e apresentado como sendo verdadeiro, e que de fato, em sua essência trata da verdade (o que os filósofos defendiam), ou com outro tipo de discurso, aquele que foi produzido com recursos que o fizeram parecer verdadeiro, mas que em sua essência, era uma mentira (discursos atribuídos aos sofistas). Segundo Barros (2001, p. 113),

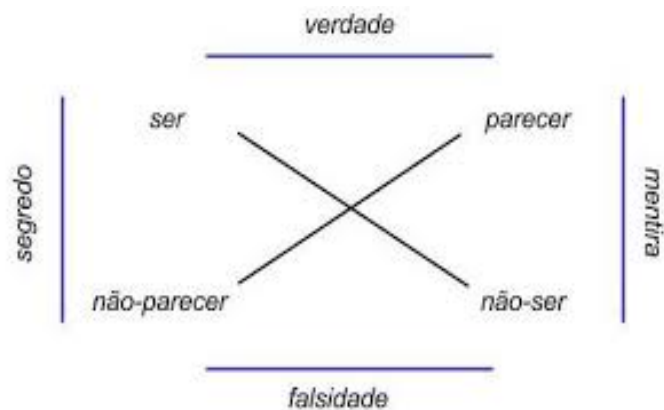
o contrato de veridicção determina as condições para o discurso ser considerado verdadeiro, falso, mentiroso ou secreto, ou seja, estabelece os parâmetros, a partir dos quais o enunciatário pode reconhecer as marcas da veridicção que, como um dispositivo veridictório, permeiam o discurso.

Logo, precisamos abrir o quadrado da veridicção para saber se o discurso foi construído com a verdade ou apenas com o parecer dela.

---

<sup>12</sup> A Semiótica Greimasiana entenderá como veridicção a maneira com que se diz, com que se expressa, com que se manifesta o verdadeiro de um discurso.

Figura 1 – Quadrado veridictório



Fonte: Morato (2014).

Diante do quadrado veridictório exposto, podemos concluir que, para filósofos como Platão, os sofistas apresentavam um discurso que parecia verdadeiro, por ser repleto de artifícios e estratégias que corroboravam para isso, desde recursos linguísticos, até a forma de se comunicarem, ou seja, do modo de se portar, de falar, entre outros, mas que embora parecesse verdadeiro, não o era, configurando-se, assim, como um discurso mentiroso que foi construído de modo que parecesse verdadeiro, logo, caracterizava-se como uma mentira, pois *parece*, mas não *é* (ilustrado pelo lado direito do quadrado). Diferentemente do que defendiam os filósofos, pois para esses o que importa é a verdade, dessa maneira, o discurso deve não apenas *parecer*, mas também *ser* verdadeiro, ser construído com a verdade e expressar a verdade, apresentando-se, conseqüentemente, como um discurso verdadeiro, uma vez que além de parecer verdade, *é*, em sua essência, verdadeiro (ilustrado pelo lado esquerdo do quadrado). Assim, seguindo esse raciocínio “um sofista se satisfaz com o parecer”, enquanto que, para Platão, “interessam somente o verdadeiro e os meios que permitam conhecê-lo”. (ZUCARELLI, 2014, p. 17). Foi, portanto, pela perspectiva sofista que a Retórica passou por descrédito sob os olhos dos filósofos, pois, lidando com o parecer, como nos apresenta Chauvi (2002, p. 234):

de verossimilhança em verossimilhança, de aparência em aparência, de opinião em opinião a retórica não faz outra coisa senão seduzir e nos afastar da verdade, do bem, do belo e do justo. A retórica é a arte do logro e do engano.

Essa é apenas uma das críticas que cercaram a Retórica. Porém, com Aristóteles, muda-se a perspectiva com que se olhavam para ela, uma vez que, com ele, a Retórica deixou de ser vista apenas como um discurso elaborado com único objetivo de enganar, por meio de

argumentos pomposos, e ganha, enfim, um *status* de seriedade. Antes de tudo, é preciso ressaltar que há pontos de extrema relevância que distinguem o pensamento aristotélico do de Platão e de seus predecessores, como nos apresenta Zucarelli (2014, p. 21):

Aristóteles não reproduz a perspectiva de Platão, que indiciava os sofistas (por não serem comprometidos com a verdade universal) como enganadores e oportunistas; ele a renova, defendendo que a persuasão ocorre pelo próprio discurso quando é demonstrada a verdade ou o que parece ser a verdade. Isso mostra que o estagirita reconhece o valor da verossimilhança, a qual, para ele, deveria ser depreendida pela mesma faculdade com que se depreende o verdadeiro.

Assim, Aristóteles se apresenta, como também defende Berti (2012, p. 46), como um inventor da lógica que vai buscar usá-la como ciência, meio e instrumento para investigar as leis do pensamento, ou seja, vai se dedicar a apontar como a persuasão é proveniente do próprio discurso a partir do momento em que uma verdade, ou uma possível verdade, é demonstrada. Desse modo, para Aristóteles (2011, p. 44), a Retórica “é a faculdade de ver teoricamente o que em cada caso pode ser capaz de gerar persuasão”, independentemente de ser sobre uma verdade universal ou sobre algo verossímil. Para isso o que ele mais faz é definir essa Retórica como *Technè*, isto é, como um conjunto de regras que ao serem seguidas permite ao enunciador convencer seu enunciatório daquilo que lhe fala, mesmo que a mensagem nem sempre seja de cunho verdadeiro, pois para ele o verossímil não é um pecado ao qual devemos condenar o uso, mas ao contrário, por ser algo intrínseco ao discurso deve ser estudado e depreendido da mesma maneira que faríamos com a verdade, uma vez que o que está em jogo sendo analisado é a construção do discurso, não sua condição de verdade.

Além disso, para Aristóteles (2011, p. 53) um discurso é composto por três elementos: o orador (*ethos*), o próprio discurso a ser manifestado, ou seja, o assunto (*logos*) e o ouvinte a quem ele se destina (*pathos*). O *ethos* seria o componente que tratará da construção do discurso, bem como a postura que irá adquirir para propagá-lo e os elementos que esse sujeito deve possuir para ganhar credibilidade e alcançar a confiança do seu ouvinte, de modo que é no *ethos* que encontramos todo o fazer persuasivo; já nos ouvintes (*páthos*), é possível percebermos como o discurso (*logos*) é recebido, isto é, as paixões e emoções que atingem seus receptores, assim, é no *pathos* que está concentrada a atividade do fazer interpretativo; e, por fim, o discurso é constituído pela mensagem, ou pelo assunto (*logos*), parte em que iremos nos debruçar sobre a *lexis*, sobre as figuras de linguagem, sobre os recursos linguísticos, sobre as estratégias e sobre mecanismos que serão mobilizados a fim de produzirem os efeitos de sentido desejados pelo orador.

Ademais, se tentássemos visualizar a difusão e o desenvolvimento da Retórica em um panorama histórico, notaríamos que a Idade Média foi um palco profícuo para seu florescimento, uma vez que eventos e nomes importantes concorrem para isso, como nos apresenta Souza (2006, p. 153-154):

Nos séculos IV e V, respectivamente Ausônio e Sidônio Apolinário transmitem à Idade Média a chamada neo-retórica, elaborada durante o período da segunda sofística; Santo Agostinho (séculos IV-V) e Cassiodoro (séculos V-VI) põem a retórica a serviço do pensamento e proselitismo cristãos, e Beda (séculos VII-VIII) a aplica à Bíblia; Marciano Capela (século V) a inclui entre as sete artes liberais (com gramática, dialética, geometria, aritmética, astronomia e música), e Alcuíno (século XI), na sua reforma das escolas que introduz o *septennium*, conserva-lhe um lugar no *trivium* (junto com gramática e dialética), no que seguia o sistema que já tinha precedentes em Boécio (séculos V-VI) e Santo Isidoro de Sevilha (séculos V-VII); Boécio é ainda o responsável pelo primeiro retorno a Aristóteles nos tempos medievais (estudo da lógica restrita), a que se seguiriam a tradução árabe do século IX e sua segunda retomada, processada no século XII pelo estudo da lógica integral.

Porém, a Retórica não experimentou apenas momentos de ascensão, como os expostos na citação acima a respeito do período da Idade Média, ao contrário, de acordo com Lopes (1986, p. 19),

toda a longa história da Retórica pode ser traçada como um lento processo de desmantelamento, ocasionado por reduções sucessivas de uma parte maior a uma menor, dos traços acessórios de uma forma aos traços suficientes, de uma modalidade expandida a uma modalidade condensada de classificação.

A citação de Lopes (1986) faz referência à restrição que Retórica foi sofrendo aos poucos, uma vez que ela foi sendo substituída e até mesmo reduzida ao seu limite máximo. Como nos afirma Souza (2006, p. 154) o lugar da Retórica no *trivium*, por exemplo, que até então ela dividia nas universidades ao lado da Dialética e da Gramática (o chamado *trivium* medieval), com o tempo foi ocupado primeiro pela gramática (do século VIII ao X), e depois pela dialética (do século XI ao XV), ou seja, a Retórica perde, assim, seu lugar de unidade no *trivium*.

Outro exemplo dessa redução diz respeito às cinco partes em que, primeiramente, a Retórica foi dividida, no quesito de elaboração do discurso, e que depois foi sofrendo um esvaziamento até se restringir a apenas uma. Em um primeiro momento, a Retórica apresentava as cinco fases para a construção do discurso: a *inventio* era a parte responsável pela descoberta dos argumentos, seguida pela *dispositio* que iria organizá-los em uma sequência lógica e de melhor compreensão, logo depois esse discurso seria convertido em palavras, e investido de ornamentos na *elocutio*, e, por fim, o orador teria duas importantes

funções na transmissão do discurso, a *memoria*, quando utilizaria técnicas de memorização do texto, e a *pronuntiatio* que se refere à postura e à forma de oralização do discurso.

Porém, chegando aos tempos modernos, segundo Souza (2006), Petrus Ramus (1515-1572) propõe uma redução dessas cinco fases, atribuindo a *inventio* e a *dispositio* à dialética, e deixando à Retórica apenas com a *elocutio*, a *pronuntiatio* e a *memoria*. Posteriormente, as cinco partes foram reduzidas para apenas uma, na *elocutio*, passando a Retórica, assim, da arte de argumentar à arte de enfeitar o discurso, uma vez que agora ela será constituída unicamente pelas figuras e pelos tropos de pensamento.

A Retórica restringe-se, então, à Elocução – e não tardará o dia em que, prosseguindo o processo de despojamento pelos anos seguintes, ela se veja constringida a limitar-se ao campo das manifestações discursivas trópicas ou ‘desviadas’. (LOPES, 1986, p. 4).

Nota-se, diante de tal cenário, que o lugar de relevância da Retórica não ultrapassa o século XVIII. Como nos apresenta Souza (2006, p. 156), já nos séculos XVIII e XIX, a Retórica sofre redução inclusive em uma das poucas partes que sobreviveram ao seu desabamento (a elocução), pois reduz-se os

tropos e às figuras, ou mais rigorosamente, à fusão dessas categorias sob a égide da primeira; e no século XX com os formalistas Eikhenbaum e Jakobson, chega-se ao par metáfora/metonímia, enquanto outras teorias poéticas, indo mais fundo na redução e supervalorizando a idéia de analogia, preservam apenas a metáfora como último resíduo da retórica, apresentando essa figura como essência final da linguagem poética e até da linguagem em geral, o que teria conduzido a um emprego abusivo e conceitualmente esvaziado das noções de imagem e de símbolo (SOUZA, 2006, p. 157).

A respeito dos motivos que levaram a esse esvaziamento e reducionismo da Retórica, bem como sua limitação aos mínimos elementos, destacamos que um dos principais motivos que contribuíram para essa decaída no século XIX, deve-se, principalmente, ao surgimento de um discurso de cunho mais científico que solicitava aos oradores não apenas uma argumentação forte e bem estruturada, mas também provas concretas daquilo que estavam a defender e que embasassem seu discurso, ou seja, era o espírito científico que estava se disseminando junto com a valorização pela pesquisa, pela descoberta. Logo, não bastava fazer uso de uma linguagem bem ornamentada que causasse um certo efeito de convencimento e apresentar algo verossímil, fazendo uma mentira parecer uma verdade, mais do que isso era preciso comprovar que aquilo que se dizia era verdade. Fiorin (2019, p. 12) aponta, além do motivo acima mencionado, outros fatores que contribuíram para uma derrocada da Retórica:

Em primeiro lugar, a definição de um ideal de transparência, objetividade e neutralidade do discurso científico com base na concepção de que a linguagem representa a realidade, o que é incompatível com o princípio da antifonia de que a cada discurso corresponde outro discurso, produzido por outro ponto de vista, o que significa que o discurso constrói a maneira como vemos a realidade. Em oposição a essa primeira condição discursiva de declínio da retórica, surge um ideal paradoxalmente contrário para o discurso literário, o de originalidade, individualidade e subjetividade, o que conflita com a idéia de um estoque de lugares comuns e de procedimentos à disposição do escritor. Em terceiro lugar, ocorre a ascensão do liberalismo como modelo do discurso político, que pretende que as escolhas dos agentes políticos são pautadas pela racionalidade, o que é inconciliável com o ideal de persuasão que está na base da retórica. Em quarto, o modelo de comunicação oral é substituído por um modelo de comunicação escrita, o que deixa em segundo plano a eloquência que serviu de ponto de partida para a criação da retórica. Finalmente, com a emergência dos Estados-nação e com o papel que adquirem as línguas nacionais dentro de um novo quadro, o latim deixa de ser referência cultural.

Ademais, Souza (2006, p.153) também nos alerta que outro fato que veio a colaborar com esse esvaziamento da Retórica foi “o crescente prestígio da história da literatura a partir do século XIX, processo que conduziria tal disciplina, em meados desse século, a assumir a posição de principal referência nos estudos literários, distinção que por tantos séculos coubera à retórica”.

Diante desse cenário em que é possível observar a presença de razões de ordem científica, política, cultural, social, ideológica, literária, linguística, educacional, entre outras, deparamo-nos com um retraimento drástico da Retórica no século XIX. Assim, conseqüentemente, ela perde seu lugar nas salas de aula do sistema de ensino, e tudo leva a crer que retorna ao seu local de origem, voltando aos púlpitos e aos tribunais políticos, parecendo, assim, que realizou um movimento cíclico, retornando ao seu ponto de origem.

No entanto, em meio a esse apagamento da Retórica, alguma coisa parece ter sobrevivido, no caso, como vimos anteriormente, de suas cinco partes, resta-nos agora, apenas uma: a *elocutio*, que será tratada nos livros como as conhecidas “Figuras de Estilo”<sup>13</sup>. Dessa forma, ainda que de maneira mais restrita, a Retórica continua sendo básica na educação secundária e universitária, ainda que de uma forma mais limitada, uma vez que a *elocutio* será ainda necessária e valorizada devido a seu caráter de ornamentação do discurso por meio, principalmente, de suas figuras de linguagem.

Assim, podemos concluir que a Arte Retórica não é apagada e nem excluída dos estudos linguísticos, visto que há muito para ser retomado e, principalmente, analisado sob outras vertentes. Dessa maneira, conforme salienta Fiorin (2007, p.11) “a retórica é, sem dúvida nenhuma, a disciplina que, na História do Ocidente, deu início aos estudos do

---

<sup>13</sup> Estamos considerando apenas os estudos literários, uma vez que na Nova Retórica os interesses se voltam para a argumentação.

discurso”, e que séculos depois “as diferentes teorias do discurso devem herdar a Retórica no estudo dos procedimentos discursivos, levando em consideração séculos de estudos já realizados”. E é justamente isto o que estamos nos propondo a fazer nesta pesquisa, isto é, buscamos explorar a herança deixada pela Retórica por meio de uma nova vertente, a teoria semiótica que, embora não seja um ramo derivado dos estudos retóricos, faz menção a alguns de seus elementos sob uma perspectiva diferente, como por exemplo, objetivamos fazer com as figuras de linguagem. Porém, antes de atualizarmos os estudos das figuras pela visão semiótica, recordemos o tratamento dado a elas pela própria Retórica.

### ***2.1.1 A elocutio e a as figuras de linguagem***

De acordo com o que foi explanado anteriormente, podemos constatar que a Retórica foi sofrendo esvaziamentos ao longo de sua história. Porém, tais restrições trouxeram como consequência para essa Arte, como nos salienta Lopes (1986, p. 3-4), uma mudança, principalmente, na perspectiva que se oferecia ao discurso, uma vez que na Retórica Antiga (com postulados de Aristóteles, Cícero e Quintiliano) o discurso era visto como “uma articulação contextual das cinco partes na totalidade constituída da mensagem”, já na Retórica Clássica, com a redução das cinco partes do discurso (*inventio, dispositio, elocutio, memoria e pronuntiatio/actio*) em apenas uma (*elocutio*), Petrus Ramus, por exemplo, “ignorou a integralidade do discurso, enquanto artefato constituído” ao por em prática essa limitação.

Assim, na alteração que ocorreu durante a passagem da Retórica Antiga para a Retórica Clássica, deparamo-nos com a negação de que o discurso seria uma construção plural, em conjunto, em que suas cinco partes seriam complementares e apresentariam caráter de integração uma com as outras. Por outro lado, vamos ao encontro de uma visão mais unitária do discurso, pois quando se reduz as cinco partes apenas à elocução, ou seja, ao ignorar todos os outros elementos constituintes do discurso e ao considerá-los como partes isoladas, sem levar em consideração a relação estabelecida entre eles dentro do sistema de construção discursiva, o que temos é a retirada de quatro dos cinco pilares que sustentam o edifício do discurso, levando, assim, a uma conseqüente fragmentação da própria Retórica que, agora, vê-se limitada.

Mais do que ao estudo da Elocução, a expressão “Retórica” alude, agora, ao estudo das figuras. É bem verdade que se tratava, ainda, num primeiro instante, do *discurso falado*, quando por “elocução” se entendia a manifestação oral do pensamento, com vistas à manipulação do ouvinte. Mas logo passou a Retórica, de arte de persuadir, que era uma arte de falar – *arsdicendi, arsloquendi* –, à condição de uma arte de

enfeitar – uma *arsornandi*[...] Abria-se o caminho para que a velha disciplina aristotélica se convertesse, de atividade-fim que fora, em atividade-meio. (LOPES, 1986, p. 4)

Desse modo, ao ser reduzida, a Retórica passou, como nos aponta Genette (1975), por uma espécie de amputação, em que lhe tiraram a parte argumentativa e de construção discursiva (alocadas, principalmente, na *inventio* e na *dispositio*) e restringiram-na apenas a uma teoria da elocução, mais precisamente às figuras de estilo e aos tropos<sup>14</sup>. Se antes, cabia à Retórica a argumentação, ou seja, a seleção dos argumentos, bem como a organização e a disposição deles dentro do discurso, agora, o que cabe à Retórica é a ornamentação discursiva. Diante disso, as figuras, pertencentes à fase da elocução, passaram a ser vistas como enfeites, como ornamentos (*ornatus*) de caráter dispensável ao discurso.

Avançando nas discussões a respeito das figuras de linguagem, essa parte da *elocutio* que agora passou a constituir toda a Retórica, notamos que suas conceituações geralmente circundam sobre a noção de que elas se apresentam como desvios funcionalizados dentro do discurso, em contraposição com o considerado grau zero da linguagem, como nos apresentam Ducrot & Todorov, (1972, p. 251) ao enunciarem que “a definição mais difundida, a mais tenaz, da FIGURA é de um desvio, da modificação de uma expressão primeira, considerada como normal”. Nessa mesma perspectiva, Fontanier (1968, p. 64) conceitua figuras como sendo, justamente, “os traços, as formas, os torneios mais ou menos notáveis e com um efeito mais ou menos feliz pelos quais o discurso, na expressão das ideias, dos pensamentos e dos sentimentos, afasta-se mais ou menos do que é sua expressão simples e comum”, ou seja, a figura é, desse modo, resultado de uma violação de regras ao desviar o seu uso do que seria considerado o “natural” ou esperado.

Em consonância a tal definição, Lopes (1986) destaca que o desvio causado nas e pelas figuras de linguagem funciona “como marca de diferença entre o previsto e esperado e o imprevisível na mensagem” (LOPES, 1986, p. 7), uma vez que não seria, de acordo com as normas conhecidas, permitido haver uma contradição interna no enunciado, ou seja, não seria previsível articular no mesmo enunciado após uma afirmação, a negação do mesmo elemento antes afirmado. Assim, temos uma “falha”, já que o que estava programado a ocorrer, deu espaço ao não programado, causando estranhamento no enunciatário desse texto.

---

<sup>14</sup> Salientando que, como nos apresenta Moisés (2013, p. 191), as figuras distinguem-se dos tropos uma vez que, enquanto aquelas se configuram como “recursos linguísticos que alteram a disposição normal dos membros da frase, com vistas a criar um efeito imprevisto”, já estes “implicam a mudança semântica dos vocábulos”.



O previsível, programado e esperado, geralmente suscita uma leitura “própria”, “literal”, visto que não foge do que se espera, ou seja, a mensagem irá corresponder ao que, na língua, é natural para ela, não se afastando, assim, o enunciado de sua expressão comum. Enquanto isso, quando notamos a quebra dessa harmonia, quando temos a presença de um elemento imprevisível, quando a mensagem é acompanhada de algo que não estava programado e rompe com o princípio da não contradição, é suscitada, então, uma leitura “figurada”, pois, possivelmente, a mensagem se afasta do seu sentido primeiro (grau zero), do seu habitat natural, para passar a abranger significados outros.

Na sistematização que faz do *ornatus*, a arte retórica reserva para si uma teoria e uma sistematização das figuras da linguagem. Partindo de um suposto grau zero da linguagem, as figuras de linguagem promovem, aplicadas sobre esse grau zero, desvios responsáveis por efeitos de sentido de estetização do discurso. (PIETROFORTE, 2008, p. 51-52).

Assim, um dos pontos mais relevantes do desvio é que ao considerá-lo como ato infracionário das normas semânticas e sintáticas da língua, ele está, na verdade, produzindo efeitos de sentido ao opor “uma manifestação marcada, trópica ou figurativa, produzida pelo desvio, a uma manifestação não-marcada, literal ou “própria” do discurso” (LOPES, 1986, p. 7). As figuras de linguagem apresentam-se, desse modo, como alterações, modificações ocorridas, seja a nível de vocábulo ou de texto, que são responsáveis por afastar deles seu sentido “próprio”, natural e previsto, e, ao contrário, atribuem a eles uma nova significação, um sentido “figurado”, não programado e imprevisível. Assim, segundo Pietroforte (2008, p. 51-52), o “*ornatus* promove, então, uma incidência na função poética da linguagem, de modo que as figuras de linguagem podem ser analisadas como diversos resultados da projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”. Logo, podemos vislumbrar o desvio, que se manifesta no eixo sintagmático em decorrência das escolhas que o enunciador tinha diante do eixo paradigmático<sup>15</sup>, como uma espécie de licença artística,

---

<sup>15</sup> Entendemos por sintagma o que Saussure (2012, p. 171) considera no discurso como os termos encadeados, “relações baseadas no caráter linear da língua, que exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos ao mesmo tempo. Estes se alinham um após o outro na cadeia de fala. Tais combinações, que se apoiam na extensão, podem ser chamadas de sintagmas”. Já o eixo paradigmático, segundo Saussure (2012, p. 172), centra-se no fato de que “fora do discurso, as palavras que oferecem algo de comum se associam na memória e assim se formam grupos dentro dos quais imperam relações muito diversas. Vê-se que essas coordenações são de uma espécie bem diferente das primeiras. Elas não têm por base a extensão; sua sede está no cérebro; elas fazem parte desse tesouro interior que constitui a língua de cada indivíduo”. Logo, temos a relação sintagmática como algo que existe em presença (eixo da seleção), enquanto o paradigma (eixo das combinações) se particulariza por em ausência, no campo virtual, abranger as possibilidades da língua a serem combinadas e postas em uso no eixo do sintagma.

quando o objetivo circunda sobre os efeitos de sentido que se deseja produzir, ou simplesmente sobre a estilística do discurso proferido.

Ademais, também se faz de extrema relevância procurarmos entender de que modo esses desvios são recebidos e interpretados por seus enunciatários, já que se há uma infração da norma, uma violação do que seria previsível encontrar na linearidade do enunciado proferido (no eixo sintagmático), o enunciatário sofre um estranhamento ao perceber que há uma incoerência, que o não programado surgiu no lugar do que deveria estar programado decorrente das regras linguísticas que domina. Logo, para resolver essa questão que se lança a ele, é preciso que se faça uma correção desse desvio, ou seja, é necessário que se esclareça de que maneira e por qual motivo esse enunciado está violando o princípio da não-contradição. Segundo Lopes (1986, p. 9) essa correção ocorreria no momento em que o enunciatário fosse “explorando mnemonicamente o campo das associações “normais” ligadas à figura, fornecendo, destarte, a expressão corretora, a significação aceitável para o enunciado figurado”.

Assim, ao enunciarmos “Saramago é um leão da literatura”, há, inicialmente, um estranhamento, uma vez que estamos a colocar, no mesmo enunciado, dois elementos que são contrários, já que um possui o traço humano e o outro possui o traço de não-humanidade (animalidade). Logo, não esperaríamos encontrar esses dois termos como correlatos, quebrando, assim, as expectativas que já possuímos em decorrência do conhecimento das normas lingüísticas e semânticas. Porém, para que tal enunciado se apresente de forma coerente, é preciso que resolvamos esse desvio elucidando no eixo paradigmático quais as expressões que forneceriam um significado aceitável. Ao percebermos que *leão*, *força*, *grandioso*, *poderoso*, estão no mesmo eixo paradigmático, isto é, são opções que servem como adjetivos, como atributos para o sujeito da oração, e que estão no mesmo campo semântico, dividindo traços em comum com *leão*, conseguimos solucionar o aparecimento, a escolha desse termo *leão*, aparentemente não programado, no eixo sintagmático. Assim, Saramago é um forte, um grandioso, um poderoso nome na literatura.

O que ocorre no exemplo acima é uma substituição de uma informação já esperada, velha e programada (suporte), por outra que não estava programada (aporte), como nos explica Lopes (1986). Assim, quando lemos “Saramago é um...” espera-se que apareça logo em seguida atributos a esse sujeito como: autor, escritor, português, homem, ateu, entre outros, justamente por serem elementos que fazem parte das informações já conhecidas e programadas do enunciatário. No entanto, ao surgir o termo “leão”, que não pertence a esse suporte esperado, tem-se a adição de um aporte novo, ou seja, acrescenta-se nesse enunciado

uma informação não-programada que causa um estranhamento no enunciatário, visto que um animal não poderia ser o atributo de um ser humano. Assim, o desvio nos conduz a leitura e interpretação de um enunciado figurado, uma vez que é realizado por meio de uma permuta entre o suporte e o aporte, ou, como exemplifica Lopes (1986, p. 17) o “desvio= [/suporte programado/ + /aporte não programado/]”.

Percebemos, então, que o que ocorre na leitura figurada é a existência de dois tipos de contextos que precisam ser levados em consideração para uma interpretação, principalmente, do que não estava programado. Deparamo-nos, assim, com um contexto posto, o que está presente, a mensagem em si, e com um contexto pressuposto, isto é, com aquele que leva ao significado que está ausente, aquele que resolve a questão proposta pelo desvio.

O desvio aciona um mecanismo de confronto e comparação, na mente do leitor, dos dois tipos de enunciados que ele relaciona, implicando-os no corpo mesmo da figura, como contexto posto e contexto pressuposto: (a) o contexto posto de enunciado trópico, presente, que viola a norma e possui um sentido figurado, opõe-se, assim, na mente do leitor, a (b) o contexto pressuposto, do enunciado próprio, ausente, que obedece à norma e tem um sentido literal. (LOPES, 1986, p. 15-16).

Retomando o exemplo “Saramago é um leão da literatura”, temos que o leitor é suscitado a confrontar os dois contextos e, a partir de uma competência leitora, ele pode chegar à apreensão do sentido do contexto pressuposto (Saramago é um forte, um grande da literatura) a partir de pistas deixadas no contexto posto (Saramago é um leão da literatura). Caso tal leitura não se realize, o leitor fica no nível do contexto posto, que viola algumas normas sintáticas ou semânticas para comportar um sentido figurado que, naquele momento, não foi apreendido. Diante disso, tem-se, segundo Lopes (1986, p. 10), que uma expressão desviada pode ser recebida por seu enunciatário de duas formas: se ele não resolver tal desvio, isto é, se não conseguir encontrar no eixo paradigmático as possíveis expressões correlatas, interpretará essa expressão desviada como um erro, como um “desvio contextualmente disfuncionalizado”. De outro modo, uma expressão desviada poderá também ser considerada por esse enunciatário como uma licença de estilo, ou seja, como um “desvio contextualmente funcionalizado”, assim como uma figura de linguagem que surge intencionalmente de uma violação da norma, a fim de alcançar determinados efeitos de sentido, como a metáfora que foi apresentada no enunciado do exemplo anterior.

Ainda a respeito das figuras de linguagem, é relevante ressaltar que a própria *elocutio*, já resultado de um esvaziamento, limitada ao estudo das figuras e dos tropos, foi ainda mais

reduzida, uma vez que já tendo sido considerados dezenove tropos, eles foram, aos poucos, sendo sintetizados até chegarem a apenas dois.

Quintiliano distinguia catorze tropos, Du Marsais via, na primeira metade do século XVIII, dezenove, prontamente reduzidas por Giambattista Vico à condição de realizações ocorrenciais variáveis de não mais do que 4 grandes classes de figuras-tipo, a metonímia, a sinédoque, a ironia e a metáfora. Já nos últimos anos, A. Henry (1970) exclui a ironia, mantendo a tríade da metonímia, da sinédoque e da metáfora. Jakobson, finalmente, extremado ainda mais o processo histórico de simplificação, reduz todos os metassemas nas figuras arquitrópicas da metáfora e da metonímia. (LOPES, 1986, p. 19)<sup>16</sup>

Diante do que foi exposto, é possível notar que a sobrevivência da *elocutio* em meio ao esvaziamento da Retórica Antiga, justifica-se pelo fato de ser ela a fase dedicada a traduzir em palavras o discurso que até então estava apenas na ordem do pensamento (alocado na *inventio* e na *dispositio*) e de permitir a adição de ornamentos, como as figuras de linguagem, em sua constituição, ou seja, é agora, na fase da elocução, que vamos concretizar um discurso com todas as possibilidades e recursos linguísticos disponíveis na língua. Pela razão das figuras de linguagem se fazerem presentes e apresentarem uma suma relevância nos estudos linguísticos até hoje, adentrando, inclusive, no ensino básico, conseguimos entender a sobrevivência da *elocutio*.

O recorrente uso das figuras de linguagem na realização dos discursos que produzimos desde os tempos mais antigos, antes mesmo até de nomeá-las como figuras de linguagem, também aponta para a importância e o destaque que a elocução sempre teve para os estudos da língua. No que concerne a relevância do uso de tais figuras em nossa comunicação, basta pensarmos que quando estamos prontos para construir qualquer tipo de texto temos a nossa disposição uma variação imensa de possibilidades linguísticas para realizá-lo. Primeiramente, podemos produzir um discurso de caráter conotativo ou denotativo. Podemos cobrir um texto com uma capa de ironia e sarcasmo ou simplesmente relatar o que se pretende, com a chamada “literalidade” do discurso. Podemos substituir características humanas por de outros seres ou objetos, a fim de fazermos comparações, elogios ou ofensas. Enfim, a língua nos permite criar diversas maneiras de construir um discurso e vários modos de por em prática o que estava apenas na ordem do pensamento, e uma das ferramentas que encontramos para isso é justamente as figuras de linguagem, como metáforas, metonímias, antíteses, hipérboles, alegorias, entre outras.

---

<sup>16</sup> Veremos de modo mais detalhado como Jakobson chegou a essa redução de apenas duas figuras (metáfora e metonímia) na seção 1.2.3.

Logo, podemos observar que tais figuras de linguagem são utilizadas até os dias mais atuais, diariamente, por todas as pessoas, inclusive por aquelas que nem mesmo sabem que as estão utilizando. Dizer ou ouvir uma simples frase como “Ela vai morrer de inveja”, faz parte do dia a dia de todos nós, e consiste simplesmente em uma hipérbole, figura que apresenta um exagero intencional, por parte do interlocutor, a uma determinada expressão a fim de lhe oferecer uma maior intensidade. Diante de tamanha recorrência em nossa língua, podemos entender como a *elocutio*, a parte que abriga as figuras de linguagem, as ornamentações e as outras possíveis realizações de um discurso, resistiu à fase de desabamento da Retórica.

No entanto, a grande problemática envolvendo a restrição da Retórica à *elocutio* e, especialmente, a questão do *ornatus* é que, por muito tempo houve a equívoca idéia de que esse *ornatus* seria apenas uma espécie de “embelezamento da linguagem com figuras, com tropos. A figura era vista como um enfeite e, como tal, desnecessária, como um luxo do discurso. Com isso, esvazia-se [...] sua função argumentativa” (FIORIN, 2019, p. 27). Percebe-se, então, que essa função dispensável a que se atribuiu às figuras e, conseqüentemente, à Retórica, já que ela foi limitada a isso, veio por propiciar um apagamento injusto e equivocado de sua função argumentativa que, ao contrário, ainda está sim presente em sua vertente, como nos aponta Fiorin (2019, p. 27):

O *ornatus* latino corresponde ao grego *kósmos*, que é o contrário do caos. *Ornamentum* significa “aparelho, trabalho, equipamento, arreios, coleiro, armadura”. Só depois quer dizer “insígnia, distinção honorífica, enfeite”. [...] Isso significa que o sentido inicial de *ornatus* em retórica não era “enfeite”, mas “bem argumentado”, “bem equipado para exercer sua função”, o que quer dizer que não há uma cisão entre argumentação e figuras, pois estas exercem sempre um papel argumentativo. [...] Não podemos esquecer-nos que a palavra argumento é formada com a raiz *argu*, que significa “fazer brilhar, cintilar” e que está presente nas palavras portuguesas *argênteo*, *argentário*, *argento*, *argentar*, *argentaria*, *argentífero*, todas provindas do latim *argentum*, “prata”. O argumento é o que realça, o que faz brilhar uma idéia.

Logo, é preciso resgatar a caráter argumentativo existente nas figuras, que mais do que meros ornamentos para enfeitar um discurso, ajudam a construí-lo, uma vez que são capazes de produzir sentidos específicos desejados, de atingir enunciatórios com buscas à persuadi-los. Um ornamento como uma figura não é uma simples etiqueta que se adiciona ao discurso, mas, ao contrário, são estruturas que o mantêm de pé. Além disso, é preciso não esquecer que ao centrarmos nosso estudo no discurso, notamos que não há discurso isento de ideologia, que não há discurso sem caráter histórico, que não há um discurso que circule em sociedade que não seja retoricizado ao apresentar as marcas de desvios e de figuras da linguagem. Assim, a Semiótica, como veremos mais detalhadamente logo mais a frente, vem nos auxiliar a

visualizar a Retórica e, principalmente as figuras, como algo que vai muito mais além do que ornamentos discursivos:

Nesse contexto de retorno não mais às bases metafísicas da Retórica aristotélica, mas, sim, às bases ideológicas do discurso enquanto espaço de manifestação vigiada dos saberes problemáticos é que o estudo das figuras como a metáfora e a alegoria adquire o seu significado, na hora atual. Aqui, o Retórico perde a sua função puramente ornamental para se deixar ler como prática significativa que, subjacente ao “dito” prescrito ou consentido, opera a manifestação, na figura, do “interdito”. O Retórico faz-se, assim, por conseguinte, uma categoria semiótica inerente à dimensão mítica das mensagens, onde o tropo se ergue como a face visível de uma invisível ideologia que, com as marcas do desvio da norma que a engendra, constrói a sua máscara de presença oculta. (LOPES, 1986, p. 4-5)

Portanto, diante do que foi explanado, nota-se que, apesar da extrema redução e limitação à *elocutio* que a Retórica sofreu, nem tudo, porém, se perdeu, ou seja, a morte da Retórica nunca pôde ser atestada, e prova disso é que ainda hoje, agora, estamos retomando-a. Isso ocorre porque, segundo Fiorin (2007, p. 14), podemos “lê-la à luz dos problemas teóricos enunciados na atualidade”, assim, o que se deve e pode fazer “é ler os temas abordados pela retórica sob a ótica das questões teóricas modernas”. Diante disso, podemos recuperar o estudo das figuras de linguagem pela perspectiva da semiótica greimasiana, ou seja, estudá-las de outra maneira, vê-las como algo mais do que um mero ornamento e passar a tratá-las como práticas significantes, como manifestações que carregam consigo ideologias dos contextos sócio-históricos em que se encontram, e é justamente isso o que faremos no decorrer de nossa pesquisa. Mas, por ora, centremo-nos na alegoria a fim de melhor apreendê-la como figura, como estratégia, como recurso da linguagem, para, então, podermos nos debruçar sobre ela a partir do aparato teórico-metodológico da Semiótica.

### 2.1.2 A metáfora e a alegoria

Como vimos anteriormente nas discussões sobre a *elocutio*, a alegoria se abriga sob o grande guarda chuva das figuras de linguagem, uma vez que se configura, independente do tempo a ser trabalhada, como um recurso de expressão que transforma, converte, potencializa sentidos textuais, além de funcionar como ferramenta persuasiva. No entanto, percebemos ao adentrar o universo das figuras de linguagem que também nos deparamos com figuras que por muitas vezes podem nos causar confusão por apresentarem traços similares ou até mesmo por se apresentarem como elementos principiadores e desencadeadores de outras figuras. Isso se deve ao fato de que as figuras não são termos isolados da linguagem, isto é, elas não estão

cada uma classificadas e ordenadas em uma caixa fechada sem direito a interação, pelo contrário, a língua é viva, e sendo viva, as figuras, em muitos momentos, podem se relacionar e integrar conjuntamente um mesmo fragmento textual. Assim, algumas dúvidas podem surgir, como por exemplo: o que distingue uma alegoria de uma metáfora? Inicialmente, foi a partir dos postulados de Aristóteles, em suas obras *Poética* (2003) e *Retórica*(2011), que a visão tradicional de metáfora foi construída, como podemos observar a partir de sua definição para essa figura:

A metáfora é definida como o recurso a um nome de outro tipo, ou então como a transferência para um objeto do nome próprio de um outro, operação que pode se dar por deslocamentos de gênero para espécie, de espécie para gênero, de uma espécie para espécie ou por analogia (ARISTÓTELES, 2003, p. 274).

Para iniciarmos o caminho que nos leva a essa resposta, podemos destacar os critérios utilizados por Lopes (1986) para classificar e, conseqüentemente, identificar cada um dos tipos de figuras a depender de seus traços distintivos:

(1)desvios no plano da expressão vs desvios no plano do conteúdo; (2) desvios da expressão como figura morfológica vs como figura sintática; e (3) desvio do conteúdo como figura semântica vs como figura lógica. Articulados esses três eixos com as três classes de desvios que conhecemos, por adição, subtração e permuta (deixando, por conveniência nossa, de lado, a comutação). (LOPES, 1986, p. 18).

A partir disso, observemos o seguinte quadro proposto pelo autor que expõe as figuras Retóricas classificando-as e diferenciando-as de acordo com os seguintes critérios:

Quadro 1 – Figuras de linguagem

CLASSES DE DESVIOS	METÁBOLES (FIGURAS)			
	EXPRESSÃO		CONTEÚDO	
SUBTRAÇÃO	FIGURA MORFOLÓGICA	FIGURA SINTÁTICA	FIGURA SEMÂNTICA	FIGURA LÓGICA
	META-PLASMOS	METATAXES	METAS-SEMEMAS	META-LOGISMOS
	Aférese, apócope, síncope, sinérese, apagamento	Crase, eclipse, zeugma, assíndeto, parataxe	Sinédoque generalizante, comparação, <b>metáfora in praesentia</b>	Lítote, reticência, suspensão, silêncio
ADIÇÃO	Prótese, diérese, afixação, epêntese, redobro, rima, aliteração, assonância, paranomásia	Parêntese, concatenação, expleção, enumeração, polisíndeto, métrica, simetria	Sinédoque particularizante, arquilexia	Hipérbole, repetição, pleonasma, antítese

<b>SUBTRAÇÃO- ADIÇÃO</b>	Linguagem infantil, trocadilho, arcaísmo, neologismo, etimolog. fantasiosa, empréstimo	Silepse, anacoluto, transf. de classe, quiasmo	<b>Metáfora <i>in absentia</i></b> , metonímia, oximoron	Eufemismo, <b>alegoria</b> , parábola, fábula, ironia, paradoxo, anti-frase
<b>PERMUTA</b>	Anagrama, metátese, palíndromo	Tmesse, hipérbato, inversão		Inversão lógica, inversão cronológica (na história)

Fonte: LOPES (1986, p. 18).

De acordo com a tabela acima, podemos notar, a partir do destaque que realizamos propositalmente, que a metáfora<sup>17</sup> e a alegoria se encontram em locais distintos do quadro, comprovando, assim, a diferenciação existente entre elas, no entanto, também notamos que compartilham aspectos em comum. Primeiramente podemos constatar que tanto a metáfora como a alegoria fazem parte de desvios do plano do conteúdo, e são efetivadas por desvios de caráter de subtração e adição, já que operam por meio de trocas e substituições de vocábulos ou, até mesmo, de textos, interferindo, assim, no significado proposto. No que concerne a distinção entre ambas, podemos destacar que, enquanto a metáfora surge como uma figura de ordem semântica, a alegoria se pronuncia como figura de ordem lógica. Logo, se por um lado a metáfora joga com a alternância e modificação de sentidos dos vocábulos, a lógica alegórica brinca com as associações que podem ser estabelecidas entre significados diversos de enunciados, que ora estão presentes no nível da expressão (contexto posto) e ora que estão ausentes (contexto pressuposto).

De acordo com Lopes (1986, p. 25) “sempre que traduzirmos um dado segmento discursivo por meio de um paradigma inesperado, pouco familiar, utilizando-o no lugar do paradigma esperado, programado em nossa memória, estaremos produzindo uma metáfora”. Dessa maneira, notamos que a metáfora se constitui pela substituição de um termo que está em ausência no plano da expressão (geralmente, tido como “sentido próprio”) por outro termo que está em presença no plano da expressão que recebemos como “sentido impróprio” ou “figurado” por se distanciar do que esperamos, por não ser o programado para aquele determinado eixo sintagmático apresentado.

Por meio dessa substituição de termos, observamos que a metáfora trabalha com as possíveis relações estabelecidas entre diferentes eixos paradigmáticos que são enunciados no

<sup>17</sup> No quadro de classificação das figuras de linguagem, notamos dois tipos metafóricos: a metáfora *inpraesentia* e a metáfora *in absentia*. A primeira diz respeito a uma espécie de metáfora explícita, ou seja, ela se faz presente no contexto posto do discurso. Já a metáfora *in absentia* é de caráter implícito, visto que não aparece no contexto posto, mas sim depende do contexto pressuposto da cultura para sua apreensão.



eixo sintagmático. Assim, em um enunciado, ao apresentar como correlatos os termos *A* (comparado) e *B* (comparante), a metáfora suscita do leitor a eleição dos semas interseccionais, ou seja, dos traços em comum, que nos permitirão correlacionar dois termos pertencentes a dois eixos paradigmáticos distintos. Logo, se lemos: “*Ensaio sobre a lucidez*, de José Saramago, é uma arma política”, temos aqui uma convocação para uma leitura metafórica, visto que *livro* e *arma* não são, no programado e esperado da língua, no sentido “próprio”, correlatos, uma vez que um livro não tem como atributo ser uma arma, pelo menos não em seu contexto de uso habitual, desse modo, não seriam encontrados como opções substituíveis do mesmo eixo paradigmático. Há, portanto, dois termos: o termo comparado *A* (livro) com seu comparante *B* (arma), e o que faz possível encontrar sentido nesse enunciado, é justamente os semas interseccionais, isto é, o que há de comum entre os dois elementos destacados. Diante disso, o fato de tanto o livro, como a arma, poderem atingir pessoas e modificar seus estados iniciais (físicos ou mentais) funciona como fundamento da metáfora.

Interessante notar também que os termos comparados e comparantes, formadores da metáfora, surgem no texto de forma figurativizada, ou seja, temos figuras<sup>18</sup> como livro e arma, assim, os termos que constroem a metáfora, apresentam-se como substantivos concretos. Já o fundamento da metáfora, isto é, o que nos permite relacionar os termos aparentemente não correlatos e encontrar seu significado, é de ordem abstrata, ou seja, conceitual, temática. Isso quer dizer que a relação entre esses elementos do mundo sensível, figurativizados no plano da expressão, pertencentes a diferentes eixos paradigmáticos, são unidos, e a relação esclarecida por meio de uma temática. Dessa maneira, *livro* e *arma* são figuras que remetem a temática da transformação, por exemplo, já que os dois são elementos que permitem transformar um estado inicial (ignorância e vida) em um estado final (conhecimento e morte). Assim, enquanto os elementos comparados e comparantes manifestados são figurativizados no texto, o seu elo, o seu tema, é de cunho abstrato.

Além disso, os semas interseccionais funcionam como o que a Semiótica greimasiana chama de conectores de isotopias<sup>19</sup>, ou seja, com os possíveis elos que podemos encontrar entre os elementos presentes no discurso e que, a partir de novas ligações significativas

<sup>18</sup> A Semiótica greimasiana entende por *figuras* todo e qualquer elemento que faz referência a algo que exista no mundo natural, ou em um mundo natural construído, como carro, mesa, cadeira, homem, gnomo, fada, dançar, céu, azul, entre outros. Dessa forma, a figura “é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural” (FIORIN, 2016, p. 91).

<sup>19</sup> O conceito de isotopia na Semiótica greimasiana diz respeito “a reiteração dos temas e a recorrência das figuras no discurso”, logo, a isotopia é responsável por assegurar, “graças à ideia de recorrência, a linha sintagmática do discurso e sua coerência semântica” (BARROS, 1997, p. 74). Assim, os conectores de isotopias funcionam como elos possíveis entre termos presentes no discurso que podem levar à instalação de uma nova isotopia, de uma nova leitura.

estabelecidas entre eles, levam-nos a outros caminhos de leitura e de interpretação que, como leitores, podemos seguir. No exemplo acima, selecionamos a isotopia temática da transformação para caminhar por determinado percurso de interpretação que ligasse os elementos *livro* e *arma*. Porém, se seleccionássemos outro sema intersector, isto é, se encontrássemos outro conector isotópico, poderíamos esclarecer a relação entre os termos comparado e comparante por outra leitura possível. Assim, se elegêssemos a temática da defesa pessoal, comprovaríamos que a relação entre *arma* e *livro* é possível por meio de semas que ambos compartilham: o livro é uma defesa por oferecer ao homem o saber necessário para ser e estar no mundo, enquanto a arma é um instrumento de defesa física, para se proteger contra ataques físicos. A defesa é, então, um conector temático de isotopias (de caráter abstrato), que nos permite elucidar o significado desse enunciado metafórico.

Percebemos, então, que a metáfora é uma figura do plano do conteúdo, uma vez que ao ser acionada ela altera o significado dos termos, por meio de adição ou subtração de um elemento por outro, oferecendo efeitos de sentido específicos ao discurso que enuncia. Nota-se, assim, a partir dos exemplos já destacados ao longo do trabalho, que a metáfora se realiza em determinados vocábulos do enunciado (como no exemplo anterior: na relação entre *livro* e *arma*). Assim, comumente, se define a metáfora como uma figura de linguagem que age por meio de comparações ou substituições, isto é, troca-se uma palavra por outra para produzir um efeito de sentido desejado ao afastar as palavras de seu significado usual e passando o texto para um estado de sentido figurado.

Decorrente da conceituação de Aristóteles, temos a metáfora como um elemento que, segundo Leite (2007), desloca ou estende o sentido das palavras, isto é, em vez de se deter a conferir o nome literal das coisas, a metáfora, ao contrário, passa a denominá-las por palavras que sejam “estranhas” à elas. Dessa forma, a metáfora seria a figura de linguagem cuja função consiste em produzir efeitos de sentido figurados a partir de comparações ou substituições de termos que mantenham entre si algum traço de similitude, funcionando a metáfora, dessa maneira, por uma percepção de semelhanças.

Ademais, Richards (1936) nos apresenta os três elementos constituintes de uma metáfora: o *teor*, isto é, o conteúdo ou termo que será metaforizado e que poderá ou não está presente explicitamente no texto; o *veículo*, que será o termo responsável por trazer ao texto a ideia metaforizante; e o *ground*, que se apresenta como a reunião dos traços semelhantes entre os dois termos, o metaforizado (tratado por Lopes (1986) como comparado) e o metaforizante (tratado por Lopes (1986) como comparante), para que esses possam estar relacionados e estabelecer o significado da metáfora, permitindo, assim, sua interpretação. Logo, em uma

sentença como: *Saramago é um leão*, o teor é *Saramago*, por ser ele o termo metaforizado, comparado, enquanto *leão* é o veículo, por carregar consigo a ideia metaforizante, comparante, e, por fim, o sema de /grandiosidade/ é o *ground*, uma vez que é esse o elemento que liga os dois (*Saramago* e *leão*), isto é, que torna o termo *Saramago* similar e substituível ou comparável ao termo *leão*.

No entanto, é preciso que tomemos consciência de algo muito relevante para essa discussão. Embora o termo metaforizante (comparante) seja *leão*, e a metáfora, logo se dirija para tal palavra, não podemos afirmar que somente esse item lexical carregue consigo toda a ideia que o autor da frase buscou passar ao seu enunciatário. Basta pensarmos que a palavra *leão*, sozinha, não carrega consigo o significado de um ser humano grande, forte, mas apenas o nome de um animal que, entre muitas outras características, é conhecido também pela sua posição de poder e destaque no reino animal. E mais, para que a interpretação do enunciatário seja a mesma desejada por quem propôs tal substituição de termos, os semas interseccionados para justificá-la têm que fazer jus a tal substituição e ser igualmente compartilhada pelos dois termos da equação metafórica, pois é possível que quem não conheça *Saramago* como um escritor muito reconhecido e premiado, imediatamente pode encaminhar a interpretação apenas pelos traços semânticos que compõem o *leão*, e, assim, podem chegar a equivocada interpretação de que o interlocutor estava a chamar *Saramago* de raivoso e feroz, quando na verdade, por meio dos semas interseccionados selecionados anteriormente, estava apenas a dar-lhe um destaque em seu cenário de atuação: o literário.

Além disso, há ainda uma outra questão a ser levada em consideração, nem sempre a relação metafórica será estabelecida apenas entre dois itens lexicais, como entre *Saramago* e *leão*. Muitas vezes podemos nos deparar com um termo que estipula a metaforização não apenas com outro termo, mas com uma sentença inteira, um parágrafo inteiro ou, inclusive, um texto, um romance, inteiro. Sobre isso, Ricouer (2000) já nos alertava para o fato de que o uso figurado, ou metaforizado de uma palavra não acrescenta nenhuma informação nova ao seu leitor, como tropo ele nada ensina, pois apenas ornamenta um discurso. Porém, é na interação entre as duas idéias a que ele está a serviço, ou seja, no transporte de uma à outra, que ele acrescenta um significado que, enfim, a metáfora ressignifica uma realidade. Assim, notamos que analisar apenas a palavra que veicula a idéia metaforizante não é suficiente para a interpretação da metáfora, logo, é preciso ir além dela.

Tal discussão nos leva ao pensamento de Richards (1936) de que as palavras não possuem cada uma um significado único. Para constatar isso, basta lembrarmos de nosso exemplo em que o termo *leão* pode significar: ferocidade, violência, morte, poder, força,

presença, autoridade, beleza, intimidação, entre outros, e o termo *Saramago* pode significar: homem, autor, português, Nobel, ateu, entre outros. Assim, é a relação entre os termos do enunciado que nos permite selecionar, entre tantos, o significado das palavras proposto inicialmente para aquela determinada combinação e situação discursiva. Sobre o pensamento do autor, Leite (2007, p. 46) também afirma que “Richards assume que as palavras não possuem significação própria, pois não encerram nenhum sentido em si mesmas”, mas que, pelo contrário, “o discurso, tomado como um todo, seria o responsável pela produção do sentido e por sua percepção de maneira indivisa”.

Apesar disso, não negamos a existência de um termo que conduz consigo o foco metaforizante. Pois como ressalta Black (1962) mesmo que um enunciado inteiro seja capaz de constituir uma metáfora, porém, em seu centro, haverá sempre uma palavra para onde o leitor voltará sua atenção e que justificará o motivo para que aquele enunciado seja metafórico. Ao voltarmos ao exemplo aqui utilizado, é o termo *leão* que chama nossa atenção e nos sugere o caráter metaforizante do enunciado, uma vez que é ele o termo não programado e não esperado nesse eixo sintagmático, visto que não faz parte de nossa memória linguística que um animal seja atributo de um ser humano.

No entanto, não podemos negar que para além de uma palavra há outros elementos envolvidos para que a apreensão desse enunciado metafórico possa se concretizar de forma eficiente, como por exemplo, o discurso (no sentido de ultrapassar o nível da palavra e da frase) e o próprio contexto que virá atrelado por suas questões sociais e culturais. Assim, tendo conhecimento de que *Saramago* é o único ganhador do prêmio Nobel de literatura em língua portuguesa, além de ter ganhado vários outros prêmios, de ser um dos maiores expoentes da literatura portuguesa e ser reconhecido em vários países, a partir de tal conhecimento nos será possível interpretar que, assim como o *leão* é um dos maiores animais de seu habitat, e por culturalmente ser reconhecido como o rei da selva, sendo imputado a ele o caráter de poder, destaque e autoridade entre os outros, também nos é possível interpretar, por meio desse contexto, quais semas *Saramago* compartilha com *leão*, para resolvermos esse desvio e interpretarmos tal enunciado. Assim, precisamos ir muito além do contexto posto, manifestado no plano de expressão, pois é somente chegando ao contexto pressuposto, inserido em aspectos sócio-culturais, que o enunciado metafórico é interpretado em sua completude. Dessa maneira, as teorias tradicionais da metáfora a nível lexical acabam por exercer um preterimento a um formalismo estrutural em detrimento dos aspectos sócio-culturais que a metáfora evoca consigo.

Assim, segundo Leite (2007, p. 42), essa visão tradicional de que a metáfora consiste apenas em uma troca, uma mera substituição de palavras, focando apenas no nível lexical, destitui a metáfora de sua função pragmática e de sua manifestação textual e discursiva, uma vez que “a dinâmica discursiva do texto esvanece de tal modo os limites da palavra que o sentido metafórico já não pode ser encontrado em um só lugar, senão no contínuo da significação textual”. É preciso, dessa forma, transportá-la ao nível discursivo, onde sua interpretação levará em conta uma interação resultante do tripé: leitor-texto-cultura.

A própria origem da linguística textual ou de uma linguística do discurso é baseada na percepção da necessidade de atingir algo que vai além do nível da palavra e da frase. Barros (1988) nos salienta que a partir de Saussure os estudos linguísticos fazem da língua seu objeto, e na grande maioria das vezes não chegam a ultrapassar a dimensão da frase, apresentando, assim, um campo profícuo para o nascimento de uma teoria do discurso.

O interesse pelo texto como um todo, principalmente com o desenvolvimento dos estudos da semântica, e a aceitação do fato de o texto não ser, como já se sabe há muito, a simples soma de frases, tornou necessária uma linguística do texto ou do discurso. (BARROS, 1988, p. 1-2).

Diante disso, notamos que a linguística voltada para o texto e para o discurso<sup>20</sup> vem nos chamar a atenção para a necessidade de estudar o significado não por meio de palavras isoladas ou pelo aglomerado de frases, mas sim pelo contínuo de um texto, pelo seu todo, e mais do que isso, também pelas suas condições de produção, por tudo aquilo que mesmo não estando explicitamente presente na superfície textual está inscrito nele: seu contexto pressuposto advindo também de um arcabouço sócio- histórico e cultural. Assim, a metáfora acabaria escorrendo e adentrando muito mais do que uma ou duas palavras, e é esse caráter de extensão, a nível de texto, da metáfora que trataremos como alegoria<sup>21</sup>.

Dessa forma, vendo que o significado contido em uma metáfora ultrapassa os limites da palavra e da sentença e alcança o nível do discurso, podemos estabelecer, então, que a

---

<sup>20</sup> Encontramos tanto texto e discurso tratados como conceitos diferentes, quanto considerados até sinônimos. Como nos apresenta Greimas e Courtés (2016, p. 502): “considerado enunciado, texto opõe-se a discurso, conforme a substância de expressão –gráfica ou fônica- utilizada para a manifestação do processo linguístico. Segundo alguns linguistas (R. Jakobson), a expressão oral e, por conseguinte, o discurso, é anterior à escrita: esta seria apenas um derivado, uma tradução da manifestação oral. Para outros (L. Hjelmslev), pelo contrário, o ponto de vista genético não é pertinente, já que uma forma semiótica pode ser manifestada por diferentes substâncias”.

<sup>21</sup> Assumimos essa posição de tratar a alegoria como uma metáfora desenvolvida baseados em estudos de alguns pesquisadores, porém tal postura não é unânime, e podemos encontrar outros posicionamentos também válidos. Um caso interessante a ressaltar é o de Leite (2007, p.11) que considera o que aqui estamos chamando de alegoria como uma metaforização textual, ou seja, “um fenômeno resultante da interação entre leitor, texto e cultura, capaz de engendrar sentidos metafóricos durante o ato interpretativo”. Assim, não haveria a passagem de uma figura para outra, mas uma ampliação da figura de partida.

alegoria seria essa metáfora desenvolvida em desdobramento a nível textual. Concernente com tal pensamento, encontramos conceitos como o de Quintiliano que apresentava a alegoria como uma espécie de metáfora continuada, ou desenvolvida, ao elucidar que a diferenciação entre ambas se dá principalmente pelo quesito quantitativo, uma vez que define a metáfora a nível de léxico, isto é, apenas um termo substituindo o outro. Enquanto na alegoria essa substituição é realizada em todo o enunciado, pois não apenas uma palavra substitui a outra, mas toda uma ideia é expressa por outra, assim, temos a alegoria tratada, mais precisamente, como tropo do pensamento:

Sob o ângulo do tropo, ela é uma transposição. Retoricamente, o tropo é a transposição semântica de um signo em presença (convencionada aqui por S1) para um signo em ausência (S2). A transposição baseia-se na relação possível entre um ou mais traços semânticos dos significados de S1 e S2[...] Como linguagem figurada na Retórica antiga, o tropo implica dois sentidos: o figurado que é o próprio tropo e o literal ou próprio, que é um ideal de sentido próprio, sem figuração, implícito no tropo. A alegoria é tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado. (HANSEN, 1986, p. 14)

Diante disso, observa-se que o sentido figurado constituinte do discurso alegórico é o responsável por produzir o sentido próprio, uma vez que este se apresenta como uma das virtualidades do sentido “próprio”, ou seja, como uma de suas possibilidades de interpretação e leitura.

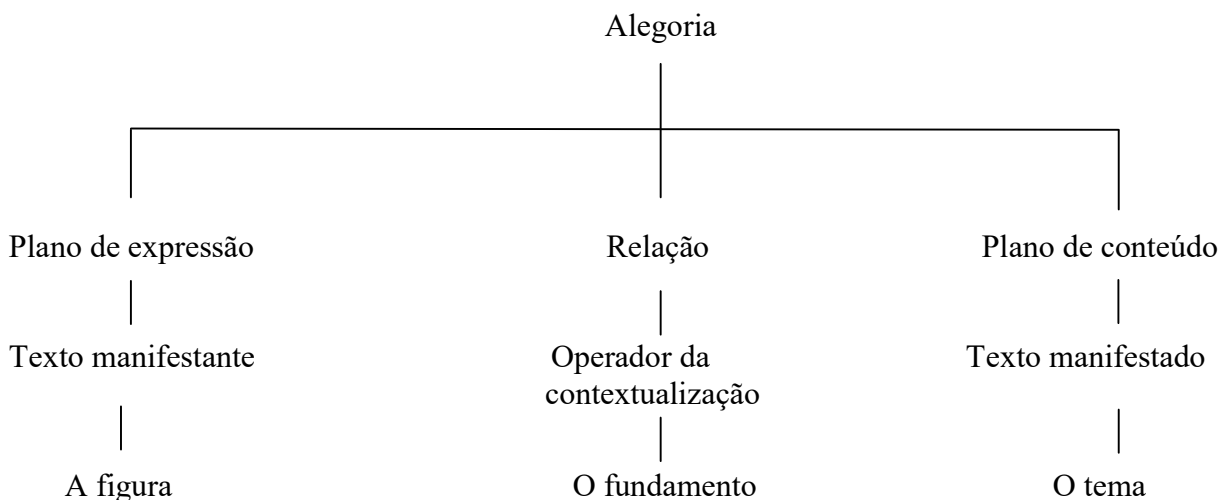
Kothe (1986, p. 13) complementa o raciocínio a respeito da diferenciação entre metáfora e alegoria dizendo que “a alegoria é comumente distinguida da metáfora por ser mais extensa e detalhada”. Assim, se a metáfora precisa ultrapassar o domínio da palavra, e se começa a se relacionar com uma quantidade maior de elementos, essa extensão entra no campo da alegoria. Logo, se selecionarmos o romance de Saramago, *Ensaio sobre a cegueira* (1995), e o elemento alegórico “cegueira”, notamos que apenas essa palavra, por si só, não é suficiente para carregar o significado que ela está a substituir, que está em ausência na superfície textual. É apenas relacionando tal termo com todos os elementos textuais, como os personagens, as passagens, as ações, as falas, os lugares e os objetos, e com as questões fora do texto, isto é, seu contexto, conhecimento de mundo, relações sócio-culturais, que o significado de “cegueira”, que a ideia abstrata representada por ela, esse sentido que está encoberto, presente em uma camada mais profunda da leitura acomodada no contexto pressuposto, poderá, por fim, ser estabelecido de maneira eficiente.

Diante disso, percebemos que é na condição do texto como um contínuo, bem como na sua relação com fatores exteriores que permitiram sua construção, que a alegoria melhor se

permite ser analisada. Ademais, uma investigação em dimensão textual da alegoria carrega consigo as vantagens de transpor os limites que por algum tempo imperaram no campo linguístico, pois, “a linguística do discurso pode ser, assim, considerada como uma tentativa de ruptura de duas barreiras: a que impede a passagem da frase ao discurso e a que separa a língua da fala, ou melhor, dos fatores sócio-históricos que a envolvem” (BARROS, 1988, p. 2). Dessa maneira, a alegoria serve como exemplo que vem a corroborar para o preenchimento dessas duas lacunas.

Ademais, como nos salienta Lopes (1986, p. 42) a alegoria é “um discurso metafórico que contém dois textos vinculados entre si pelo mesmo fundamento, que os associa num novo conjunto significante, num novo discurso”. Assim, a alegoria se caracteriza por dizer algo querendo enunciar outra coisa, ou seja, diz A para significar B, logo, um discurso alegórico é composto por dois textos: no plano da expressão encontramos o texto manifestante (de sentido “figurativo”), isto é, o responsável por apresentar ao enunciatário, por meio da figuratividade, o contexto posto, e encontramos também um segundo texto, o manifestado (de sentido “próprio”), aquele que abriga o plano do conteúdo e que contém a temática discursiva (de natureza abstrata). O fundamento, dessa forma, é o que permite a relação entre A e B, ou seja, entre o plano de expressão (texto manifestante) e o plano do conteúdo (texto manifestado) ao operar por meio de contextualizações e associações de semas intersectorais dos dois textos. Diante disso, a alegoria, no novo discurso construído, trabalha hierarquizando esses textos, pois “o texto figurativo funcionará nesse discurso como o plano de expressão manifestante de outro texto, o temático ou manifestado” (LOPES, 1986, p. 42).

Esquema 1 - Alegoria

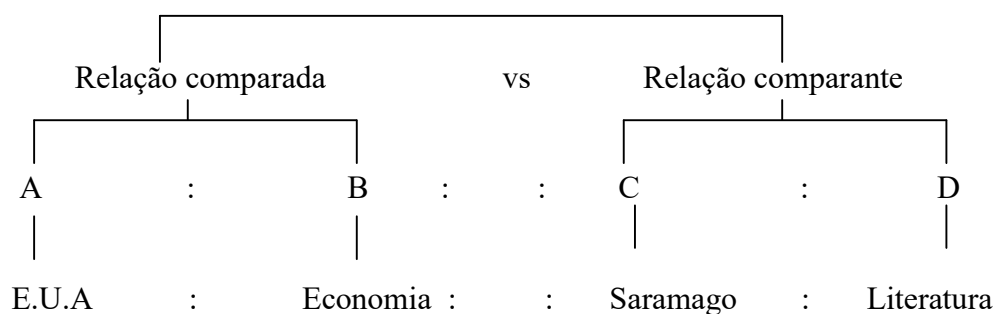


Além disso, a alegoria se constrói, como veremos mais detalhadamente em Benjamin (2016), a partir de fatores sócio-históricos que permitem sua interpretação, uma vez que é no invisível (no contexto pressuposto) que encontramos a explicação para o que está visível (no contexto posto), e tanto os fatores sócio-históricos, culturais e ideológicos, tendem a se manifestar no disfarçado, no dissimulado. Dessa forma, além das relações com os termos presentes no texto, também podemos tratar da alegoria como sendo essa metáfora desenvolvida pelo fato de também estar relacionada com elementos extralinguísticos, não se limitando apenas ao interno do texto, mas conjuntamente com o que está ao seu redor no componente externo e que influenciam sua produção de significado.

No seguinte enunciado “Podemos falar de duas potências: Os Estados Unidos da América (EUA) e José Saramago”, temos dois textos apresentados. Primeiro, há um texto manifestante, explícito, presente no contexto posto do discurso que, figurativamente (por meio de figuras: *EUA* e *Saramago*), correlaciona o país *EUA* ao escritor português *José Saramago*. Por outro lado, temos um texto manifestado, que está implícito, isto é, está apenas no contexto pressuposto, que partindo da isotopia /grandiosidade/ centra-se agora na oposição que se estabelece entre os dois elementos, fazendo surgir novos termos que são culturalmente pressupostos, visto que um é grandioso no cenário econômico, enquanto o outro o é no cenário literário. Assim, o que permite a correlação alegórica entre os termos é o compartilhamento do mesmo sema intersector /grandiosidade/, ou seja, apresentam o mesmo fundamento que trabalha no enunciado como operador de contextualização entre os dois textos. O termo *potência* já nos remete a essa esfera de grandiosidade que é característica nos dois termos (o comparado e o comparante) evocando, assim, novos elementos (B e D) que são responsáveis pela associação lógica construtora do significado dessa alegoria. Logo:

#### Esquema 2 – Correlação alegórica

##### Correlação Alegórica





Para a apreensão da alegoria enunciada acima, também se faz importante recordar o que nos salienta Lopes (1986, p. 61) sobre o fato de que em um discurso alegórico o “plano de expressão figurativo faz referência a um referente não-figurativo, mas abstrato, que diz respeito a conceitos gerais de uma cultura, conteúdos éticos, metafísicos ou doutrinários...”. Logo, quando o plano de expressão nos apresenta as figuras de *Estados Unidos da América* e *Saramago*, solicita que o leitor busque um referente de caráter abstrato, mais especificamente de temáticas que estão inseridas no contexto de produção de tal enunciado para que assim possamos encontrar o significado proposto do que nos foi comunicado. Assim, outras leituras são postas em jogo, como por exemplo, a leitura de mundo para se ter conhecimento de que os E.U.A. é um país considerado uma potência mundial e que Saramago, por meio de todo o reconhecimento de sua obra, também se faz uma potência no campo literário. Portanto, a grandiosidade desses dois elementos, em seus locais de existência, explica o sentido de tal construção discursiva.

Além disso, nossa posição de considerar a alegoria como uma metáfora, no caso desenvolvida, em nível de discurso, não está distante do que muitos pensadores antigos e estudiosos da linguística defendem, uma vez que aos poucos foi havendo uma tomada de consciência de que a metáfora, ao lado da metonímia, seria uma figura englobante de muitas outras, assim, as duas seriam uma espécie de base e ponto de origem para todas as outras figuras, pois, como vimos anteriormente, de dezenove figuras, foi-se reduzindo esse número até que Jakobson (1983) propusesse a existência de apenas duas: “Jakobson, finalmente extremando ainda mais o processo histórico de simplificação, reduz todos os metassememas nas figuras arquitrópicas da metáfora e da metonímia” (LOPES, 1986, p. 19).

A conclusão a que se chega com tal reducionismo é que a metáfora e a metonímia seriam como hiperônimos das figuras de linguagem, em que todas as outras figuras seriam de um modo ou de outro um tipo de metáfora ou um tipo de metonímia. Inclusive, não apenas as figuras de linguagem seriam um tipo de metáfora ou metonímia, mas como o próprio Jakobson defende: “todos os processos simbólicos humanos, sejam eles sociais ou individuais, organizam-se metafóricamente e metonimicamente” (1983, p. 65)<sup>22</sup>. Ao jogar, então, com o metafórico e o metonímico, Jakobson (1983, p. 56) quer nos dizer que

---

<sup>22</sup>Para melhor esclarecimento, Jakobson (1983) nos apresenta essa ideia ao tratar dos tipos de afasia, quando nos chama atenção para as duas operações de arranjos do signo linguístico: a combinação (eixo sintagmático) e a seleção (eixo paradigmático). Os tipos de afasia são decorrentes do tipo de arranjo que sofre alguma falha, enquanto o outro permanece inalterado. Assim, se houver deficiência no eixo de seleção e substituição, o paciente sofrerá afasia de similaridade, já se houver deficiência no eixo da combinação e contexto, sofrerá de afasia de contiguidade. O importante de tudo isso é que Jakobson irá relacionar que os pacientes que não conseguem realizar operações de seleções e substituições de termos dentro de sua língua, isto é, que não são

uma vez que a todo nível verbal — morfológico, léxico, sintático e fraseológico — uma ou outra dessas duas relações (similaridade e contiguidade) pode aparecer e cada qual num ou noutro de seus aspectos — uma gama impressionante de configurações possíveis se cria. Um ou outro desses dois pólos cardeais pode prevalecer.

Assim, a metáfora e a metonímia seriam os grandes pontos de partida das figuras de linguagem, uma vez que, todas as outras, manteriam com alguma delas sua relação de origem. Além disso, Jakobson (1983) insere a metáfora e metonímia no seio do processo de construção das unidades transfrásticas, ou seja, de acordo com o autor o encadeamento de um texto, sua progressão pode ocorrer de duas formas: metaforicamente ou metonimicamente. É dessa maneira que vemos ocorrer com a alegoria, ou seja, partindo da metáfora.

Assim, se temos a metáfora sendo um hiperônimo, temos a alegoria como seu hipônimo, isto é, como uma parte dessa sua totalidade. Logo, podemos inferir que toda alegoria é de algum modo uma metáfora, uma metáfora, como já dissemos, desenvolvida, elevada ao nível de discurso. Porém, não podemos esquecer, diante de tal definição de hiperônimo, que nem toda metáfora é uma alegoria, já que a lista de hipônimos, de figuras específicas que fazem parte de sua totalidade, assim como a alegoria o faz, é muito variada.

Para melhor compreendermos, basta pensarmos no seguinte exemplo: “Saramago é português”. *Português* é o hiperônimo, isto é, o que abrange a totalidade, uma vez que podemos encontrar vários *portugueses* além do *Saramago*, como *Luís Vaz de Camões*, *Eça de Queiroz*, *Florbela Espanca*, *José Luís Peixoto* (que são seus hipônimos), entre outros. Assim, como vimos, nem todo *português* é um *Saramago*, visto que ele apresenta uma variedade de outros seres vivos, podemos ter *Camões português*, *Eça português*, *Florbela portuguesa*, *José Luís Peixoto português*, entre outros. Diante disso, como nem todo *português* é um *Saramago*, logo, nem toda metáfora é uma alegoria, mas toda alegoria tem caráter metafórico, assim como *Saramago* é um *português*. Ademais, sendo ainda mais específicos também podemos elencar os tipos de alegoria, seguindo o exemplo, poderíamos destrinchar ainda mais os tipos de hipônimos (de *Saramago*) uma vez que nele podemos encontrar ainda mais especificidades, ou seja, eles podem ser *Saramago que nasceu no sul*, *Saramago que nasceu*

---

capazes, por exemplo, de elencarem sinônimos, ou de nomearem objetos que são apontados a eles, tais pacientes agirão por meio de metonímias. Já os pacientes que sofrem de afasia de contiguidade, isto é, os que têm deficiência no eixo de combinação e de contiguidade das palavras e, conseqüentemente, que têm dificuldades em formar frases e enunciados maiores e mais complexos, irão fazer muito uso das metáforas. Isso porque elas podem se apresentar como um recurso eficaz para esse reducionismo de sentenças em apenas uma palavra.

em 1992, *Saramago filho de Maria*, entre outros que se apresentam como especificidades ainda maiores desse hipônimo<sup>23</sup>.

Diante do que foi explanado, assumiremos então a alegoria como uma figura da Retórica que tem como ponto de partida uma outra figura, a metáfora, mas que vai além ao potencializá-la e desenvolvê-la ao máximo dentro do texto a nível de discurso. Além disso, a alegoria também apresenta especificidades próprias, isto é, não é apenas uma figura de comparação e substituição, ela vai além disso quando propõe suas camadas de leitura, sua combinação entre os textos manifestantes e manifestados, suas diferentes formas de representação e referenciação, além de se colocar no texto como um conjunto significativo que atrela a ele sentidos determinados e desejados pelo seu enunciador. É justamente isso o que poderemos discutir mais detalhadamente a partir da próxima seção.

## 2.2 Alegoria

Existem muitas conceituações e perspectivas a respeito do que seria a alegoria, de modo que encontramos desde as mais clássicas e tradicionais ideias, até as suas reformulações e adaptações mais modernas, como as de Walter Benjamin, que se tornou uma das maiores referências no assunto na contemporaneidade. Porém, há uma concepção presente na essência do alegórico que nos parece perpassar por todos os desenvolvimentos e readaptações que a alegoria sofreu desde o seu surgimento. Recorrentemente, a definição dessa figura retórica circunda a noção de que a alegoria é um recurso linguístico que diz uma coisa querendo dizer outra, como podemos comprovar em Hansen (1986, p. 1) quando explicita que “a alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*.”

As discussões a respeito da alegoria já aconteciam desde a Antiguidade, inclusive, em Aristóteles, em sua obra *Poética* (2003), já podemos nos deparar com reflexões direcionadas para o universo alegórico. Outros nomes desse período foram de suma relevância para a consolidação do que hoje compreendemos como alegoria. Cícero (106 – 43 a.C.) descrevia a alegoria como uma transição de sentido próprio ao sentido figurado, e atribuía a ela uma

---

<sup>23</sup> Ainda podemos ir mais longe, pois, assim como podemos elencar os tipos de *Saramago*, que é hipônimo de *português*, também podemos encontrar os tipos de alegoria, que é hipônimo da metáfora. Logo teremos tipos específicos de alegorias: como a alegoria dos poetas e a alegoria dos teólogos. A primeira trata da alegoria como procedimento de construção do próprio texto, ornamentando-o e produzindo determinados efeitos de sentido a partir de seu jogo entre o aparente significado das palavras apresentadas e o real sentido, desejado pelo autor, expresso no inverso de tais palavras. Sendo assim, notamos que a alegoria é usada intencionalmente pelo autor do discurso a fim de atingir determinados efeitos de sentido em seu interlocutor. A alegoria dos poetas é, dessa maneira, prioritariamente linguística.

importante função didática. Quintiliano(35 - 96) a explica a partir da sua etimologia constatando, assim, que “alegoria, em latim *inversio*, apresenta um sentido diverso do das palavras, e às vezes até contrário” (HANSEN, 1986, p. 13).

Ademais, a partir de Quintiliano as definições, bem como os estudos sobre a alegoria que foram se desenvolvendo, carregavam consigo ideias aproximadas dessas primeiras descrições e explanações propostas. Inclusive, Lausberg (1912-1992), fazendo uma reunião dos pressupostos estabelecidos por Aristóteles, Quintiliano e Cícero, definirá a alegoria, em seu *Manual de Retórica Literária* (1976), como: “metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento” (apud HANSEN, 1986, p. 1). Ou seja, percebemos que as pressuposições primeiras a respeito da alegoria mantêm uma essência que se preserva e aparece contida nas formulações que foram sendo apresentadas no decorrer do tempo. O importante a ressaltar é que todas essas elucidações discutidas acima, como é possível notarmos, tinham em comum o fato de apontarem para a função de ornamentação que a alegoria produzia em seu discurso, isto é, a alegoria era vista na retórica greco-latina como um procedimento ornamental, como modo de falar. Sendo isso esclarecido por Hansen (1986, p. 1) ao afirmar que a Retórica antiga tratou da alegoria “teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso”. Dessa forma, salientava-se o caráter linguístico da abordagem alegórica nesse período.

A partir dessas definições tradicionais e iniciais de alegoria, com o passar dos tempos o conceito foi sofrendo alterações, algumas redefinições foram concebidas, bem como o conceito de alegoria foi se remodelando a fim de atender melhor às necessidades de expressão dos novos contextos (tanto histórico como sociais). Hoje a definição de alegoria é algo que permanece, sem dúvidas, com essa essência de sua origem, mas que, principalmente na contemporaneidade, com os estudos de Benjamin (2016, p.173), evoluiu até se consolidar como propriamente um tipo de expressão assim como a escrita, pois, para o autor “a alegoria não é uma forma de expressão como mero modo de ilustração significativa”, ou seja, “não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão como a linguagem, e também a escrita”.

É justamente essa definição benjaminiana de alegoria como expressão que iremos melhor desenvolver e, mais do que isso, atualizar em nossa pesquisa à luz dos séculos XX e XXI, períodos em que Saramago lança mão dessa forma de expressão, desse tipo de linguagem. Com isso, uma parte substancial dos estudos relativos à alegoria hoje, tomam como referência as contribuições de Benjamin, devido ao fato de aqui a alegoria ser

apresentada como um conjunto signifiante de uma categoria estética capaz de dar conta das características de sua contemporaneidade artística, sendo ela, assim, uma manifestação no texto moderno.

De acordo com o que foi explanado e para melhor ilustrar as fases da história da alegoria, bem como as diversas perspectivas de seu estudo e suas finalidades, podemos traçar uma espécie de linha do tempo que apresenta quatro paradas primordiais: a Antiguidade Clássica, a Idade Média, o Romantismo e a Contemporaneidade com os postulados de Walter Benjamin. Vimos anteriormente que a alegoria inicia sua atuação desde a Antiguidade Clássica comprometendo-se com a Arte Retórica, e que nesse primeiro momento o elemento alegórico tinha por finalidade uma ornamentação e uma produção de efeitos de sentido, como o de persuasão, dentro de um discurso. Já a Idade Média é um período de grande projeção da alegoria, uma vez que se apoiando, principalmente, nos textos bíblicos, que faziam muito uso de tal elemento, ela auxiliava a potencializar a obscuridade dos enigmas presentes na Bíblia.

[...] foi na apreensão das escrituras sagradas e perscrutando formas de aproximar o homem dos textos bíblicos que ela (a alegoria) ganhou representatividade na História. Comprometida com o sentido mítico-maniqueísta impregnado nos ditames religiosos, a alegoria auxiliou na elaboração das convenções da doutrina teológica: as epístolas de Paulo, que projetavam a Igreja como noiva, Cidade ou Arca, reforçam esse perfil dogmático. Santo Agostinho dá continuidade a essa tradição: a Bíblia deveria ser lida de forma alegórica. (PEREIRA, 2013, p. 276).

Como o objetivo dos textos sagrados era a conversão dos povos, logo, no período da Idade Média, a alegoria foi marcada por uma função de caráter moralizante e didático, uma vez que a finalidade era ensinar o que se considerava o certo, educar nos caminhos do bem, prescrever normas de boa conduta. Com o declínio da Idade Média e o surgimento de alguns fatores sóciohistóricos como a Revolução Industrial, o Ilusionismo, uma maior divulgação do saber científico e uma propagação de estados com caráter laico, Pereira (2013) nos chama atenção para o fato de a alegoria se desprender, então, das escrituras sagradas e passar a ganhar uma maior liberdade criativa por parte dos escritores modernos em contraposição com aquela unicidade de sentido apresentada nos períodos anteriores.

Se na Idade Média a alegoria encontrou um espaço favorável para florescimento, já no Romantismo foi suprimida. Os românticos relegaram a figura alegórica a um segundo nível, uma vez que elegeram como elemento preferencial o símbolo. Para eles, o símbolo seria a forma perfeita de representação, uma vez que buscando cada vez mais o ideal e o belo, os românticos viam no símbolo a “perfeita harmonia entre homem e natureza; em um efeito comunicativo direto, que prescinde do comentário decifrador para o usufruto da poesia; no

amor ao aspecto sensível, concreto, do representado” (PEREIRA, 2013, p. 279). Enquanto que “de forma inversa, a alegoria é designada como uma representação secundária no conteúdo e na forma, gerando um modo deformado de correspondência entre o mundo objetivo e a arte.” (PEREIRA, 2013, p. 279). Ou seja, o símbolo seria uma representação imediata de sua significação, uma vez que ele é o único elemento necessário para a apreensão de sua significação, já que ele carrega consigo e expressa, em sua particularidade, o geral, mostrando-se, dessa maneira, um elemento ideal de expressão, visto que ele por si só já basta, já é suficiente para representar a idéia que expressa. Além do fato de que ele expressa exatamente aquilo que ele é, sua essência.

Em contrapartida, a alegoria, por se constituir como um revestimento exterior de uma idéia abstrata, que ali não está presente, é considerada pelos românticos como um “luxo discursivo que se pretende dispender signos inúteis para a economia do sentido: este poderia ser significado imediatamente” (HANSEN, 1986, p. 6), por meio do símbolo, por exemplo<sup>24</sup>. Parte dessa natureza muitas das críticas que a alegoria recebeu dos estudiosos, como de Schopenhauer, ao afirmar que “é verdade que uma imagem alegórica pode, enquanto tal, suscitar uma viva impressão na alma: mas o mesmo efeito faria, em circunstâncias idênticas, uma simples inscrição” (apud BENJAMIN, 2016, p. 172). Embora hoje pudéssemos questionar se realmente essas diferentes formas de expressões suscitam a mesma impressão, o que aqui destacamos no momento é esse quesito supervalorizado de economia na construção de uma comunicação mais pura e clara, fato que ajudou a relegar a alegoria ao segundo plano.

Segundo Pereira (2013, p. 272), Walter Benjamin, a partir dessa oposição gerada pelos românticos entre alegoria e símbolo, resgata a alegoria e reabilita-a como um “recurso elucidativo do universo estético à luz do tempo social, apresentada como figura de linguagem atrelada ao contexto histórico”. Ou seja, inserindo-a na modernidade, à luz dos problemas contemporâneos, tais como a objetificação do sujeito, o capitalismo desenfreado, o estranhamento do homem consigo mesmo, entre outros problemas, a alegoria se torna uma forma de expressão capaz de dar voz a tais enfrentamentos, fugindo, dessa forma, do que seria considerado o belo e o ideal tão sonhado e adorado pelos românticos. A alegoria na modernidade, não busca enaltecer o belo e o harmonioso, mas sim o que a realidade do momento suscita que o artista expresse em sua arte.

---

<sup>24</sup> Uma das próximas seções de nossa pesquisa será destinada a uma maior explanação a respeito da distinção entre alegoria e símbolo.

É dessa maneira que trabalharemos com a alegoria, como um recurso não de mera ornamentação nos textos saramaguianos, como fariam os retores greco-romanos, nem a partir de uma função didática priorizada pelos cristãos na Idade Média, e muito menos, como um recurso sem poder argumentativo que busca apenas representar o belo e o ideal artístico, mas, pelo contrário, trataremos da alegoria como uma forma de expressão encontrada pelo autor português para ilustrar o contexto histórico-social dos séculos XX e XXI em que suas obras estão inseridas, ou seja, a alegoria se apresenta aqui como um conjunto significativo que carrega consigo elementos extralinguísticos de um contexto pressuposto de suma importância para os efeitos de sentido articulados ao discurso. Desse modo, a linguagem alegórica elegida por José Saramago tem a habilidade de dar luz aos problemas que a sociedade está subjugada e as principais lutas ideológicas que movem seus sujeitos, sendo tudo isso expresso não por uma beleza ideal simbólica, mas pela dureza e desarmonia da linguagem alegórica que tanto se aproxima da realidade a ser expressa.

Porém, antes de adentrarmos em algumas particularidades dos estudos alegóricos, faz-se relevante uma maior discussão acerca da visão de Walter Benjamin (2016) sobre a alegoria, uma vez que foi ele o grande responsável pela reabilitação dessa figura retórica para a contemporaneidade, o que, conseqüentemente, faz com que grande parte das pesquisas atuais que focam no alegórico tomem seu trabalho por base.

### ***2.2.1 A alegoria benjaminiana***

Walter Benjamin é uma das maiores referências dos estudos alegóricos contemporâneos. Isso se deve ao fato, como já mencionado, de o autor realizar uma espécie de reabilitação, de recuperação da alegoria. Assim, para além do que era vista, como mero instrumento de ornamentação do discurso, Benjamin, em seu *Origem do drama trágico alemão* (2016), confere à alegoria o caráter de expressão da realidade moderna, além de estar, agora, comprometida não apenas com o textual, mas com as questões sócio-históricas que o envolvem, demonstrando, dessa maneira, que a alegoria, longe de ser apenas uma mera etiqueta de ilustração do discurso, é na verdade, o que lhe proporciona sua narratividade e seu caráter argumentativo. Dessa forma, Benjamin (2016) atualiza o uso da figura alegórica apresentando-a, assim como a escrita e a linguagem, também como uma forma de expressão reveladora de seu tempo e de seu contexto.

É em seu *Origem do drama trágico alemão* (2016) que a alegoria vai ser resgatada e defendida pelo autor, e isso ocorre na medida em que Benjamin elucida como ela foi

violentamente oposta ao símbolo, oposição essa que, conforme nos afirma Hansen (1986, p. 6) não existia na “tradição greco-latina, medieval e renascentista”, ou seja, é no Romantismo que essa “rivalidade” entre alegoria e símbolo se apresenta fortemente marcada.

Há mais de cem anos que a filosofia da arte é dominada por um usurpador que chegou ao poder no caos gerado pelo Romantismo. O desejo da estética romântica de chegar ao conhecimento de um absoluto, reverberante e em última instância não vinculativo, permitiu que se instalasse nos mais simplistas debates estéticos um conceito de símbolo que nada tem de comum com o autêntico, exceto a designação (BENJAMIN, 2016, p. 169)

Como citamos anteriormente, no Romantismo, o símbolo foi eleito como elemento de maior beleza e pureza devido ao fato de se apresentar de forma direta e clara, relegando, assim, a alegoria a um nível inferior. Foi justamente a partir dessas discussões sobre o simbólico que Benjamin (2016) resolveu recuperar a alegoria e dar um novo valor ao conceito dessa figura retórica. Essa nova perspectiva é suplementada no contexto da modernidade e se aproxima das idéias de Georg Friedrich Creuzer (1819), uma vez que Benjamin atribui a ele “uma grande reflexão teórica sobre o simbolismo” que é “indiretamente, de grande relevância para a percepção do alegórico” (BENJAMIN, 2016, p. 174).

Na visão benjaminiana é o Barroco, precisamente o drama trágico, que cederá o palco para o profícuo florescimento dessa atualização da alegoria. Isso porque o Barroco, até mesmo pelos significados e origem de seu nome, sempre remeteu a uma deformidade, àquilo que é imperfeito, anômalo. Inclusive, tem-se geralmente adotado a interpretação da palavra *barroco* como de origem do linguajar dos joalheiros, *barrueco*, que designa, justamente, pérolas irregulares. Dessa maneira, o Barroco sempre foi tratado como a deformidade de um clássico por fugir de uma perfeição de arte proposta por Aristóteles em sua *Poética* (2003), assim, acabou por ser considerado como uma espécie de deformação do Renascimento<sup>25</sup>. Benjamin (2016, p. 55), porém, não acreditava em uma arte una, perfeita, plena de regularidades, pois “para que a verdade seja representada em sua unidade e em sua singularidade, a coerência dedutiva da ciência, exaustiva e sem lacunas, não é de nenhum modo necessária.” Assim, o autor defende o Barroco, mas, mais do que isso, defende que há uma essência barroca que foge à essa ilusão de plenitude e perfeição que almejavam à arte.

---

<sup>25</sup> Podemos considerar o Renascimento como um importante movimento de caráter cultural, artístico e científico ocorrido nos séculos XIV e XVI, logo, na passagem da Idade Média para a Moderna, e que tinha como principais objetivos uma certa “ruptura”, embora ela não tenha se concretizado de fato, com os temas e as idéias medievais e um retorno a tudo que a Antiguidade Greco-latina defendia e preconizava.



Ademais, para Benjamin (2016) a palavra *barroco* é usada para nomear algo muito maior, no caso, essa essência que forma o fenômeno barroco. Isso em decorrência do pensamento de Benjamin de que as palavras vinham sofrendo um certo afastamento do seu significado original ao longo do tempo restando dele apenas uma vaga lembrança, pois o processo histórico vinha alienando as palavras, fazendo com que elas fossem utilizadas apenas como meros instrumentos de comunicação focadas em seu sentido literal, o que muitas vezes as distanciavam do significado original. Foi justamente atentando para esse desgaste pelo qual as palavras vinham passando, que Benjamin oferece uma nova perspectiva a respeito do barroco que agora, longe de significar uma deformidade, diz respeito a um fenômeno de conteúdo estético nomeado pela palavra *barroco*. Esse resgate, porém, se dá a partir de uma forma de expressão: a alegoria. Dessa maneira, temos a alegoria com sua finalidade de mediação entre a idéia e o fenômeno barroco que foi retirado da obscuridade e ganhou uma nova visão, agora não mais de irregularidade/deformidade.

Benjamin (2016, p. 170) também deixa claro que a alegoria encontra no barroco um acolhimento pelo fato de essa estética se constituir como uma verdadeira “apoteose dialética” e caracterizar-se principalmente pela “alternância dos extremos”. Dessa forma, ao trabalhar com a contraposição de ideias (vida *versus* morte, claro *versus* escuro, efêmero *versus* eterno etc) a alegoria se apresenta como uma linguagem que dá perfeitamente forma a esses conceitos, uma vez que é de sua natureza conciliar ideias ou sentidos opostos em um mesmo enunciado, já que, como vimos, diz *a* objetivando significar *b*. Desse modo, Benjamin (2016, p. 242) considera o barroco essencial para a retomada da alegoria, uma vez que ela “instala-se de forma mais estável nos momentos em que o efêmero e o eterno mais se aproximam”, que é justamente o que o barroco faz ao colocar os opostos em discussão. Diferentemente do que os românticos fazem com o símbolo, ao usá-lo com o objetivo de enaltecer o belo, o puro e o ideal.

Outro ponto de relevante discussão diz respeito ao contexto histórico-social ao qual o barroco está vinculado. Principalmente durante o século XVII o que notamos é uma imersão no caos, uma vez que estava diante dos homens a constância das guerras, conseqüentemente a constância da morte, a pericuidade do que é vivo, o desmonte de uma idéia de eternidade, entre outros. Assim, é perante tudo isso que Benjamin vê no Barroco o ambiente ideal para a manifestação do alegórico, uma vez que ele se apresenta como um local de encontro de dualidades que estão em constante combate, no caso o sagrado e o profano, o eterno e o efêmero, a vida e a morte. Já que para Benjamin a alegoria seria essa forma de expressão que o artista encontra para representar o mundo que diante dele está se deteriorando, não teria,

então, como fazer uso do simbólico, que, ao contrário, representava a união perfeita e harmoniosa de seus elementos, uma idealização de harmonia entre o homem e a natureza e as coisas do mundo, assim, precisa-se realizar o resgate do alegórico. A alegoria é, então, o recurso que melhor manifesta o desconcerto do mundo no período da arte Barroca.

A arte alegórica do período Barroco está em sintonia com o pensamento da época por ser uma linguagem que retrata tanto em sua forma como em seu conteúdo a ambiguidade de sentido, a incompletude, a morte e a decadência, tão presentes na percepção barroca (MARGUTTI, 2012, p. 61).

Importante ressaltar ainda que Benjamin considera o drama trágico alemão como o período de consolidação da alegoria, a partir do século XVI, pois foi com ele que ela se tornou uma forma de expressão de um tempo contextualizado, uma vez que “só graças a ela o drama trágico pode assimilar, como substância própria, os materiais que lhe são oferecidos pelas condições históricas da época” (BENJAMIN, 2016, p. 133). Mais uma vez nota-se a intrínseca relação que se estabelecia entre essa figura clássica e sua eficácia para representar, por meio da arte (seja na literatura, na pintura, na escultura, entre outros), as questões de seu tempo. Além disso, a consolidação da alegoria nesse período justifica-se principalmente em decorrência de “o conhecimento filosófico da alegoria, em particular o dialético da sua forma-limite” figurar como “pano de fundo sobre o qual se destaca, com cores vivas e belas, a imagem do drama trágico” (BENJAMIN, 2016, p. 204)<sup>26</sup>.

Diante disso, a alegoria de Benjamin, forma de expressão do Barroco, vai ser utilizada pelos autores para explicitar a realidade que os cerca. Porém, o tema que mais circunda o Barroco é o da morte. E não poderia ser outro, uma vez que o homem do século XVII se encontrava rodeado de morte, pois é um século marcado por guerras (principalmente a guerra dos Trinta Anos), um século que propaga o esmagamento da vida humana, a efemeridade da vida, a fugacidade com que tudo acaba, enfim, um século que lembra a todo o momento o fim eminente. Para Benjamin (2016, p. 253), esse homem do século XVII encontra na alegoria um canal para expressar todo o pesar de seu tempo, pois “o estado de espírito que nele predomina é o luto, que gera a alegoria, e constitui o seu conteúdo”. O autor alemão estabelece, assim,

---

<sup>26</sup>Na leitura benjaminiana encontramos uma distinção primordial entre o que se fazia no período do medievo com o que o alegórico representava, agora, no drama trágico alemão. Os eruditos do Renascimento, com o objetivo de decifrar seus pictogramas, imagens que representavam objetos ou até conceitos sagrados, afastavam-se da escrita e da expressão popular, real, adentrando o campo do sagrado. Benjamin, volta-se para uma alegoria que vai em sentido oposto ao proposto pelo medievo, uma vez que a alegoria benjaminiana trata de uma representação figural do mundo e comprometida com o contexto sóciohistórico em que está inserida.

uma profunda ligação entre a morte, ou o luto, e sua representação por meio do alegórico que se faz mais pungente no período barroco.

Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana na história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência.[...] Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no decurso do processo histórico[...]. (BENJAMIN, 2016, p. 177)

Benjamin (2016, p. 248) considera o luto como “mãe e conteúdo das alegorias”, o que o leva, inclusive a destacar a importância da morte de personagens no drama trágico, uma vez que, segundo o autor (BENJAMIN, 2016, p. 235-236), elas morrem porque só através da morte, só ao serem reduzidas a um cadáver, é que elas passam a pertencer ao “reino da alegoria”. Ainda de acordo com Benjamin “para o drama trágico do século XVII, o cadáver torna-se o adereço emblemático por excelência. Sem ele, as apoteoses seriam praticamente inconcebíveis”, principalmente em um contexto cujas condições históricas, sociais, políticas e ideológicas fazem circundar sobre o homem a aura da morte e do luto, o que leva os enunciatários a construir alegorias que expressem sentidos e significados contundentes a tais contextos. A morte passa, então, a significar alegoricamente alguma outra coisa decorrente do contexto em que está inserida, ou seja, em um texto alegórico, ninguém morre por morrer, mas sim para significar. Tal ideia, porém, não ficou presa ao século XVII e nem ao drama trágico alemão, pelo contrário, persiste até hoje, como veremos mais detalhadamente inclusive em Saramago, por exemplo, em *Ensaio sobre a cegueira* (1995): o ladrão que roubou o primeiro homem a ficar cego, quando chega ao manicômio, após ter também cegado, é ferido quando a rapariga de óculos escuros tenta se defender dele. Quando, então, vai para a parte externa do manicômio pedir ajuda para seu ferimento, que se tornou de alta gravidade, é morto pelos soldados que estavam de guarda, sem antes mesmo de receber socorro. Assim, seu cadáver passa a significar muito mais do que sua morte, passa a significar também o descaso do governo com aqueles que estavam confinados no manicômio. Sua morte é, portanto, alegórica.

Dessa maneira, a alegoria é tida por Benjamin como um instrumento ilustrador do mundo, mais precisamente da contemporaneidade, e que apresenta um forte comprometimento com as questões históricas e sociais de seu tempo. Importante destacar também que, embora a alegoria expresse as inquietações pertencentes às circunstâncias a que está subjugada, ela não é utilizada apenas com o objetivo de representar tal qual o mundo, uma vez que “refletindo esse espírito do tempo, a alegoria ganha novos contornos, capazes de

revelar verdades encobertas que não representam as coisas como elas são, oferecendo uma versão de como elas foram ou poderiam ser” (PEREIRA, 2013, p. 274). Assim, o que é relevante, segundo Benjamin (2016, p. 197), não é a representação fiel de uma situação, não é um retrato perfeito do real, mas a expressão de sua essência, já que o autor de alegorias “arrasta a essência dessa imagem”, no caso da situação a ser representada, e a traz para diante do homem, sob a forma de uma linguagem, para que ele a encare e a questione, justamente o que faz Saramago em suas obras. O autor português não faz uso de um relato, de um documento de realidade, pelo contrário, ele retira a essência do real que o choca e o impressiona e a apresenta de uma maneira quase que surreal. Por exemplo, em *A jangada de pedra* (1986), a essência do sentimento de não pertencer à Europa não é ilustrado com cenas do real, com exemplos do cotidiano dos portugueses e espanhóis sofrendo preconceito, mas sim por um súbito e insólito acontecimento da ordem do surreal: o desprendimento da península ibérica.

Desse modo, é interessante ressaltar que, para Benjamin, a alegoria permite a criação de uma espécie de prática que ao ser construída por seu enunciador irá fazer uma junção entre o real e o ficcional. Tal mescla justifica-se pela necessidade de primeiro se basear naquilo que está ocorrendo diante dos seus olhos, desconstruí-lo, como um prédio vindo abaixo, e a partir dos destroços, dos fragmentos, reconstruir essa nova realidade de acordo com seus desejos e anseios. Logo a ficção é o espaço que permite que a ação dessa natureza ganhe forma. É assim, então, que o artista, que se utiliza do recurso alegórico, irá expressar-se: pela mescla do mundo real com o imaginário.

A alegoria oferece, dessa maneira, opções outras para o homem enxergar o mundo, possibilidades outras de encarar o real ou o que poderia vir a ser o real dependendo de determinadas atitudes ou situações. A alegoria passa ser quase que um elemento de ficção científica que permite ao homem se vislumbrar em diversas realidades e dimensões possíveis. É isso o que faz Saramago com seus livros, pois ao criar situações inusitadas como uma separação de península, uma cegueira epidêmica, um resultado de eleição inesperado, seu enunciador está a carregar para seu texto a essência das inquietações do seu tempo histórico, de modo que seu enunciatário veja refletido nas páginas a essência de tudo o que o rodeia e o atormenta, fazendo-o se tornar capaz de imaginar as coisas não apenas como elas são, mas como elas podem chegar a ser, caso a atitude humana continue a ser regida de maneira irracional, e o enunciador faz tudo isso graças ao recurso alegórico.

É diante desse desconcerto do mundo que Benjamin (2016) nos apresenta seu fenômeno (*Trauespiel*) de composição da linguagem alegórica, que, segundo ele, vem de duas

fontes que deságuam no mesmo rio: o luto (*Traue*) e o jogo (*Spiel*). O luto faz referência justamente à questão do desconcerto, do desmonte que se vê acontecendo com o real, com as questões que assolam a sociedade, com a morte dos sujeitos, e com o sentimento de esmagamento do homem. Aliás, como já afirmara Benjamin (2016, p. 177) “a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica”:

Mas a reflexão de Benjamin não ficou só numa celebração da melancolia. Se, como a alegoria o manifesta, o sentido da totalidade se perdeu, isto se deve também, e mais ainda, ao fato de sentido e história estarem intimamente ligados, ao fato, portanto, de que só há sentido na temporalidade e na caducidade. A ligação entre alegoria e tempo foi em geral experienciada - pelos mestres do barroco ou por um Baudelaire - como sofrimento, pois a temporalidade significaria a dolorosa resignação ao transitório e ao fugidio; Benjamin, por sua parte, também insiste na verdade desse trabalho incessante de *luto*.” (GAGNEBIN, 2009, p. 42).

O homem melancólico, diante desse mundo em que a morte fez seu reinado absoluto, sob essa áurea de fim e obscuridade, vai ver os objetos, as coisas, perdendo suas significações, tornando-se mudas, isto é, sem voz, sem sentido, deslocadas de seus contextos usuais, jogadas ao relento, partidas em vários fragmentos. O melancólico deixa de enxergar as relações transparentes entre as coisas e seus significados, deixa de ver o mundo de forma tranquila e equilibrada. Tudo está em ruínas, o grande prédio da ordem veio abaixo. Agora, tudo precisa de um esforço para ser explicado, decifrado.

Quando o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para a glória ou infortúnio: quer dizer, o objeto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda (BENJAMIN, 2016, p. 147).

No entanto, ao mesmo tempo em que, para os melancólicos, tais coisas perdem significados, para os alegoristas elas ganham um aspecto de enigmas. Assim, a alegoria é capaz de ressuscitar objetos mortos e dar a eles novos significados, reinseri-los no meio social com interpretações renovadas<sup>27</sup>. “Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta ao seu bel prazer.” (BENJAMIN, 2016, p. 205). A alegoria seria, então, para esse homem do século XVII, esmagado pelos pesares de seu tempo, uma esperança por finalmente lhe possibilitar levantar a voz diante de tanta morte:

---

<sup>27</sup> Já que, como vimos anteriormente no exemplo citado de Ensaio sobre a cegueira (1995), a alegoria consegue ressignificar inclusive a própria morte.

“A criatura muda pode ter a esperança de salvar-se através das coisas significadas”. (BENJAMIN, 2016, p. 250).

Porém, diante desse luto, do caráter de melancolia, Benjamin (2016, p. 197) nos conforta ao afirmar que “a alegoria é o único, e o muito poderoso, divertimento que oferece ao melancólico”. Isso se deve ao fato de que cabe ao enunciador do texto a forma que tal alegoria irá se manifestar dentro da obra, que aspecto será ressaltado, bem como a forma que a primeira camada (contexto posto, texto manifestante) de leitura dará suporte para essa significação que virá inscrita por detrás da imagem das palavras (contexto pressuposto, texto manifestado). Assim, a alegoria pode também gerar o riso, a gargalhada, o humor, pois ela é capaz de triunfar sobre a obscuridade da morte e sobre os silêncios de significados gerados pela destruição. “A mudez da matéria é vencida. Justamente no riso, a matéria se espiritualiza de forma exuberante, distorcida de modo altamente excêntrico. Ela se torna tão espiritual, que vai muito além da linguagem. Ela quer chegar mais alto, e termina na gargalhada estridente.” (BENJAMIN, 2016, p. 250).

Já o jogo (*Spiel*), a segunda metade do fenômeno *Trauespiel*, faria menção a uma das marcas mais fascinantes da alegoria, uma vez que seu construtor tem uma liberdade para desconstruir e reconstruir novas realidades, ele pode criar o que quiser, novas leis, novas formas de organização do mundo, novas experiências, posto que a linguagem, assim, apresenta-se de forma lúdica para ele. Ou seja, diante de tantos fragmentos gerados pela destruição, cabe ao alegorista juntá-los e ressignificá-los da forma como melhor lhe parecer. Tanto é que sobre esse enunciador que cria e recria experiências da realidade, Benjamin (2016, p. 190) afirma que “a literatura devia agora chamar-se *arsinveniendi*[arte da invenção]. A imagem do homem genial, do mestre nessa *arsinveniendi*, é a de um homem capaz de manipular soberanamente modelos”. É justamente sobre essa arte de manipular que nas mãos do alegorista “a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera.” (BENJAMIN, 2016, p. 205).

Essa característica do jogo é ainda de extrema curiosidade se pensarmos que em um texto alegórico há de início o estabelecimento de um contrato entre os jogadores. De um lado temos o enunciador que, ao construir suas alegorias, lança para seu enunciatário o desafio de interpretá-las, de seguir pistas textuais, contextuais, a fim de descobrir quase que um verdadeiro enigma que está por trás das palavras que ali foram colocadas. Diríamos que esse enunciatário vence o jogo se conseguir, ao longo da leitura, recolher todos os rastros deixados

pelo enunciador e conectá-los para, enfim, interpretar o texto, tirando o véu que estava a encobrir a verdade, descobrindo o segredo em jogo.

Retomando a discussão a respeito do desconcerto do tempo histórico, é isso que faz Benjamin tratar a realidade de um modo fragmentado. É como se essa realidade, esse mundo, essa sociedade, correspondesse à imagem de um imenso prédio que está desabando. Ao chegar ao chão, tudo está destituído, tudo está transformado em cacos, em vários fragmentos. Ou seja, para Benjamin, a realidade passa por um processo de fragmentação para que cada um desses pedaços receba novos significados ao serem retirados de sua totalidade. Essa fragmentação é o que nos permite dizer que em um texto alegórico cada coisa pode significar qualquer outra coisa, isto é, uma personagem, um espaço, uma cor, uma figura, um objeto, uma relação, tudo pode estar sendo colocado no texto como um instrumental de representação de um sentido outro. Além disso, tal fato coloca o homem em uma posição de inferioridade diante desse mundo que nos é apresentado, uma vez que qualquer objeto pode, nesse caso, tomar o lugar de protagonista nessa narrativa e deixar o homem em um segundo plano, com um papel de coadjuvante. Tudo isso resumido na fala de Benjamin (2016, p. 184) em que segundo ele “para cada ideia o momento expressivo encontra uma verdadeira erupção de imagens, que espalha pelo texto uma massa verdadeiramente caótica de metáforas”, ou seja, todo fragmento textual pode ser lido metaforicamente.

A linguagem é, assim, fragmentada para nos seus fragmentos adquirir uma expressão diferente e mais intensa. O princípio da fragmentação e da dissociação são próprios do ponto de vista alegórico. A língua estilhaçada deixou de ser, nos seus fragmentos, mero instrumento de comunicação, e, objeto recém-nascido, coloca a sua nova dignidade ao lado de deuses, rios, virtudes e figuras da natureza semelhantes, todas elas reverberantes de sentidos alegóricos. (BENJAMIN, 2016, p. 225)

Ainda a respeito dessa marca de fragmentação que percorre a alegoria, é interessante ressaltar que a partir do momento em que resgatamos fragmentos diversos de uma realidade que foi, em sua antiga totalidade, fragmentada, então, agora o que teremos são muitas faces dessa mesma realidade. Assim, os fragmentos constituirão diversos olhares, logo, diversas leituras, que são possíveis fazer de uma realidade que foi diluída. Portanto, o que se pode concluir disso, segundo Santos (2004, p. 44) “é que as coisas do mundo não estão concluídas e lhe permite expressar a intuição repentina do que é transitório”. Assim, uma alegoria não tem uma interpretação fixa, ela apresenta uma espécie de instabilidade, pois como nos apresenta Hansen (1986, p. 45) “não há sentido prefixado no discurso: o sentido é produzido, sempre, numa prática”, já que ele se constrói tanto por seu enunciador, como por seu

enunciatório, além de se mover à medida que o olhamos através de determinados fragmentos da realidade, ou através de determinados tempos e contextos históricos.

Portanto, diante do que foi exposto, nota-se que o centro da discussão dos estudos benjaminianos sobre a alegoria está na relação entre ela e a contemporaneidade, uma vez que segundo se percebe, é por conta dos problemas do tempo contemporâneo que o desconcerto nos acomete e, conseqüentemente, faz-se necessário que nos expressemos por meio de uma linguagem que seja eficiente para isso, no caso, a alegoria. Entretanto, precisamos pensar no moderno como um momento que veio após outro, no caso vamos relacionar a modernidade com a antiguidade. O que faz Benjamin (2016, p. 189) pensar nesse prédio da modernidade que vai ruir, que vai desabar, que nos deixará às ruínas, vem também do fato de que o que veio antes da Modernidade, no caso o antigo, é apresentado hoje como ruínas, logo, a ideia é que estaríamos com o mesmo destino, fadados ao mesmo desabamento, uma vez que “a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio”. E o que fortalece esse raciocínio é justamente o caráter de fragilidade com o qual o nosso presente se encontra, isto é, as paredes de nossos edifícios já estão sendo corroídas.

Como podemos observar, os estudos de Benjamin são de suma relevância para a reabilitação da alegoria, ou seja, para continuarmos a estudar essa figura clássica, principalmente nos séculos XX e XXI, período em que as obras de Saramago estão inseridas. Logo, não é de estranhar que muitas das pesquisas dedicadas às obras alegóricas do escritor português, busquem embasamento em postulados benjaminianos<sup>28</sup>, pois como nos lembra Aguilera (2010, p. 11) Saramago sempre deixou claro que “aonde vai o escritor, vai o cidadão”, excluindo qualquer possibilidade de o autor não estar em comprometimento com a situação de seu contexto histórico-social, econômico, político, ideológico, entre outros. Assim, a alegoria, pela perspectiva benjaminiana, tratada como um conjunto significativo que reflete o contexto moderno é a melhor e mais eficiente expressão nas mãos de um escritor que não se separa do cidadão inserido em uma sociedade que quer retratar.

O que podemos perceber, mediante tal percurso aqui apresentado, é que a alegoria constitui-se como uma figura que não cessa de agregar ao discurso desde o seu aparecimento mais remoto até a modernidade. Segundo Grawunder (1996), surgindo como técnica de representação do mundo abstrato ou imaginário, a alegoria remonta ao começo da própria espécie humana, se levarmos em consideração os ritos tribais, as formalidades folclóricas e

---

<sup>28</sup>É o que podemos comprovar ao realizar um mapeamento da fortuna crítica do autor, que será melhor esboçado no próximo capítulo.



religiosas; e como expressão cultural do mundo civilizado, atribuímos à Antiguidade greco-latina o uso alegórico como forma retórica poética. Desse modo, a alegoria vem acompanhando o homem desde suas atividades e formas de expressão mais antigas até as mais atuais, logo, nota-se a relevância que tal figura tem, uma vez que possui força o suficiente para resistir durante tantos séculos e em meio a momentos tão diversos histórica e culturalmente. Assim, a alegoria vem sendo objeto de estudo desde os filósofos retóricos até os pensadores contemporâneos.

No entanto, antes de centrarmos nosso estudo no alegórico saramaguiano, é necessário ainda esclarecermos um ponto de muito destaque nessa seção, bem como esvanecer todas as dúvidas referentes a ele: a distinção entre alegoria e símbolo, já que essa oposição foi de suma relevância para a reabilitação alegórica benjaminiana.

### **2.2.2 A alegoria e o símbolo**

A idéia de resgate da alegoria surge em Walter Benjamin, em seu *Origem do drama trágico alemão* (2016), na segunda parte desse seu trabalho, sendo confrontada com outro elemento, o símbolo, que, segundo ele, seria uma espécie de “usurpador” que por muito tempo ocupou o lugar que caberia ao alegórico. Como nos apresenta Hansen (1986, p. 5-6), foi no Romantismo que a alegoria e o símbolo foram postos em oposição, e isso se deve ao fato de que no romantismo “as regras retóricas da elocução são transferidas para o sujeito, apagando-se como regras, dando-se como não-retórica natural, assim, descartam a alegoria pelo seu caráter de convenção retórica”. Ou seja, se o romantismo concentra-se na busca do ideal (tanto de sentimentos ideais como de personagens ideais), de um sentimentalismo exacerbadamente puro, de um subjetivismo elevado, logo, essa estética irá valorizar o orgânico (símbolo) em detrimento do mecânico (alegoria), isto é, vai ao encontro de uma “forma inata, revelada a partir do interior mais espiritual do artista em contato com a natureza” (HANSEN, 1986, p. 6).

Em seu contraponto temos a alegoria, considerada pelos românticos como um elemento de caráter mecânico, uma vez que “tudo nela pode significar tudo. Qualquer molde pode dar forma a uma abstração” (HANSEN, 1986, p. 6). Considerada pelos românticos como uma flor de plástico, a alegoria foge desse puro, orgânico e natural que o romantismo busca alcançar. Em oposição à representação natural, pura e clara de uma ideia, temos a construção retórica de um pensamento, utilizando-se de associações lógicas para gerar seu efeito de sentido. Assim, Hansen (1986, p.71) conclui que a oposição entre esses dois elementos se

constitui pela razão de a alegoria ser uma “forma excessivamente fria, mediata e progressiva do conceito”, enquanto o símbolo romântico representa a “unicidade, totalidade e totalização imediatas”.

Segundo os românticos, o símbolo – que a tradição antiga, greco-latina, medieval e renascentista não distinguia da alegoria- é uma espécie de paradigma ou classe da qual ele é o único elemento. Por isso sua significação é sempre imediata: em sua particularidade, ele contém ou expressa o geral. [...] Oposta a ele, a alegoria é teorizada como forma racionalista, mecânica, árida e fria. Retoricamente, a alegoria diz *b* para significar *a*, como se escreveu, observando-se que os dois níveis (designação concretizante *b* e significação abstrata *a*) são mantidos em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados. [...] Assim, os românticos postularam que a alegoria é exterior ao pensamento pretendido, luxo discursivo que se permite dispender signos inúteis para a economia do sentido: este poderia ser significado imediatamente. (HANSEN, 1986, p. 5-6)

Dessa maneira, o pensamento predominante é aquele cujo símbolo trazia em seu cerne uma questão primordial de aparência e essência, ou seja, o símbolo era uma forma de representação de um signo em que se apresentava exatamente aquilo que ele era, portanto

o símbolo era uma representação, mas, como tal, acreditava-se que nele apresentava-se essencialmente o representado: o símbolo é! De tal maneira que poderíamos acusar uma confusão entre o simbólico (imagem do belo) como a própria essência do belo (o belo em si).” (AMARY, 2017, p. 275).

Dessa forma, o símbolo mostrava-se como um elemento de clareza, beleza e harmonia por estabelecer uma relação imediata entre um nome e a coisa, entre um significante e o seu significado, pois, segundo Benjamin (2016, p. 170), o símbolo “remete de forma quase imperativa para a indissociabilidade de forma e conteúdo”.

Diante disso, a alegoria irá emergir, como discutido anteriormente a partir de Benjamin (2016, p.171), como um contraponto especulativo do simbólico, chamando-nos a atenção para o fato de que “a referência ao novo conceito do alegórico como especulativo é legitimada pelo fato de ele estar destinado a ser o fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo.” Isso porque, ao contrário do símbolo, a alegoria não é uma representação pura da essência de algo, ou seja, a alegoria não é aquilo que ela representa, ela é “significação e não o próprio ser” (AMARY, 2017, p. 276), e, conseqüentemente, tal noção pode possibilitar variadas interpretações e leituras. Assim, a alegoria não traz em primeira instância a clareza, mas sim ambigüidades, multiplicidades, ela confunde, ela “desaparece também com a clareza da visão” (BENJAMIN, 2016, p. 174).

No símbolo, o próprio conceito é mostrado no mundo corpóreo, e em imagem o vemos, (in) diretamente, assim o símbolo é marcado pelo momentâneo, este falta ao alegórico, que ocorre em progressão lenta de uma espécie de lapso entre a designação figurada *b* e a significação própria *a* que foi objeto privilegiado da crítica romântica. No intervalo ela interpretou um dado diacrônico, ou sucessividade de vários momentos progressivos para a efetuação do significado pretendido. (HANSEN, 1986, p. 5-6)

Assim, enquanto o símbolo se apresenta ao enunciatário de forma direta e imediata, proporcionando uma leitura de cunho mais harmonioso e claro, a alegoria coloca diante do enunciatário uma leitura que, num primeiro momento, gera um certo estranhamento e que solicita dele uma maior atividade interpretativa, uma vez que deverá transpor a distância entre a linguagem figurada *b* para chegar à interpretação do texto objetivada desde sempre pelo seu enunciatário, significação própria *a*.

A imediatez do símbolo corresponde a uma feliz evidência do sentido, revelação da transcendência na nossa linguagem humana, graças à inspiração do poeta; o peso e o arbítrio da alegoria só fazem ressaltar a deficiência desta linguagem na qual o sentido verdadeiro nunca é alcançado. O esforço humano de dizer um sentido deixa na alegoria rastros visíveis demais para que possamos nos quedar maravilhosos como frente à plenitude espontânea do símbolo. (GAGNEBIN, 2009, p. 34).

De acordo com a citação acima fica clara a distinção entre os dois elementos aqui postos em questão no que concerne ao fato de que o símbolo se apresenta de maneira mais espontânea, natural, levando, assim, seu enunciatário a uma compressão mais rápida e direta, enquanto na alegoria se faz necessário um esforço para que se encontre o significado atribuído a tal elemento. Dessa forma, para alguns, esse caráter de não prontidão e essa necessidade de maior empenho, esse trabalho árduo para encontrar o sentido, tornaria a leitura de uma alegoria bem menos agradável que a leitura de um símbolo.

Benjamin (2016, p. 175) acrescenta ainda a sua discussão a distinção entre símbolo e alegoria pensada por Creuzer (1819, p. 118):

A distinção entre a representação simbólica e alegórica” está em que “esta significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma, enquanto aquele é a própria idéia tornada sensível, corpórea. No caso da alegoria, há uma substituição..., no símbolo, o próprio conceito desce no mundo corpóreo, e a imagem fornece-o em si mesmo e de forma não mediatizada.

Diante disso, percebe-se que para Benjamin (2016), o fato de o símbolo representar toda essa idéia do belo, do que é claro, do que é luz, da eternidade, da unidade em contraposição com a alegoria que representava o disforme, o obscuro, o nevoento e o

ambíguo, foi a razão para os intelectuais alemães de sua época relegarem a um plano inferior tanto a alegoria como o próprio drama barroco, visto que este era constituído de inúmeros elementos alegóricos. Dessa maneira, notamos como o simbólico perdurou em preferência ao alegórico.

Aprofundando um pouco mais a discussão sobre a distinção entre alegoria e símbolo temos, ainda para Benjamin (2016, p. 171), que na alegoria “o poeta procura partir do particular para chegar ao geral”. Assim, o alegórico tem como função no texto ser um invólucro ou um revestimento exterior de uma abstração, dessa maneira, a alegoria significa um conceito, uma ideia geral, que é representada de uma forma diferente dela mesma (uma vez que ela está em ausência) dentro do discurso. Basta pensarmos nos famosos carros alegóricos carnavalescos, que, inclusive, ajudaram a popularizar o termo “alegórico”. Tais veículos, cobertos por adereços e que chamam atenção pelo seu forte caráter figurativo, servem de suporte para o enredo de uma escola de samba e o acompanha no sentido de dar múltiplas leituras para o público que está ouvindo o enredo e vendo o desfile do carro. Se um enredo trata da questão da escravidão, por exemplo, um carro alegórico irá partir de pontos específicos até complementar o tema geral abordado pela escola de samba, ou seja, em um veículo poderemos ter a representação de senzalas, em outro carro de navios negreiros, já em outro podemos ver a representação de troncos de tortura, entre outros. Ou seja, temos figurativizados elementos que, em conjunto, nos levam a uma idéia abstrata, a uma temática que as relaciona: a escravidão. Assim, partimos de pontos e exemplos específicos figurativizados, como navio negreiro, escravos, troncos, para chegarmos ao conceito geral e abstrato de escravidão. Ademais, vale ressaltar que tais elementos figurativos estão ali para representar uma ideia que está em ausência, diante disso, um carro alegórico de uma escola de samba é, na verdade, um invólucro de um pensamento, de um conceito abstrato e complexo como a escravidão.

Enquanto isso, no símbolo temos algo um pouco distinto, uma vez que etimologicamente símbolo vem do grego *sym*, conjunto, e *balleim*, colocar, logo símbolo significa “colocar dentro”, ou seja, já nos remete a uma ideia de fixação nele mesmo, isto é, ele é o único elemento que se faz necessário nesse sentido de relações, por isso sua significação se dá de forma imediata, em sua particularidade. Assim, se na alegoria temos uma substituição de pensamentos ou ideias, que estão ausentes, em outros elementos, é interessante pensar que no símbolo o que ocorre é a representação pura e una de determinado elemento. Diante disso, podemos citar como exemplo o signo “cruz”, da religião cristã, que por representar o local de morte de Jesus Cristo é reconhecido como símbolo da fé cristã.

Justamente pela associação de ideias de representar a crucificação de Jesus e, posteriormente, sua ressurreição, e por ser esse o maior dogma e mais sagrado princípio que os cristãos acreditam, logo, relacioná-lo com fé é algo espontâneo e natural. Além do que, só esse signo, só essa imagem da cruz já é suficiente para podermos encontrar seu significado, isto é, o sentido está contido nele próprio, não precisamos de relações exteriores que complementem ou auxiliem sua significação. Porém, se pensarmos que em 1986, ao falar de uma jangada de pedra<sup>29</sup> no oceano, Saramago se referia a um país, não encontramos um ponto natural de ligação de ideias, precisamos de mais informações, de mais contexto, só o signo em si, jangada de pedra, não seria suficiente para relacionarmos com o país Portugal, ao contrário do que acontece com o símbolo da cruz.

Além disso, Benjamin (2016, p. 175) também nos alerta para o fato de a alegoria não conhecer o momentâneo, enquanto no simbólico “estamos perante uma totalidade momentânea, [...] na alegoria o observador tem diante de si a *facieshippocratica* história como paisagem primordial petrificada”. De tal forma que, se o símbolo é uma representação momentânea, a alegoria é uma progressão lenta de uma série de momentos, segundo Benjamin, isso está relacionado com o caráter de brevidade, é “como um espírito que aparece subitamente, ou como um relâmpago que ilumina a noite”. Logo, o símbolo permite uma fixação de significado e sentido, enquanto a alegoria teria uma interpretação sempre transitória e fluida, uma vez que se modifica a medida que também a história e seu contexto se modificam. Assim, uma alegoria lida hoje e no próximo século terá sentidos que em determinados pontos irão divergir, a depender dos novos contextos em que estará inserida.

Jeanne Marie Gagnebin, em seu *História e Narração em Walter Benjamin* (2009), apresenta de forma muito clara, e que pode resumir toda a discussão a respeito dessa distinção entre o simbólico e o alegórico, assim, segundo ela,

Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano mas se aprofunda ao cavar esta falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último. (GAGNEBIN, 2009, p. 38).

<sup>29</sup> Referência ao romance alegórico de Saramago *A jangada de pedra* (1986), em que, após uma rachadura na Península Ibérica, Portugal se separa do restante da Europa e fica a boiar pelo oceano.

Dessa maneira, a alegoria é uma figura que se constrói histórica e socialmente a partir dos anseios de seu criador, apresentando uma essência de não unidade. A alegoria é múltipla, transitória, provisória, ambígua, à medida que ela se forma diante da paisagem do mundo que tem diante de si no momento de sua formação, mas que a partir de amanhã, pode ser outra, outra paisagem, outro contexto, outra situação, outro mundo, implicando, dessa maneira, outra leitura e interpretação. Consta-se, desse modo, a noção de Benjamin (2016) de que a alegoria é, portanto, a expressão de um tempo e de um contexto nos quais ela está inserida.

Tornar o homem como um ser histórico, dessa maneira, é uma importante marca da literatura alegórica de Saramago, pois ao criar essa vinculação entre o momento histórico e o homem, e ao possibilitar reflexões sobre o seu lugar no mundo, gera questionamentos acerca dos problemas que assolam a contemporaneidade, como a alienação, o consumo exacerbado de bens materiais, a objetificação do homem, entre outros tantos problemas. E sobre isso, Benjamin (2016, p. 188) já fazia lembrar em seu estudo sobre alegoria que na modernidade ela seria usada para representar o caos em que o homem se veria: “Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio.” Assim, os romances alegóricos, como os de Saramago, são ficções que nos confrontam e amedrontam a todo o momento, pois não são apenas atos ficcionais, mas sim diálogos entre o contexto social, histórico, econômico, ideológico, religioso, entre outros, em que tais imagens e ações são repassadas para o texto escrito, ganhando, dessa maneira, vida também na arte ficcional.

### 3 ALEGORIA EM SARAMAGO

Há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa.(SARAMAGO, 2000, p. 77)

Como relatado anteriormente, comumente se visualiza a produção literária saramaguiana em dois momentos. No primeiro, como nos aponta Santos (2019, p. 8), “seus romances versavam criticamente sobre a condição social e política do povo português, o antigo e o atual”. Já o segundo momento teria início em 1995 com a publicação de *Ensaio sobre a cegueira* que, diferente do que vinha sendo publicado até então, agora

o escritor focou a humanidade e seu estranho modo egoísta de viver que impacta a vida das pessoas. Esse marco divisório estabeleceu a existência de dois tipos de romances dentro da obra saramaguiana, o historiográfico e o alegórico (SANTOS, 2019, p. 8).

Resumindo por meio do pensamento do próprio Saramago: sua literatura passa, então, da estátua (o “historiográfico”<sup>30</sup>) para a pedra (o alegórico), como discutimos na introdução deste trabalho. Ademais, segundo Lopes (2010) em sua biografia sobre o autor, a fase de romances alegóricos de Saramago teria durado aproximadamente dez anos, e seria composta por cinco livros: *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000) - o biógrafo salienta que o escritor português teria considerado esses três primeiros livros como uma espécie de trilogia involuntária de caráter alegórico e pessimista - continuando as produções alegóricas, em seguida vieram *O homem duplicado* (2002) e, por fim, *Ensaio sobre a lucidez* (2004).

O primeiro livro dessa nova era saramaguiana é justamente um dos textos mais conhecidos do autor: *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Não por acaso este foi escolhido para compor o *corpus* de nossa pesquisa, não só por ser considerado pelos estudiosos como o inaugurador desse eixo alegórico de romances, como também pela relevância da obra, tanto para o panorama de produções do autor, como para a literatura mundial.

Depois de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), Saramago escreveu outros romances alegóricos de grande destaque, como *A caverna* (2000), *Todos os nomes* (1997), *O homem duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a Lucidez* (2004). Este último também faz parte do *corpus*

<sup>30</sup> “Historiográfico” entre aspas, pois, como dito anteriormente, embora muitos estudiosos considerem as primeiras obras do autor como romances históricos, o próprio Saramago não as considera.

da nossa pesquisa, uma vez que, além de trazer a alegoria como eixo central da construção textual, a obra se apresenta ao leitor como uma continuação de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), já que nesse novo ensaio o espaço é o mesmo do romance anterior, alguns personagens retornam, como a mulher do médico e alguns cegos no núcleo principal, além disso, alguns acontecimentos também são lembrados, como a cegueira branca que assalou a população desse local algum tempo atrás e que agora parece ter relação com o novo problema desse governo.

Porém, é de suma importância destacar que não há uma fenda perfeita que separe a produção de Saramago entre antes e pós anos 90. Se de fato há na década de 90 uma maior concentração de obras que trazem em seu eixo ficcional a figura alegórica, disso não há dúvidas; no entanto, não podemos esquecer que ainda nos anos 80 o autor já mostrava uma certa predisposição ao uso de tal recurso, para tanto basta recordar romances como *Memorial do convento* (1982) e *A jangada de pedra* (1986). Nesse primeiro romance citado, podemos notar o processo de gestação do recurso alegórico, pois mesmo não sendo a alegoria o elemento de maior destaque na obra, uma vez que o histórico e o fantástico se sobrepõem, ainda assim podemos encontrá-la bem apresentada em alguns momentos da narrativa, como por exemplo, o caráter alegórico agregado às vontades das pessoas que Blimunda precisa recolher para servir como combustível para a passarola voar, ou a grande pedra do convento e sua representação também alegórica dentro do texto, entre outros aspectos.

Já em *A jangada de pedra* (1986) é possível notar que Saramago lança mão da alegoria com maior propriedade e desenvolve toda sua narrativa em cima dela. Afinal, pensar que houve uma rachadura da Península Ibérica e que justamente Portugal é retirado do continente europeu e fica a boiar como uma jangada pelo mar em busca de uma nova identidade, de construir uma nova terra e de estabelecer o que seria um novo povo português longe daqueles que sempre os desprezaram como europeus, não é outra coisa que não uma grande alegoria a respeito de como Portugal sempre se sentiu: rejeitado pelos outros países da Europa. Dessa forma, além de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), também trouxemos para o escopo de nossa pesquisa *A jangada de pedra*, livro publicado ainda nos anos 80, mas que notamos, ao ler essa obra, que ela é de suma relevância para o que Saramago viria a fazer alguns anos depois nos ensaios. Assim, *A jangada de pedra*, na verdade, seria uma espécie de base, de ponto de partida para os outros romances alegóricos, uma vez que nela já podemos vislumbrar o eixo alegórico em construção.

Vale ressaltar ainda que a escolha desses romances também se deu ao fato de que todos corroboram nossa investigação por carregarem em sua essência três eixos analíticos



sobre os quais iremos nos debruçar: a contemporaneidade, a coletividade e o inusitado. Assim, poderemos ver um texto a respeito de uma sociedade contemporânea que foi atingida por um acontecimento inusitado, e que causou efeitos e consequências sobre um largo número de pessoas<sup>31</sup>. Ademais, notamos que as três obras selecionadas como *corpus* de nossa pesquisa, apresentam reflexões que são muito caras a Saramago, pois sendo um ser atento aos acontecimentos da sociedade em que vive, tais obras irão, portanto, voltar-se para aspectos sociais e políticos que precisam de uma maior criticidade do povo. Podemos comprovar isso por meio de um trabalho realizado por Silva (2016, p. 6), em que temos um mapeamento dos temas mais recorrentes nas obras romanescas de Saramago:

Crítica à ordem e ao sistema que formam e regem as sociedades e os Estados do Ocidente moderno; crítica aos valores morais e éticos desse Ocidente corrompido (segundo a perspectiva do autor, que traço segundo minha leitura); representação crítica da alienação dos sujeitos; representação crítica de certas formas de violência e abuso de poder; investimento sobre o medo e conflito entre loucura e razão como operadores narrativos relevantes para os processos de construção dos personagens; tessitura de figuras femininas fortes e emblemáticas; crítica à fé e à religião, mais precisamente ao cristianismo católico.

Diante do mapeamento exposto, algo nos chama a atenção: a recorrência com que Saramago traz à tona em suas obras questões que envolvem críticas à sociedade, principalmente a contemporânea, alcançada pela tensão figurativa entre dois grandes sujeitos coletivos: de um lado, o governo que a rege; de outro, as pessoas controladas pelo sistema. Como nos afirmara o próprio autor “a luta sempre foi entre duas paciências: a do povo e a do poder” (SARAMAGO, 1998, p. 44). Dessa forma, sua literatura exige do enunciatário um fazer interpretativo que transcenda o refletir sobre o mundo, instigando o enunciatário a tomar posição num jogo ficcional que, sob disfarces simbólicos, como a alegoria, convida ao protagonismo histórico.

Realizando um levantamento sobre os estudos críticos do autor, percebemos que o interesse pelos romances alegóricos se faz muito presente entre seus pesquisadores, vejamos. A fortuna crítica de José Saramago, fazendo jus à sua competência na escrita literária, é imensa. Um levantamento realizado por Junior (2017) mostra que há 598 títulos de trabalhos expostos e reconhecidos pela Fundação José Saramago<sup>32</sup>, o que não seria estranho

---

<sup>31</sup> Esses três eixos analíticos justificam a escolha pelos três livros selecionados, bem como a não seleção de outros romances alegóricos do autor, uma vez que para fazer parte do *corpus* de nossa pesquisa a obra precisava estar ligada impreterivelmente a esses três pontos. Por tal motivo, livros consagrados como *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), entre outros, acabaram por não fazer parte do *corpus* do trabalho.

<sup>32</sup> A Fundação José Saramago, instituição privada localizada em Lisboa, foi criada em 2007 e teve como um de seus fundadores o próprio escritor. A Fundação, em princípio, tinha como objetivos a divulgação e propagação cultural portuguesa, bem como a defesa da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Após a morte de

de imaginar, se contarmos com o vasto e rico acervo produzido pelo autor, com romances, contos, crônicas, dramaturgia, poesia, literatura infanto-juvenil, literatura de viagens, diários, ensaios, memórias, jornalismo, enfim, obras que deixam marcas de um enunciador genial, desafiando a práxis interpretativa daqueles que têm o prazer de lê-las. Ainda no mesmo trabalho de pesquisa pós-doutoral realizado por Junior (2017), mas em outro levantamento, percebemos que o acervo crítico do autor vai se ampliando na mesma proporção em que suas produções vão se constituindo mais maduras. Tal sondagem se concentra em 146 artigos publicados entre 1989 e 2016 (a maioria a partir de 2002), comprovando um considerável aumento de produções críticas sobre o autor, a partir de apenas uma publicação academicamente significativa em 1989 passando para trinta publicações em 2016.

Essa pesquisa nos revela ainda um dado muito importante para nosso trabalho: o romance é o gênero pelo qual os estudiosos de Saramago mais se debruçam, são 109 registros apenas para esse gênero. Desse número, vem outro dado em diálogo com nossa pesquisa, *Ensaio sobre a cegueira* (1995), livro que faz parte do nosso *corpus*, é o segundo romance sobre o qual a crítica do autor mais se dedica, ficando atrás somente de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Sobre as outras obras que compõem nosso *corpus*, *A jangada de pedra* (1986) aparece em terceiro lugar, empatada com *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), e em sexto lugar, empatada com *Memorial do Convento* (1982), temos *Ensaio sobre a Lucidez* (2004). Isso nos mostra que o *corpus* de nossa pesquisa está em certa equivalência com aquilo que a fortuna crítica do autor vem realizando há alguns anos, porém, há sempre lacunas a serem preenchidas em pesquisas.

Aprofundando a investigação no site da Fundação José Saramago, pudemos constatar que dos mais de 470 artigos, oriundos de diversas partes do mundo, apenas dois se dedicam ao estudo da alegoria, e das mais de 122 teses, cinco se debruçam sobre o elemento alegórico na obra de Saramago, sendo que três delas estão dedicadas ao livro *A caverna* (2000), uma ao *Ensaio sobre a cegueira* (1995), e uma ao livro *Intermitências da morte* (2005). Nenhuma sobre *A jangada de pedra* (1986) ou a respeito de *O ensaio sobre a lucidez* (2004)<sup>33</sup>. A Fundação também disponibiliza como bibliografia passiva do autor, livros que tratem da obra de José Saramago, e ao todo temos acesso a 152 títulos cedidos pelo site, desse número,

---

Saramago a Fundação continuou com suas atividades relacionadas aos objetivos de sua formação, porém, agora também conta com homenagens ao autor, assim, em seu site, é possível encontrar biografia, bibliografia do escritor português, além de um rico acervo tanto do que Saramago produziu quanto do que produziram a respeito de suas obras. Também encontramos em seu site a divulgação de eventos culturais e notícias que ainda envolvam a literatura de Saramago ou que a ela se relacionem de algum modo, bem como assuntos e causas políticas pelas quais o autor se identificava e lutou em vida. Link para o site da Fundação José Saramago: <https://www.josesaramago.org/>

<sup>33</sup> O mapeamento aqui exposto foi realizado no primeiro semestre do ano de 2019.

apenas um é centrado na construção alegórica de um romance de Saramago, no caso, *A jangada de pedra: uma viagem alegórica à poética de José Saramago*, de Gisela Maria de Lima Braga Penha.

Além disso, realizando ainda uma revisão da crítica literária de Saramago, podemos trazer para essa discussão a *Revista de Estudos Saramaguianos*<sup>34</sup>, que consiste em uma parceria editorial entre estudiosos de José Saramago de três países: Portugal, Argentina e Brasil. A revista, lançada em 2015, conta, até o momento da escrita desse trabalho, com quatro anos e meio de publicação, e cada ano é dividido em dois números, o que nos dá, atualmente, um total de nove números da revista já em circulação, se contarmos o primeiro volume já do ano de 2019<sup>35</sup>. Ao todo a revista conta com oitenta e cinco textos publicados, entre eles artigos e algumas resenhas. Desse número, sete trabalhos são dedicados ao recurso alegórico em obras de Saramago. Além disso, um dado relevante a nossa pesquisa é que o livro mais recorrente nesses estudos é *A caverna* (2000), além do que não há registro de trabalhos, nessa revista, que destaquem, no âmbito da alegoria, alguma das obras do *corpus* de nossa pesquisa.

Ainda nesse momento de revisão bibliográfica é relevante destacar que muitos trabalhos não usavam explicitamente o termo alegoria, mas tratavam de questões como metáforas e fábulas em Saramago. Mas ora, se retomarmos as discussões apresentadas anteriormente, vimos que, segundo Kothe (1986), a alegoria é uma metáfora desenvolvida, e que a fábula é uma forma de alegoria, uma vez que tal figura se configuraria como uma metáfora em nível textual, ou seja, a alegoria se apresenta quando o texto, em sua totalidade, é metafórico. Assim, de uma maneira ou de outra, tais trabalhos, mesmo que não usem o termo *alegoria* acabam nos levando ao universo do alegórico.

Além desses, há também artigos que se debruçam sobre os significados de nomes de determinados personagens e o que isso acrescenta para uma nova leitura daquele enredo. Ademais, há também estudos sobre objetos específicos de algumas obras para, a partir de uma discussão, buscar novas possibilidades significativas para eles, como por exemplo, a figura da *pedra* presente tanto em *A jangada de pedra* (1986) quanto em *Memorial do convento* (1982), dessa maneira, não continuamos ainda no seio alegórico? Basta lembrarmos que, como vimos em Benjamin (2016), cada coisa em um texto alegórico pode significar outra, e essa é uma de suas marcas principais.

---

<sup>34</sup> Link para acesso ao site da *Revista de Estudos Saramaguianos*: <https://estudossaramaguianos.com/>

<sup>35</sup> Realizamos o levantamento no primeiro semestre do ano de 2019, assim, os volumes publicados posteriormente a esse período não entraram em nossa pesquisa.

Diante dos levantamentos expostos acima, é possível concluirmos que a alegoria é um dos temas pelo qual o interesse dos estudiosos de José Saramago vem recaindo nos últimos anos. Mesmo que aparentemente os números não pareçam tão expressivos é preciso levar em consideração a vasta produção do autor, e, conseqüentemente, os inúmeros caminhos pelos quais as pesquisas podem se encaminhar. Assim, só o fato de encontrarmos trabalhos em meios de divulgação de grande destaque e de expansão para a fortuna crítica do autor, já deixa claro o quanto a temática do recurso alegórico é um tema pertinente e, logo, pode ganhar ainda mais espaço dentro do cenário de estudos sobre o escritor português. Portanto, ao nos depararmos com tantas obras de Saramago que trazem em seu cerne a alegoria, e mais ainda, ao vislumbrarmos nos anos noventa um foco maior na sua produção ficcional pelo alegórico, é inevitável que nos indaguemos o motivo da escolha por tal recurso, e, principalmente, o efeito de sentido que isso acarretará ao texto literário.

No entanto, em nosso levantamento, nota-se que os textos críticos e dedicados às obras alegóricas de Saramago, visam a discutir sobre o significado da alegoria presente em cada texto, ou seja: o que significa a cegueira branca? O que significa a separação da Península Ibérica do restante da Europa? O que significa toda a população votar em branco? Isto é, as pesquisas objetivaram apontar o sentido produzido por essas alegorias dentro dos textos e não como tal sentido foi produzido por meio dessas alegorias. Assim, se tais estudos buscavam descobrir o significado, o sentido produzido pela cegueira branca, a Semiótica, nosso meio teórico-metodológico de análise, nos permitirá investigar o processo de construção alegórica que permitirá ao enunciatário entender como o sentido de alienação foi construído por meio da alegoria da cegueira branca. Portanto, ao adotarmos a Semiótica Discursiva para trabalharmos a alegoria não temos como objetivo descobrir o significado alegórico, mas sim, como ele foi construído e apresentado dentro do texto.

### **3.1 A alegoria à luz dos séculos XX e XXI nas obras saramaguianas**

Como vimos anteriormente, Benjamin (2016) foi de suma relevância para o resgate da alegoria no sentido de passar a enxergá-la além de uma simples ornamentação do discurso e começar a correlacioná-la estritamente com as questões extralinguísticas, como o contexto sócio-histórico de sua produção, bem como suas problemáticas envolvidas. Em seu *Origem do drama trágico alemão* (2016), Benjamin relacionou de forma primorosa a alegoria com as características e as necessidades de seu tempo, fazendo com que ela se tornasse a forma de expressão mais valorizada e eficiente no período do Barroco, século XVII, o que foi a

verdadeira razão para a reabilitação dessa figura que estava até, então, relegada a um nível muito inferior devido a preferência pelo simbólico.

Em Benjamin a alegoria, assim como a escrita, é ela própria uma forma de expressão, expressão de seu tempo, de suas crises e de suas dificuldades. Um pouco diferente do século XVII, Saramago, agora nos séculos XX e XXI, terá na alegoria, isto é, na expressão alegórica, um instrumento para manifestar os problemas outros que esses novos séculos trouxeram para a humanidade. Se as guerras constantes representadas no Barroco deixaram de ser protagonistas do esmagamento e da destruição do mundo, outros fatores, no entanto, tomaram a cena.

As obras que compõem o corpus de nossa pesquisa, *A jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), irão buscar na alegoria a voz para expressar o caos e a desordem dos séculos XX e XXI. Assim, as alegorias presentes nesses romances de Saramago têm a tarefa de exprimir a seus leitores a aura nebulosa do nosso tempo: a destruição do meio em que vivemos, o consumismo acelerado, a industrialização avassaladora, o capitalismo dominante, as leis de mercado massacrantes, a supervalorização do *ter* em detrimento do *ser*, a alienação política, o desmoronamento da democracia, a extrema desigualdade social, o individualismo, o egocentrismo, o irracionalismo humano, o vazio e a solidão do homem cercado por multidões, entre outros. Enfim, em uma visão benjaminiana, apenas a alegoria consegue expressar esse sentimento de ruínas e de desconcerto que o artista está a observar no mundo contemporâneo. Ainda a respeito desse desconcerto dos séculos representados na literatura de Saramago, nos esclarece Santos (2004, p. 36) que,

No século XX, o mundo, mostrando-se cada vez mais dilacerado pelo capitalismo, tornou difícil a visão de conjunto da realidade. O artista, por sua vez, sentiu necessidade de elaborar uma obra tão fragmentária quanto esse mundo para compreender a sua própria realidade. Neste contexto, a alegoria, por recusar a totalização e o fechamento de sentido, por permitir múltiplas significações, polissemias e ambiguidades, por jogar com montagens e remontagens do sentido, mostra-se como procedimento ideal para se construir uma obra aberta.

Assim como no Barroco, no século XX a alegoria é o instrumento mais eficaz para a propagação da realidade do seu tempo. Realidade essa que permite ao alegorista continuar sendo, como nos disse Benjamin, (2016, p.190) “mestre nessa *arsinveniendi*”, de buscar nos fragmentos destituídos da totalidade do real, ou seja, nos cacos que sobram do desabamento do prédio da modernidade, buscar novas formas de reconstruí-los e de ressignificá-los. O artista, escritor, poeta, pintor do século XX, como o próprio Saramago, usa a alegoria não

para fechar e entregar conteúdos prontos e com significados acabados, mas ao contrário, anseia por deixar seu enunciatário desconfortável com essa realidade que ele mesmo criou, de maneira que a obra de arte alegórica é para ele um confronto, que vai colocá-lo diante de incertezas, de ambiguidades, de múltiplos sentidos, essa arte alegórica não vai dar em suas mãos respostas, mas perguntas, questionamentos. Um romance alegórico como o de Saramago nunca chega com um final fechado, mas como um final em aberto, para que seu enunciatário possa continuá-lo no mundo real, o qual ele mesmo levou a destruição e a formação de fragmentos, e agora está sendo chamado a atenção para juntar os fragmentos e reconstruí-lo.

Dessa forma, ainda nos séculos XX e XXI, nos textos de Saramago, o alegórico estará sempre atrelado à desvalorização, à crítica do mundo real, do mundo aparente. E essa desvalorização vem mediante a situação da morte do sujeito diante da modernidade, tempo esse em que o capitalismo, a objetificação do sujeito, a valorização do dinheiro e do poder, tudo isso se torna, na modernidade, superior ao próprio homem, e homem nenhum escapa, pois de acordo com Gagnebin (2009, p. 39) “Benjamin vê no capitalismo moderno o cumprimento desta destruição. Não há mais sujeito soberano num mundo onde as leis do mercado regem a vida de cada um, mesmo daquele que parecia poder-lhes escapar: do poeta”.

Sobre essa forma de ver a realidade, é curioso que Benjamin (2016, p.197) já comparava o alegorista ao sádico, uma vez que segundo ele “é próprio do sádico aviltar o seu objeto, para depois - ou por isso - o libertar. O mesmo faz o alegorista neste tempo tão inebriado de crueldades, inventadas ou vividas”. Isto é, primeiro o enunciador de um texto alegórico desonra, torna indigno seu objeto de trabalho, para depois lançá-lo sob a forma de uma obra de arte. Primeiro destruimos o edifício da modernidade, com todos os seus defeitos dentro, para depois reconstruí-lo dentro de um discurso. Assim, o processo de construção alegórico se configura como um jogo de antagônicos, pois temos ao mesmo tempo uma desvalorização e uma exaltação dos temas que serão abordados.

Percebemos que é algo muito semelhante ao que faz Saramago em seus textos. Nas três obras que escolhemos como *corpus* de nossa pesquisa, primeiro, algo de bizarro acontece, ou seja, o prédio da modernidade vem abaixo, é destruído por uma força avassaladora que muitas vezes nem se sabe, até depois de concluída a leitura do livro, de onde ela veio. Mas notamos que tal caos instalou-se devido às próprias atitudes humanas, mesmo que os homens não tenham ciência delas, ou seja, o próprio homem também está a destruir o prédio em que vive. Após, essa destruição, sob os cacos desse mundo moderno é que o enunciador começa a

reerguer um novo edifício, a partir dos fragmentos que resistiram ao caos. E só depois, ao ressignificar cada fragmento, é que podemos contemplá-lo.

Outro ponto interessante a ressaltar é que essa alegoria saramaguiana vem tendo como base o surrealismo. Isso se faz curioso porque se pensarmos que segundo os olhos de nosso enunciador, o mundo estava se apresentando a ele de forma tão caótica, ele poderia ter optado por uma documentação da realidade, usar dos elementos mais reais, mais frios e preocupantes para construir seu texto. Porém, Saramago optou por utilizar uma figura clássica que, em uma primeira camada de leitura (no contexto posto do texto manifestante), em vez de documentar tal realidade, nos aproxima do surreal, rompendo com qualquer ligação com o verossímil. O que nos parece ocorrer com os textos de Saramago, na verdade, é um afastamento do neorealismo e um encontro com o surrealismo. A alegoria, assim, é uma estratégia discursiva de um enunciador que busca com o uso de uma figura retórica romper com a realidade, e para isso precisa se apoiar em algumas hastes, no caso em questão, a haste que a sustenta em Saramago, poderíamos dizer que foi o surrealismo.

Angus Fletcher chama a atenção para o caráter proteano da alegoria, diríamos até parasita, pois uma ficção total ou parcialmente alegórica vala-se de outras categorias e referenciais para se constituir. Assim infiltram-se, mesclam-se ou apresentam-se em dramas surrealistas, sátiras, textos romanescos, poemas, autos, parábolas, contos de fadas, contos policiais e outros. Para sua expressão, o artista integra, em seu método constitutivo, os mais diversos modos de expressão e representação, verbais, reais ou simbólicos, ficcionais e artísticos, subjungando-os no domínio da linguagem. (GRAWUNDER, 1996, p. 165).

Para que a alegoria não se perca e nem seja lida como um *non sense*, muitas vezes são essas hastes de sustentação que irão permitir uma leitura coesa e significativa. Afinal, o surrealismo, haste muito utilizada por Saramago, possibilita a ocorrência de acontecimentos bizarros, dá margem ao caos, ao não explicável e ao inverossímil, permitindo que o enunciatário não questione a veracidade dos fatos, entendendo que numa ficção surreal há liberdade para que todo tipo de evento seja passível de acontecer, isto é, não há regras a serem seguidas ou quebradas, tudo quanto se documenta é aceitável.

Além do surrealismo, não podemos negar a relevância que as configurações figurativas e temáticas acarretarão ao alegórico nos textos do autor. O romance *A Jangada de Pedra* (1986), por exemplo, carrega consigo um forte teor figurativo que dará suporte para a construção da alegoria e a temática a ser apresentada na obra. Não é à toa que as alegorias vão se apresentar como uma linguagem de cunho fortemente semiótica, marcadas por elementos verbais e não-verbais e por relações entre vários signos e suas significações. Diante disso,

além de atualizarmos os estudos da alegoria para os séculos XX e XXI ainda podemos enxergar tal figura à luz dos estudos semióticos.

Portanto, diante do que foi apresentado anteriormente a partir de mapeamentos referentes à fortuna crítica do autor, notamos que a alegoria, figura muito cara ao escritor português José Saramago, vem sendo pesquisada e chama atenção de muitos estudiosos saramaguianos. Porém, de todos os trabalhos localizados no *site* da Fundação José Saramago, e da *Revista de Estudos Saramaguianos*, nenhum deles tratou da alegoria sob a perspectiva da Semiótica Greimasiana, deixando-nos, assim, uma porta aberta, um caminho a ser desbravado em nossa pesquisa.



#### 4 SEMIÓTICA GREIMASIANA

A vida é assim, está cheia de palavras que não valem a pena, ou que valeram e já não valem, cada uma que formos dizendo tirará o lugar a outra mais merecedora, que o seria não tanto por si mesma, mas pelas consequências de tê-la dito. (SARAMAGO, 2000, p. 41)

O percurso de nossa pesquisa passa por uma nova abordagem da Arte Retórica, uma disciplina da Antiguidade, revista, agora, pela perspectiva de uma teoria da linguagem mais moderna, com pressupostos estabelecidos no século XX e ainda em processo de constantes reflexões, a chamada Semiótica greimasiana, ou Semiótica discursiva. Tal empreitada nos mostra que a Semiótica, assim como outras áreas da linguística, é uma disciplina que não surge ao acaso e nem de forma aleatória, mas que, ao contrário, sua constituição como teoria do conhecimento mantém fortes laços com outros estudos e outras áreas do saber, como veremos mais adiante, inclusive com a própria Arte Retórica, já que esta se mostrou de suma relevância para estudos da linguagem.

Como já salientado em nosso trabalho, a Retórica teve um papel de destaque nos estudos da área da linguagem. Porém, sua história é marcada por períodos de altos e baixos, como também relatamos anteriormente. Embora sua morte nunca tenha sido atestada, passou por momentos de muito descrédito, como nos 50 e 60, pois apresentava um caráter precientífico, o que ia contra as novas exigências epistemológicas do estruturalismo que buscava cada vez mais o cunho científico das disciplinas. Além do que, até mesmo quando alguns objetivaram restabelecer a Retórica, o fizeram de uma forma que acabou por restringi-la, pois a limitaram ao estudo das figuras de linguagem. Somente a partir dos anos 70, e dentro de um contexto fortemente marcado pelas ideias da Semântica estrutural, que como veremos mais adiante propiciou o início da Semiótica, foi que uma corrente de estudos retóricos, representada pelo Grupo  $\mu$ , rebate essa noção de restrição e limitação da Retórica como apenas uma fornecedora de figuras e tropos. Desse modo, como ressalta Fontanille (2012), se é possível falar hoje de Retórica no campo das ciências da linguagem e particularmente no âmbito da Semiótica, é porque alguns autores correram o risco de resistir às correntes dominantes e enxergaram na Retórica algo muito além do que uma disciplina que busca simplesmente enfeitar discursos com figuras.

Além disso, quando a linguística moderna surge com Sausurre, em seu *Curso de linguística geral* (2012)<sup>36</sup>, ela não estabelece, no primeiro momento, relações com a Retórica,

---

<sup>36</sup>O *Curso de linguística geral* foi publicado postumamente pela primeira vez em 1916 e editado por Charles

uma vez que suas investigações estavam voltadas para o som e, no máximo, para o período. Por outro lado, a grande presença da Arte Retórica se faz notar no nível do discurso, já que ela se volta para a construção discursiva que leva em conta as condições de produção do texto, a situação em que o texto é proferido, os sujeitos envolvidos no processo de comunicação, a intenção comunicativa, além de mobilizar mecanismos para que o texto seja capaz de persuadir enunciatários. Observa-se, então, que a Retórica põe em jogo as instâncias da enunciação, ponto esse que, até momento, não fazia parte do foco das pesquisas linguísticas por ainda não considerarem o discurso como um objeto de estudo.

É, porém, na segunda metade do século XX que percebemos um ressurgimento da Retórica, uma vez que começamos a observar novas condições discursivas que propiciarão uma mudança nesse cenário e, conseqüentemente, uma aproximação entre a linguística e a Retórica. A respeito dessa mudança de perspectiva, Fiorin (2019, p. 13) nos apresenta três razões que tornaram possível o estabelecimento de um elo entre a linguística e a Retórica:

Em primeiro lugar, o século XX liquidou o ideal de objetividade e neutralidade científica do positivismo. Muitos teóricos (por exemplo, Heisenberg e Gödel) mostram que os dados de observação não são neutros. [...] Em segundo lugar, a arte moderna solapa a noção de subjetividade fundadora da estética romântica. Com o surrealismo e, mais ainda, o dadaísmo, a experiência estética é vista como um jogo de forças inconscientes e linguísticas em relação ao que o sujeito está descentrado. O ideal de originalidade é relativizado. Em terceiro lugar, o modelo de comunicação política é encarnado na publicidade, no marketing, nas relações públicas, em que a racionalidade dos agentes não é mais um axioma. O que se pretende é persuadir, isto é, convencer ou comover, ambos meios igualmente válidos de conduzir à admissão de determinada ideia. [...] É no bojo dessas condições discursivas que se produz uma mudança na linguística que possibilita sua aproximação com a retórica.

Assim, nota-se que o foco pode, diante das novas necessidades proporcionadas pelo recente contexto, voltar-se para o discurso, uma vez que, agora, prevalece a noção de que apenas os sons ou os períodos não conseguiriam abarcar todos os elementos envolvidos no processo de comunicação. Portanto, a aproximação da linguística com a Retórica no século XX se dará, principalmente, com Benveniste (1976), visto que ele trará para a linguística esse novo objeto de estudo: o discurso.

É a Benveniste que se deve a primeira formulação de enunciação como instância da “colocação em discurso” da língua saussuriana: entre a língua, concebida geralmente

---

Bally e Albert Sechehaye que reuniram anotações dos alunos do mestre genebrino para publicá-las. Dessa forma, o livro não foi escrito propriamente por Saussure, mas sim consiste em um compilado de noções saussureanas de que seus alunos tomaram conhecimento quando ele ministrava aulas na Universidade de Genebra, de 1906 até 1911, mais ou menos. Por isso, podemos nos deparar com algumas discussões a respeito de possíveis equívocos teóricos que não sabemos se são oriundas do próprio Saussure ou de algum tipo de falha nas anotações dos estudantes.

como uma paradigmática, e a fala – já interpretada por Hjelmslev como uma sintagmática e tornada agora mais precisa quanto a seu estatuto de discurso -, seria necessário, com efeito, prever estruturas de mediação, imaginar como o sistema social que é a língua pode ser assumido por uma instância individual, sem com isso se dispersar numa infinidade de falas particulares. (GREIMAS e COURTÉS, 2016, p. 166)

Benveniste percebe que há uma instância linguística capaz de mediar a passagem da língua para a fala e, assim, nessa perspectiva de pensar a enunciação como um “componente autônomo da teoria da linguagem, como uma instância que possibilita a passagem entre a competência e a *performance*” (GREIMAS, COURTÉS, 2016, p. 166)<sup>37</sup>, essa enunciação seria, então, o espaço de instauração da instância do sujeito da enunciação, espaço esse denominado de *ego, hic et nunc* (eu, aqui e agora). Dessa maneira, notamos que existe uma instância formada por categorias de pessoa (*eu/tu*), espaço (*aqui*) e tempo (*agora*) que tira a língua de sua virtualidade (competência) e a põe em atividade (*performance*). Logo, “põe-se a língua em funcionamento quando ela é assumida por um *eu*, que cria um *tu*, num espaço e num tempo determinados, numa relação de comunicação” (FIORIN, 2019, p. 14). Além disso, o importante a destacar é que quando Benveniste encontra essa instância mediadora entre a língua e a fala, ele rompe com o pensamento de Saussure de que a fala era uma atividade de caráter individual, propensa a liberdade e a criação, pois Benveniste mostra que o produto da enunciação é social e é regido por instâncias enunciativas.

Saussure pergunta-se num ponto do *Curso de linguística geral* se a fala tem alguma coisa de regular (1969:26-28). Benveniste vai evidenciar que tem. Assim, ele cria um novo objeto para a linguística: o discurso, que é a atividade social da linguagem. Até então, a maior unidade de que se ocupava a linguística era o período. Com Benveniste, a ciência da linguagem passa a operar com unidades transfrásticas, o que permite criar uma linguística que tenha como unidade o texto, plano de manifestação do discurso. É essa linguística e não a da frase que se avizinha da retórica. (FIORIN, 2019, p. 14).

Assim, pensando nesse novo objeto de estudo que surge para a linguística, o discurso, é possível notarmos de forma clara o elo que se estabelecerá entre a linguística e a Arte Retórica, pois não podemos negar que a Retórica foi a grande responsável por nos apresentar um estudo que abarcasse a completude discursiva, uma vez que abraçava tanto a construção

<sup>37</sup> Segundo Greimas e Courtés (2016, p. 166), há também outra perspectiva a respeito da enunciação que irá defini-la como “estrutura não linguística (referencial) que subtende à comunicação linguística”. A partir de tal perspectiva defini-se a enunciação como “situação de comunicação, de contexto psicossociológico da produção dos enunciados, que tal situação (ou contexto referencial) pode atualizar”. Segundo essa concepção, a enunciação é vista, então, como ato de linguagem. A Semiótica, porém, tratará com a perspectiva elencada acima (componente autônomo da linguagem, responsável pela passagem da competência para a *performance*), uma vez que é somente essa visão que “permite integrar a instância da enunciação na concepção de conjunto” (GREIMAS, COURTÉS, 2016, p. 166) na qual a Semiótica centra sua análise.

do discurso, quanto as instâncias pertencentes a ele (enunciador e enunciatário), bem como a própria recepção de tal discurso. Dessa maneira, a Retórica já tratava, na Antiguidade, de mecanismos de construção discursiva e de instâncias discursivas, também tratava da intencionalidade discursiva, uma vez que oferecia condições para que o discurso fosse produzido de maneira que permitisse a esse enunciador convencer, comover, encantar ou seja qual efeito de sentido ele desejasse que seu texto provocasse em seu enunciatário, além de levar em consideração a atividade interpretativa a qual o enunciatário seria induzido a realizar.

Assim, como nos aponta Fiorin (2019, p. 18) podemos aproximar a linguística, e suas áreas, e a Retórica de duas maneiras, “uma é a que considera que há uma retoricidade geral, que é a condição mesma da existência da produção discursiva”, por esse ângulo conclui-se que todo discurso convoca e integra questões de retoricidade em si, ou seja, não podemos negar que ao lidar com o discurso, qualquer teoria, como a própria Semiótica, continuará a se deparar com os mecanismos mobilizados por um enunciador para alcançar seus objetivos persuasivos ao atingir seu enunciatário, logo, a retoricidade, com seu caráter argumentativo e tropológico, é uma característica imanente ao discurso. Além dessa, a outra aproximação seria referente a “ver a retórica como um instrumento ainda válido de análise discursiva e que busca repensar a retórica antiga à luz das modernas descobertas da ciência da linguagem”, ponto esse que se apresenta como o foco de nossa pesquisa, uma vez que ainda acreditamos na insistência e no poder dos recursos retóricos na construção discursiva até os dias atuais e que por isso mesmo podem e merecem receber atualizações por meio de perspectivas de novas teorias e novos métodos, como os propostos pela Semiótica greimasiana. É baseados justamente nesse segundo elo de aproximação entre Retórica e linguística, mais precisamente, a Semiótica, que encontramos o percurso a ser traçado em nosso trabalho.

A semiótica empreendeu recentemente um retorno em direção à retórica. [...] Trata-se, com efeito, hoje, de reconsiderar suas perspectivas e seus desafios, com os esclarecimentos que lhe podem trazer as atuais disciplinas da linguagem, a pragmática, a análise do discurso e a semiótica, principalmente. (BERTRAND, 2003, p. 400).

Visualizando esse segundo ponto de aproximação que podemos estabelecer entre a Retórica e a linguística, percebemos que a Retórica, de certa forma, conseguiu mobilizar as questões essenciais que circundariam anos depois o centro das teorias linguísticas mais modernas, comprovando, dessa maneira, que sua tarefa não se limitava às figuras de linguagem, ou simplesmente a uma linguagem conotativa do discurso. Assim, tratar na

Antiguidade de questões como: alguns dos elementos necessários para uma comunicação (enunciador, enunciatário, mensagem), a instância da enunciação, as intenções comunicativas, o uso de figuras de linguagem a fim de gerar certos efeitos de sentido, a escolha de dados elementos discursivos, o fazer persuasivo de um enunciador com o objetivo de fazer surgir determinadas interpretações e paixões em um enunciatário, o jogo entre o ser e o parecer verdadeiro do discurso, a preocupação de adequação do discurso diante da situação e do público ao qual ele se destina, enfim, esses e outros pontos abordados por retores antigos são, na realidade, prenúncios do que alguns campos dos estudos da linguagem mais modernos, principalmente no século XX, como a pragmática, a análise do discurso, a semiótica, entre outros, irão fixar como suas teorias.

Dessa forma, precisamos retornar à Retórica não apenas pelo motivo de ser ela o local de surgimento das figuras de linguagem como a alegoria, mas, e principalmente, por ela já ter dedicado tempo a estudos de construção do texto, aos moldes, ao tom, a sintaxe, ao ritmo, a estrutura narrativa, a pontuação (ou a ausência dela), a ambiguidade, enfim, a tudo o que pertence à forma como um enunciador escolhe para elaborar e comunicar determinado texto, tudo o que, segundo Eagleton (2019) faz com que obras literárias sejam mais do que apenas relatos, sejam verdadeiras peças retóricas.

Dessa maneira, fica claro o motivo de a Arte Retórica ser constantemente citada como essa fonte em que as áreas de estudo da linguagem não cansam de retornar, uma vez que, mesmo situada na Antiguidade, apresenta em seus pressupostos fundamentos de caráter moderno. Barthes (1975, p. 147), inclusive, declarou, em uma de suas pesquisas voltada para o campo da retórica, que se pegou “vibrando muitas vezes de excitação e admiração, diante da força e da sutileza desse antigo sistema retórico e diante da modernidade de algumas de suas proposições”, ou seja, para ele estava claro que o antigo já trazia muito do que hoje consideramos moderno.

Diante disso, percebemos que os focos dos estudos da linguagem mais atuais foram abordados inicialmente, ainda que de forma superficial, nessa Antiguidade clássica, ou que mantêm com ela algum tipo de elo, encadeamento ou desenvolvimento de alguma ideia que será agora estudada sob a luz de perspectivas mais modernas. Assim, dotada de elementos questionadores, como a enunciação, por exemplo, uma nova teoria, como a Semiótica, regressa por algumas vezes à disciplina que lhe serviu como ponto de partida. Porém, é importante ressaltar que esse regresso não ocorre de forma puramente historiográfica, isto é, uma disciplina não se contentará com uma descrição e revisão da história desde o surgimento até o momento atual das questões de enunciação, por exemplo. Ao contrário, regressar a uma

fonte significa voltar a ela, isto é, à Retórica, mas com o objetivo de iniciar o percurso de estudo da enunciação desde o seu ponto de origem, com o intuito de contextualizá-la e situá-la, para depois conseguir inserir tais problemáticas nas perspectivas de uma teoria dos recentes séculos. Assim, será possível oferecer uma nova visão e um novo tratamento às ideias trabalhadas inicialmente na Retórica, e que agora podem ser atualizadas, ou seja, podemos atribuir a elas algo de novo, ampliá-las, possibilitar a elas novos diálogos e novos horizontes. Afinal, como defende Fiorin (2019, p. 23), herdar a Retórica não é nos apropriarmos tal como ela foi construída, mas remodelá-la à luz das novas bases que os estudos atuais nos proporcionaram, ou seja, não devemos tomar a Retórica como

[...] uma doutrina fixa, que foi estabelecida na Antiguidade e só nos cabe aplicar. Isso é contra o ideal de ciência, que nunca estabelece o ideal de verdade e, por conseguinte, está continuamente em progresso. Ao reconhecer que existe uma retoricidade geral na linguagem, ou seja, uma dimensão argumentativa e uma dimensão tropológica em todo ato de linguagem, o que se admite é que a tradição retórica tem muito a nos ensinar.

É justamente isso o que nos propomos a fazer em nossa pesquisa, uma vez que, buscaremos tratar de problemas da Retórica sob uma visão Semiótica, principalmente no que se refere às figuras de linguagem, e mais especificamente à alegoria, ou seja, para além do que os estudos retóricos fizeram com ela, cabe-nos agora, à luz de novos métodos, investigá-la dentro de um novo panorama.

É a partir dessa perspectiva que Fontanile (2012) ressalta alguns pontos que foram de suma importância para que a Semiótica levantasse, atualmente, a questão da dimensão retórica do discurso. Entre tais pontos podemos citar um que para nossa pesquisa se apresenta de maneira mais relevante e que será melhor desenvolvido no decorrer desse capítulo: diz respeito ao desenvolvimento de uma teoria semiótica da enunciação e do discurso, proposta por Benveniste. Dessa maneira, o ponto em que a Semiótica retoma a dimensão retórica é justamente sob o domínio da enunciação, uma vez que ao negar que a Retórica fosse apenas uma disciplina que põe etiquetas (como as figuras) nos discursos, ela se coloca, então, no nível do discurso em ato, ou seja, na enunciação, e não somente em um sistema de língua estático, mas em um sistema em que é possível jogar com a língua, reinventá-la, inovar na atividade discursiva, tudo isso que é uma característica própria da Retórica. Ou seja, não deixamos de tratar das figuras de linguagem, mas a abordaremos sob outros prismas.

O objetivo de nossa pesquisa se torna ainda mais específico quando pretendemos o resgate de um dos elementos originados na Arte Retórica: a alegoria, uma dessas figuras de linguagem de grande relevo da Antiguidade. O preterimento à alegoria se deve ao fato de ser

esse o elemento que o escritor português José Saramago lança mão em algumas de suas obras literárias a fim de construir um discurso que foge ao convencional, isto é, para realizar suas críticas à sociedade o autor constrói um texto com camadas de leituras, em que cada elemento apresentará mais de um significado quando for realizada uma análise do todo da obra. Logo, Saramago não trabalha com a língua como um sistema fixo e estático, mas com sua retoricidade, com seu teor argumentativo e tropológico, e com sua capacidade de se reinventar, construir novas relações entre as palavras, novos sentidos e significados.

Além disso, como mencionado, é justamente o caráter retórico que permitirá que Saramago reinvente, inove, transforme, jogue com sua língua, crie novas relações de significação, ou seja, que faça dessa figura alegórica um ato discursivo controlado pela instância da enunciação. Dessa maneira, como veremos mais adiante num estudo detalhado de análise das obras saramaguianas, a alegoria se torna uma das questões relativas a essa forma de escrita adotada por Saramago, uma vez que o modo que o enunciador elege para construir seu texto, um romance alegórico, por exemplo, é de fundamental importância para uma determinada produção de sentido que a ele está sendo vinculada, pois como já apreendemos, para uma disciplina de cunho artístico como a própria Retórica, mais valia o modo, a forma como se dizia, como se produzia o discurso, a embalagem que transportava o texto, do que a própria veracidade do conteúdo veiculado por essa forma.

Ademais, precisamos deixar claro que o propósito da Semiótica com a Retórica é mostrar que “inclusive as figuras da retórica restringida, que até os tropos mais conhecidos, estão, em cada discurso particular, sob o controle da enunciação e das instâncias enunciadoras” (FONTANILLE, 2012, p. 143, tradução nossa)<sup>38</sup>. Ou seja, há um outro modo de tratar essas figuras além de meros ornamentos e operadores formais, assim, a Semiótica irá tratá-las, dentro de um contexto mais amplo, que só o discurso pode oferecer, como conjuntos significantes, como atos discursivos, dotadas de uma dimensão argumentativa e executadas sob o controle da enunciação.

Assim, estudar um elemento da Retórica, como a alegoria, não significa determo-nos em sua origem e história, mas, ao contrário, quer dizer que partimos de lá, do seu surgimento, pois necessitamos situá-la, para depois podermos atualizá-la à luz de uma nova visão, de uma nova perspectiva que apenas uma outra teoria da linguagem poderia oferecer a ela, no caso, a Semiótica greimasiana. Logo, a partir desse resgate, ficará claro que a Semiótica, com seu arsenal teórico e metodológico, tem condições de oferecer novas perspectivas às questões

---

<sup>38</sup> “Incluso las figuras de la retórica restringida, que hasta los tropos más conocidos, están, en cada discurso particular, bajo el control de la enunciación y de las instancias enunciadoras”.

estabelecidas desde há muito pela Retórica dando-lhes um novo tratamento. Desbravemo-nos, portanto, nos caminhos da Semiótica, com o objetivo de compreendermos melhor em quais pontos ela irá se aproximar da Retórica, bem como de que maneira tratará das figuras de linguagem, mais precisamente da alegoria, figura utilizada por Saramago em seus romances aqui analisados.

#### 4.1. A teoria semiótica

É em *Semântica estrutural* (1973), de Greimas (1917-1992), que encontramos o grande berço do nascimento da teoria Semiótica. Nesta obra o linguista lituano demonstra sua preocupação com o que discutimos anteriormente a respeito da falta de um espaço nos estudos linguísticos destinado a significação. É com o advento da Semântica no século XIX, a partir de seu fundador Michel Bréal (1924), que a linguística começa a olhar em direção as relações de significações estabelecidas na e entre as palavras. No entanto, ao longo do tempo, essa Semântica foi, por muitas vezes, deixada de lado pela linguística devido a algumas razões, entre elas Greimas (1973, p. 13) nos salienta três: o "retardamento histórico dos estudos semânticos, as dificuldades próprias à definição do seu objeto e a onda de formalismo". Porém, visualizando a importância da significação para o homem, bem como na sua relação com o outro e com o mundo, uma vez que, segundo Greimas (1973, p. 11), o mundo só se define "essencialmente como um mundo de significação", além de só poder "ser chamado humano na medida em que significa alguma coisa", Greimas insiste, assim, na necessidade de construir e dar espaço na área da linguagem a uma Semântica, a uma teoria da significação.

Entretanto, Greimas não defendia, como nos esclarece Fiorin (1999), uma Semântica lógica, como a apresentada inicialmente por Bréal, que se configurava como uma área de estudos que buscava as condições de verdade em frases e seus significados prontos, ou seja, o lituano não almejava uma ciência cujo objetivo fosse o de encontrar o que era verdadeiro ou falso em determinado enunciado, mas, ao contrário, Greimas ansiava por uma Semântica que, diferentemente da de Bréal, se importasse pela veridicção, pela significação tal como a língua oferece, em outras palavras, pelo modo como essa significação é construída. Dessa forma, Greimas almejava uma Semântica que tivesse como objetivo estudar os efeitos de sentido construídos para que determinados discursos parecessem verdadeiros, falsos, mentirosos etc, de tal modo que não nos interessaria, nessa nova Semântica, saber a significação verdadeira de um texto, mas sim, de que maneira ela foi construída para que fosse apresentada e apreendida como verdadeira. Logo, ao contrário de uma Semântica que tinha como foco a



significação, o que é dito, essa nova Semântica idealizada por Greimas, tinha como centro de análise o modo de construção dessa significação, como se construiu aquilo que é dito. Assim, enquanto a primeira volta-se para a significação pronta de determinado enunciado, a segunda preocupa-se com a arquitetura dessa significação que nos foi apresentada. É justamente essa nova perspectiva Semântica proposta por Greimas que ficou conhecida como Semiótica.

Portanto, a Semiótica, como defende Bertrand (2003, p.11), tornou-se uma área de estudo que se interessa pelo “parecer do sentido, que se apreende por meio das formas da linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável, ainda que parcialmente”. A Semiótica, portanto, foca não em simplesmente explicar o que o texto quer dizer, mas sim em como fez para dizer o que disse, ou seja, volta sua atenção para os recursos e as artimanhas que ele lança mão a fim de que determinado sentido fosse, dessa forma, produzido pelo enunciador e recebido pelo enunciatário. O objetivo da Semiótica é, então, depreender o modo de dizer (plano de expressão) que caracteriza o que é dito (plano do conteúdo) por meio de uma análise estrutural, configurando-se, assim, a Semiótica como uma ciência que vê o texto como construção, como estruturação discursivo-textual, entendendo e articulando relações, e não apenas descrevendo-as.

Recorrendo a Greimas e Courtés (2016, p. 455), para melhor esclarecer sobre a teoria semiótica, encontramos que ela “deve apresentar-se inicialmente como ela é, ou seja, como uma teoria da significação. Sua primeira preocupação será, pois, explicitar, sob forma de construção conceitual, as condições da apreensão e da produção do sentido”. Desse modo, ao defini-la como teoria da significação, o que os autores expõem é que a Semiótica se debruça sobre a estrutura e a organização que são as responsáveis por fazer o texto ser esse todo de sentido o qual ela irá investigar. Além disso, os autores salientam que além de focar na produção, à Semiótica também se interessa pela maneira como esse sentido será apreendido, uma vez que, para essa teoria, toda produção discursiva visa a uma manipulação, e a um consequente estabelecimento de acordo/contrato entre seus sujeitos envolvidos, já que estamos lidando aqui com o texto entendido como uma práxis enunciativa, ou seja, vemos agora o texto não como algo estático, intocável e passivo, mas sim como um elemento constituído de “um estoque de estruturas e de um dever, de um domínio coletivo, e de um domínio individual, dos discursos singulares e variáveis” (GOMES, 2009, p. 578), que apresenta, dessa maneira, o texto de forma ativa entre seus interlocutores, sendo seu sentido

construído à medida que transita entre eles. Logo, a Semiótica constitui-se como uma ciência focada tanto nas condições de produção quanto nas de apreensão dessa significação<sup>39</sup>.

Além disso, como salienta Fiorin (1999, p. 180), Greimas, ao propor esse novo tipo de Semântica, a Semiótica, adiciona a ela, entre outras características, a condição de ser “sintagmática, geral e gerativa”. Sintagmática porque objetiva investigar a construção e interpretação do sentido textual, isto é, trabalha o texto em sua totalidade significante. Geral porque sua investigação não se limita a nenhum tipo de texto, ou seja, independe da sua manifestação textual (não interessa se o texto é formado por um componente verbal, visual, sonoro, sincrético, entre outros), e isso graças ao fato de podermos analisar separadamente o plano do conteúdo do plano da expressão, já que, como vimos anteriormente, Hjelmslev nos mostrou ser possível separá-los. E gerativa porque acredita que o sentido é construído a partir de um percurso que passa por três níveis, que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais superficial (nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo), assim, o sentido é concebido por níveis, sucessivamente.

Adentrando ainda mais na proposta Semiótica, notamos que esse sentido buscado por ela, ou seja, essa análise que leva em consideração o todo significante, é construído por meio de um Percurso Gerativo de Sentido. Esse percurso, que se constitui como um simulacro metalinguístico, é utilizado para explicar a geração do sentido de determinado texto, ou seja, volta-se para o plano do conteúdo. O percurso gerativo de sentido é, então, formado por uma sucessão de três níveis que mostra como se produz e se interpreta o sentido textual; além disso, tal percurso é esquematizado do nível mais simples até o nível mais complexo, pois, como salientado anteriormente, o sentido aqui é concebido de forma gerativa. Os três níveis são, portanto: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Ademais, cada um desses níveis é formado por uma sintaxe, que visa a estudar as relações entre seus constituintes; e por uma

---

<sup>39</sup>Torna-se relevante ressaltar essa distinção entre significação e sentido, uma vez que entendemos a significação como o sentido já articulado. Greimas e Courtés (2016, p. 459) nos define a significação como “produção se sentido” ou como “sentido produzido”. Assim, opõe os termos significação e sentido ao esclarecerem que esse último “é anterior à produção semiótica: definir-se-á, assim, a significação como sentido articulado”. O sentido é considerado pelos autores como uma “propriedade comum a todas as semióticas, o conceito de sentido é indefinível. Intuitivamente ou ingenuamente, duas abordagens do sentido são possíveis: pode ser considerado quer como aquilo que permite as operações de paráfrase ou de transcodificação, quer como aquilo que fundamenta a atividade humana enquanto intencionalidade. Anteriormente à sua manifestação sob forma de significação articulada, nada poderia ser dito do sentido, a não ser que se façam intervir pressupostos metafísicos carregados de consequências.” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 456-457). Já Hjelmslev “propõe uma definição operatória de sentido, identificando-o com o material primeiro, ou com o suporte graças ao qual qualquer semiótica, enquanto forma, se acha manifestada” (GREIMAS E COURTÉS, 2016, p. 457). Dessa maneira, para a linguística o sentido “torna-se, assim, sinônimo de “matéria” (o inglês “purport” subsume as duas palavras): uma e outra são empregadas indiferentemente, falando de dois manifestantes: o plano de expressão e o plano do conteúdo. O termo substância é em seguida utilizado para designar o sentido enquanto algo que é assumido por uma semiótica o que permite distinguir então a substância do conteúdo da substância da expressão” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 457).

semântica, que estabelece valores<sup>40</sup> que serão relacionados e assumidos pelos constituintes de cada camada. Logo, enquanto há uma sintaxe voltada para a dinâmica de seus elementos em cada nível, há também uma semântica que destacará os valores que estão em jogo em cada texto.

Em linhas gerais, o modelo do percurso gerativo do sentido busca explicar a geração do sentido a partir da definição de três níveis semióticos no plano do conteúdo dos textos: um nível fundamental, em que uma categoria semântica mínima é responsável pela organização global do sentido; um nível narrativo, em que as relações de junção entre um sujeito e um objeto narrativos são explicados em um esquema narrativo canônico; e um nível discursivo, em que um sujeito da enunciação assume a produção de um enunciado que, a partir de então, poderá manifestar-se, já fora do domínio teórico do percurso gerativo do sentido, no plano de expressão de qualquer sistema semiótico. (PIETROFORTE, 2008, p. 11).

O nível fundamental é o mais profundo e abstrato dentre os três. Nele será mobilizado o mínimo de sentido necessário para a existência de um texto, uma vez que nesse nível serão estabelecidas as relações entre as categorias semânticas que impulsionarão o desenvolvimento de um discurso. O nível fundamental, portanto, segundo Fiorin (2016, p. 21), se constitui por abrigar “as categorias semânticas que estão na base da construção de um texto”. Dessa forma, compreendemos que todo texto é formado pela relação opositiva entre dois termos que lhe darão sentido. Há algumas dessas categorias que se consagraram por serem mais recorrentes nos discursos, como por exemplo: /vida/ *versus* /morte/ e /natureza/ *versus* /cultural/, essas categorias são consideradas como universais, uma vez que podemos encontrá-las na soma maioria dos textos, mas também podemos nos deparar com muitas outras, como: /feminino/ *versus* /masculino/, /opressão/ *versus* /liberdade/, /parcialidade/ *versus* /totalidade/ etc.

Alguns pontos, porém, precisam ser melhor detalhados a respeito dessas categorias semânticas. Primeiramente, uma categoria fundamenta-se numa diferença, uma vez que, como vimos em Saussure (2006), é na relação e, principalmente, nas relações de caráter de oposição, ou seja, baseadas na diferença, que surge a significação de um termo, como o que ocorre em *vida* e *morte*, por exemplo, visto que, de modo simplificado, só passamos a compreender o significado de *vida* quando compreendemos que ela é o oposto de *morte*, isto

---

<sup>40</sup> Entende-se o conceito de valor, a partir da instauração que Saussure realizou desse termo nos estudos linguísticos, ao “constatar que o sentido não reside senão nas diferenças apreendidas entre as palavras, ele coloca o problema da significação em termos de valores relativos, ou seja, que se determinam uns em relação aos outros. (...) Em linguística, o valor pode, nessa perspectiva, ser identificado ao sema apreendido no interior de uma categoria semântica (e representável com o auxílio do quadrado semiótico)” (GREIMAS, COURTÉS, 2016, p. 526). Assim, também semioticamente, o estabelecimento de valores diz respeito à relação de oposição que ele cria com outros dentro de um mesmo enunciado. Logo, em Semiótica, sempre que tratarmos do termo *valor*, estaremos falando de pelo menos dois valores que se distinguem e que estão em meio a relações opositivas dentro do texto estabelecendo seu sentido.

é, quando notamos que *vida* apresenta traços e características que não estão presentes em *morte* e vice-versa. No entanto, também se faz necessário que haja entre esses elementos algum aspecto em comum para que uma oposição coerente seja estabelecida, logo, é preciso que ambos os elementos compartilhem do mesmo campo semântico. Dessa maneira, só podemos opor as categorias /feminino/ e /masculino/ porque ambas estão no mesmo campo semântico da *sexualidade*. Podemos constatar, então, que “trata-se da relação de oposição ou de diferença entre dois termos, no interior de um mesmo eixo semântico que os engloba, pois o mundo não é diferença pura” (BARROS, 1997, P. 77). Assim, é partindo do traço em comum, compartilhado entre ambos, bem como dos traços que não compartilham, que podemos salientar a diferença entre os termos e chegar, por fim, à significação de cada um<sup>41</sup>.

Diante disso, podemos constatar que o sentido vai sendo pensado e construído a partir de uma estrutura elementar, isto é, de uma rede de relações entre as categorias que o compõe, o que nos leva a considerar, portanto, que é essa estrutura elementar que nos apresenta o modo de existir da significação discursiva. É no nível fundamental que tratamos dessa estrutura elementar pelo fato de ser ele que nos oferece apenas uma espécie de generalização do sentido textual, apenas as categorias básicas de seu componente semântico. É justamente essa estrutura elementar que faz com que, por exemplo, quando alguém pergunta sobre do que trata o livro *As intermitências da morte* (2005) alguém responda que fala sobre morte. O que se está fazendo ao responder dessa forma é explanar sobre o mínimo de sentido sobre o qual se constrói o texto, ou seja, está se detendo apenas na sua organização estrutural, fundamental, elementar, arquitetada pela categoria semântica /vida/ vs /morte/. O sentido nesse nível, então, apresenta-se de maneira muito geral, visto que é somente nos níveis narrativos e discursivos que esse sentido irá se maximizar e as suas maneiras de desenvolvimento e expressão serão variadas, logo, é por isso que podemos ler dez textos que tenham como sentido mínimo as categorias semânticas /morte/vs/vida/, e nenhum ser igual, pois cada texto, nos níveis posteriores, particularizará essa estrutura elementar de sentido.

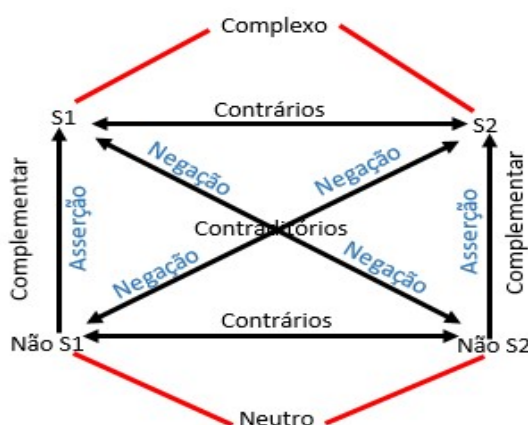
A sintaxe do nível fundamental, portanto, se constitui em virtude de um caráter de relações estabelecidas entre as categorias semânticas que nos permite enxergar e investigar o

---

<sup>41</sup>Tal operação já não poderia ocorrer, por exemplo, entre /parcialidade/ vs /feminino/, uma vez que ambos os elementos não compartilham do mesmo campo semântico para que possam ser comparados e distinguidos por um traço que os defina nessa relação e que possa, assim, estabelecer um sentido, pelo menos coerente. O que pode ocorrer, e no próximo capítulo durante a análise das obras isso ficará mais claro, é que quando há a presença de mais de uma categoria semântica dentro do texto, um termo da categoria pode estar análogo a outro. Por exemplo, veremos em *Ensaio sobre a cegueira* que encontramos no texto, entre outras categorias, vida vs morte, e masculino vs feminino, e podemos, a partir da leitura, apontar que a vida é, na obra, análoga ao feminino, enquanto a morte estaria análoga ao masculino. Mas não poderíamos afirmar que a categoria semântica que emprega o mínimo de sentido ao texto é, por exemplo, vida vs masculino.

sentido textual a partir de uma estrutura elementar. Segundo Barros (1988, p. 21) essa estrutura elementar mínima estabelecida pelas categorias semânticas “define-se, em primeiro lugar, como a relação que se estabelece entre dois termos-objetos – um só termo não significa -, devendo a relação manifestar sua dupla natureza de conjunção e disjunção”. Essa estrutura pode, portanto, ser melhor visualizada e articulada dentro do que a Semiótica chama de quadrado semiótico. Ainda conforme Barros (1997, p. 78), temos que “a representação pelo quadrado das estruturas elementares do texto permite visualizarem-se as relações mínimas que o definem, o denominador comum de cada texto”, ou seja, é por meio do quadrado semiótico que podemos tirar de um texto o mínimo de seu sentido, o mínimo do que se fala. Podemos observar na imagem que segue as relações operacionalizadas pelo quadrado semiótico:

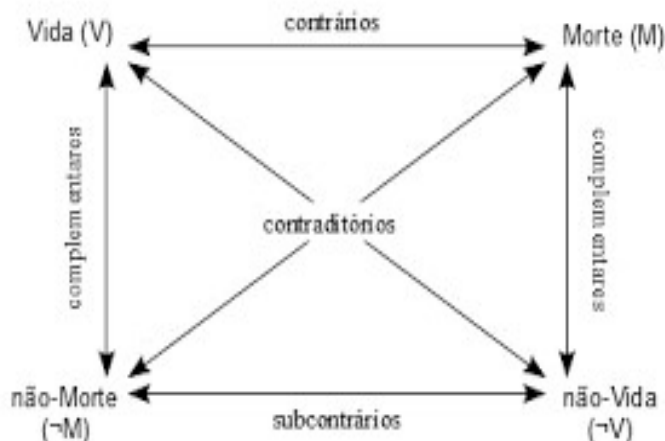
Figura 2: Quadrado semiótico



Fonte: nossa pesquisa.

De acordo com a esquematização do quadrado semiótico representado acima, percebemos que os dois termos-objetos, estabelecidos por uma estrutura mínima, mantêm várias relações entre si, entre elas estão as relações de contradição, contrariedade e complementariedade. Vejamos agora, de forma mais clara, como essas intersecções ocorrem a partir de um exemplo de quadrado semiótico que estabelece as relações entre os universais semânticos/vida/ vs /morte/.

Figura 3: Quadrado semiótico de /vida/ vs /morte/



Fonte: Coelho (2011).

A partir do quadrado semiótico, e das articulações estabelecidas por ele, podemos depreender que os elementos S1 (vida) e S2 (morte) são contrários entre si. Os termos que estão nessa relação de contrariedade irão apresentar uma relação de reciprocidade pressuposta, uma vez que ao estabelecermos um deles, o outro irá aparecer automaticamente. É justamente por isso que, como dito anteriormente, esses termos precisam fazer parte de um mesmo campo semântico, isto é, precisam compartilhar traços semânticos para que essa reciprocidade ocorra de maneira coesa, harmoniosa e sem equívocos, afinal, quando pensamos em uma categoria como *vida* automaticamente surge em nossa mente seu termo recíproco *morte* e não, por exemplo, o termo *feminino*, visto que a categoria *vida* não compartilha, em geral, do mesmo campo semântico que *feminino*, embora possa estabelecer relações análogas com ele, como explicitado anteriormente.

Já a relação de contraditoriedade é estabelecida no momento em que há uma negação dos termos, ou seja, quando realizamos uma negação da *vida*, estamos a afirmar a *não-vida*, logo, o contraditório de *vida* é *não-vida*. Do mesmo modo, quando negamos a *morte*, estamos a afirmar a *não-morte*, assim, o contraditório de *morte* é *não-morte*. Além disso, percebe-se que esses dois termos contraditórios estabelecem relações de contrariedade entre si, mas, para não confundi-los com os contrários, são chamados de subcontrários.

Por outro lado, quando realizamos asserções em vez de negações, encontramos os termos complementares. Assim, quando afirmamos a *não-vida* nos deparamos com o seu termo complementar *morte*. De igual maneira, se afirmamos a *não-morte*, o seu complementar *vida* será encontrado. Ademais, quando os contrários ou subcontrários estiverem reunidos,

poderá surgir o termo complexo, que será a unificação dos contrários, e poderá surgir também o termo neutro que fará a junção dos subcontrários, respectivamente.

Diante do exposto, Barros (1988, p. 23) apresenta pelo menos duas tarefas destinadas ao quadrado semiótico:

A primeira é a de modelo constitucional, ponto de partida de percurso de geração de todo discurso, lingüístico ou não; a segunda, que de certa forma incluiria a primeira, é a de representar as relações semânticas em sua dimensão paradigmática e propiciar-lhes a sintagmatização pelas operações orientadas, em qualquer etapa de descrição. O quadrado semiótico pertence ao nível metalingüístico da semiótica. Ressalte-se ainda, qualquer que seja a tarefa cumprida, a eficácia heurística do quadrado, enquanto *modelo de previsibilidade*.

Diante dessas operações lógicas realizadas pelo quadrado semiótico, ou seja, por meio dos movimentos das setas que operacionalizam atividades de *asserção – negação – asserção* de conteúdos, apreende-se que é justamente na sintaxe fundamental, através desses movimentos, que depreendemos a significação textual, bem como a possibilidade de sua narrativização. Assim, é partindo de um termo como *vida*, negando-o e chegando ao seu contraditório, *não-vida*, e afirmando-o, levando-o a *vida*, ao seu complementar, que a sintaxe fundamental se caracteriza. Logo, a sintaxe é feita de ligações, apresentando, de tal modo, um caráter dinâmico.

Já no que se refere à semântica fundamental, conforme nos esclarece Barros (1988, p. 24), “todo semantismo articula-se em categorias que, representadas pelo quadrado semiótico, se tornam operatórias e adquirem estatuto lógico-semântico”. Assim, podemos concluir que a semântica do nível fundamental é responsável por categorizar os universais semânticos que são a matriz do microuniverso semântico do texto, ou seja, é ela que categoriza o mínimo de sentido que constituirá o texto.

Além disso, como destacado anteriormente, enquanto a sintaxe é feita de relações, a semântica é realizada a partir de valores, e como estamos no início de nosso percurso gerativo de sentido, os valores assumidos no nível fundamental estão ainda no âmbito da virtualidade, uma vez que os valores só serão atualizados quando assumidos por um sujeito e o sujeito só se fará presente nas estruturas narrativas, logo, no nível narrativo<sup>42</sup>. No entanto, quando

<sup>42</sup> Importante destacar que o caráter de valores virtuais estabelecidos no nível fundamental é justificado pelo fato de que, conforme Greimas e Courtés (2016, p. 527) nos apresenta, “uma categoria semântica, representada com o auxílio do quadrado semiótico, responde ao estado neutro, descritivo, dos valores investidos: levando-se em conta modo de existência, dir-se-á que se trata, nesse nível de **valores virtuais**”, uma vez que “sua axiologização só aparece com o investimento complementar da categoria tímica que conota como eufórica a dêixis positiva e como disfórica a dêixis negativa. Sendo categoria de ordem proprioceptiva, o investimento tímico só é concebível na medida em que este ou aquele valor – articulado pelo quadrado – seja posto em relação com o

falamos de semântica fundamental, referimo-nos ao fato de que, nesse nível, já podemos acrescentar às categorias semânticas certas categorias tímicas, ou seja, ainda no nível fundamental, tais categorias passarão por uma axiologização por meio da categoria tímica /euforia/ vs /disforia/. Dessa maneira, temos que os termos apresentados e organizados no quadrado semiótico poderão, agora, iniciar o caminho o qual os recobrirá de valores virtuais: positivos ou negativos, a depender do texto em questão. O elemento eufórico é de caráter positivo, uma vez que, segundo Barros (1988, p. 24), refere-se “a relação de conformidade do ser vivo com o ambiente”, enquanto o disfórico apresentará valor negativo devido a sua “não-conformidade” (1988, p. 24).

Interessante ressaltar que esses valores, agora de caráter apenas virtual, não são cristalizados, isto é, os termos não têm sua timia predeterminada, mas ao contrário, esses valores são construídos no decorrer de cada texto. Assim, nem todos os textos trarão o termo *vida* como eufórico, pensemos, por exemplo, em um texto que apresente a vida repleta de tristezas, desamor e sofrimento, então, a *vida* se torna, dentro dessa estrutura textual, um elemento de cunho disfórico, enquanto a *morte* vem surgir como seu contraponto eufórico, como sinal de alívio e salvação. Um exemplo disso são os poemas produzidos durante a segunda fase do romantismo, a considerada geração “Ultrarromântica” ou a geração “Mal do Século”, em que nos textos o eu lírico via a vida sem sua amada como o pior dos castigos, e enxergando a morte como a sua única libertação e salvação desse sofrimento. A *morte* é, portanto, vista como eufórica, em contraposição com a *vida* apresentada de forma disfórica.

Passemos, agora, para o segundo nível do percurso gerativo de sentido, o nível narrativo. Antes de tudo, porém, é relevante ressaltar, assim como o faz Barros (1988, p.27), que a conversão de um nível para o outro, como do fundamental para o narrativo, “diz respeito à manutenção e não à ruptura, introduzindo a continuidade na descontinuidade das etapas”, ou seja, a essência inicial da estrutura elementar é mantida, no entanto, vai sendo desenvolvida e tornando-se mais complexa à medida que avança nos níveis, como veremos a seguir.

A conversão da sintaxe fundamental em sintaxe narrativa, isto é, em estrutura narrativa, ocorre pela inserção de um sujeito e um objeto que estarão intrinsecamente relacionados, visto que não há sujeito sem objeto, de igual modo que não há objeto sem um

---

sujeito. Isso equivale a dizer que os valores só são axiologizados – e de virtuais passam a **valores atualizados** – quando são lançados nos quadros que lhes estão previstos no interior das estruturas narrativas de superfície e, mais precisamente quando são investidos nos actantes-objetos dos enunciados de estado. Na instância, os valores permanecem atuais enquanto se acham disjuntos dos sujeitos que são, por enquanto, apenas sujeitos segundo o querer: a conjunção com o valor, efetuada em benefício do sujeito, transforma o valor atual em **valor realizado**.”



sujeito, conforme nos esclarece Barros (1997, p. 17), “a relação transitiva entre sujeito e objeto dá-lhes existência, ou seja, o sujeito é o actante que se relaciona transitivamente com o objeto, o objeto aquele que mantém laços com o sujeito”. A estrutura elementar desenhada, anteriormente, no quadrado semiótico no nível fundamental, bem como os movimentos de negação e asserção realizados e demonstrados por setas dentro do quadrado, e que serviam para explicitar os caminhos percorridos pelas categorias semânticas que levavam a significação textual, serão, agora, tais movimentos e setas, assumidos por um sujeito do fazer que operará a movimentação dessas setas por meio de transformações que realizará dentro de um enunciado a medida em que seu estado juntivo com determinado objeto de valor sofre modificações<sup>43</sup>.

Portanto, se no nível fundamental tínhamos apenas estruturas elementares, no nível narrativo algo mais complexo se desenvolverá, pois os movimentos de negação e asserção desenhados no quadrado semiótico serão, agora, atualizados e narrativizados a partir de relações estabelecidas entre um sujeito e um objeto. Logo, veremos no nível narrativo que a negação da vida ocorrerá, por exemplo, quando um sujeito entra em disjunção com o objeto *vida*, por meio de uma transformação que foi operada e que deixou o sujeito, antes em estado conjuntivo, agora, em disjunção com esse objeto. O que antes era demonstrado e dinamizado pelos movimentos de negação e asserção das setas no quadrado semiótico, agora, é assumido por um sujeito que estabelece relações com determinados objetos dotados de valores e que opera transformações juntivas com ele.

Diante disso, o segundo nível que trataremos por narrativo é aquele que, para a teoria semiótica, “estabelece a estrutura geral dos fenômenos narrativos levando em consideração as formas sintáticas dos enunciados” (BERTRAND, 2003, p. 282). Desse modo, quando chegamos ao nível narrativo os elementos de oposições semânticas destacados no nível anterior são assumidos como valores por um sujeito e por meio dele entram em circulação. Assim, o que marca o nível narrativo, portanto, são estruturas de enunciados de estado entre um sujeito e um objeto (estado juntivo estabelecido entre os dois elementos), e enunciados de fazer que operam e transformam esses estados juntivos. São esses tipos de enunciados que irão movimentar e basear a estrutura narrativa.

---

<sup>43</sup> Enunciado de estado é aquele em que o sujeito estabelece algum tipo de junção com o objeto. Por exemplo: *Saramago tem uma filha*. Notamos que o sujeito *Saramago* está em conjunção com o objeto *filha*. Já o enunciado de fazer é aquele que pressupõe uma transformação nessa relação. Por exemplo: *Após se casar, Saramago teve uma filha*. Percebemos nesse exemplo que o sujeito *Saramago* estivera em disjunção com o objeto *filha* e que após uma transformação, o casamento, veio a estar em conjunção com o objeto. No enunciado de fazer notamos uma dinâmica que não existe no enunciado de estado.

De acordo com Barros (1997, p. 16), a sintaxe narrativa “deve ser pensada como um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo”, e para que seja possível entendermos como a narrativa desse espetáculo se constrói “é preciso, portanto, descrever o espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam na historiazinha simulada”. Dessa maneira, a sintaxe do nível narrativo irá se deter nas relações que o sujeito estabelece com os objetos-valor, bem como nas operações que modificam sua relação com ele.

Podemos constatar que o ponto de partida da sintaxe narrativa será um enunciado elementar que se constitui por uma relação de transitividade entre o sujeito e o objeto, ou seja, entre dois actantes<sup>44</sup>, visto que a existência de um pressupõe a existência do outro. Logo, o enunciado elementar estabelecerá dois tipos de relações, também chamada de funções, entre o sujeito e o objeto: a de junção e a de transformação. A depender do tipo de função realizada entre os actantes, teremos o tipo de enunciado: enunciado de estado ou enunciado de fazer.

Na relação transitiva de junção, o sujeito pode estar em conjunção ou em disjunção com o objeto, estabelecendo, assim, um enunciado de estado, isto é, um tipo de enunciado em que temos a estabilização de uma relação do sujeito com o objeto-valor. Por exemplo: “Saramago é casado”. Notamos que o sujeito *Saramago* está em conjunção com o objeto *casamento*, há, portanto, uma estabilização entre esse sujeito e seu objeto. Logo, podemos representar esse enunciado de estado pela seguinte função:

### Esquema 3: Enunciado de estado conjuntivo

**S  $\cap$  O**

**S (Saramago)  $\cap$  (está em conjunção) O (casamento)**

Fonte: nossa pesquisa.

Já em “Saramago não é religioso”, percebemos que o sujeito *Saramago* está em disjunção com o objeto *religião*<sup>45</sup>, e, embora esse estado de disjunção apresente um sentido de falta, ausência, a relação entre o sujeito e o objeto permanece estável. Assim, a relação estabelecida no enunciado disjuntivo pode ser representada da seguinte maneira:

<sup>44</sup> Entendemos actante conforme nos define Greimas e Courtés (2016, p. 20), ou seja, como “aquele que realiza ou sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação. [...] Nessa perspectiva, actante designará um tipo de unidade sintática, de caráter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico”.

<sup>45</sup> Vale ressaltar, como nos lembra Barros (1997, p. 19), que “a disjunção não é a ausência de relação, mas um modo de ser da relação junctiva”.

## Esquema 4: Enunciado de estado disjuntivo

**S U O****S** (Saramago) **U** (está em disjunção) **O** (religião)

Fonte: Nossa pesquisa.

Por outro lado, temos as relações transitivas de transformação que irão propiciar os enunciados de fazer, ou seja, aqueles enunciados em que perceberemos transformações nas junções estabelecidas entre o sujeito e o objeto, deixando, portanto, de lado o caráter de estabilidade e passando a apresentar uma dinamização na relação entre sujeito e objeto. Vejamos o seguinte caso: “Saramago se divorcia de sua primeira esposa”, agora, observamos que o sujeito *Saramago* operou uma mudança no seu estado de junção com o objeto *casamento*, passando, assim, de conjunção, estado inicial, para disjunção, estado final, com esse objeto *casamento*. Nota-se que o enunciado de fazer se caracteriza por essa passagem de um estado a outro, ou seja, de um estado de conjunção para um de disjunção, ou vice-versa, além de o objeto dessa modificação ser sempre um enunciado de estado, isto é, modifica-se um enunciado de estado inicial e o transforma em um enunciado de estado final.

A comunicação, ou seja, o entrelaçamento que pode acontecer entre esses dois tipos de enunciados, o enunciado de fazer transformando o enunciado de estado, leva-nos a um Programa Narrativo. Segundo Bertrand (2003, p. 290) o programa narrativo nada mais é do que “uma estrutura sintática elementar que vem ‘musicar’<sup>46</sup> o paradigma actancial, pela relação entre o sujeito e o objeto”. É esse programa narrativo que irá movimentar essas relações de estado e de fazer, construindo, a partir de possibilidades disponíveis nas diferentes linguagens (por isso paradigmático), o enunciado. Assim, o programa narrativo se apresenta como uma integração entre os enunciados de estado e os enunciados de fazer, logo, ele se articula na medida em que um enunciado de fazer opera sobre um enunciado de estado. Além disso, podemos nos deparar com alguns tipos de programas a depender dos critérios que os definem, conforme nos ressalta Barros (1997), vejamos, então, quais são.

O primeiro critério é a natureza da função, ou seja, a relação entre sujeito e objeto: ela pode ser de aquisição ou de privação. No de aquisição a transformação realizada no enunciado de estado deixa o sujeito em conjunção com o objeto, por exemplo: “Saramago ganhou o Nobel de literatura em 1998”, nota-se que o sujeito *Saramago* estava em disjunção com o objeto *Nobel*, e que, após uma transformação desse estado inicial disjuntivo, ele passa a estar

---

<sup>46</sup> Assim como uma melodia se sobrepõe a uma letra.

em conjunção com esse objeto, apresentando, assim, um estado final conjuntivo. Já se for de privação, o sujeito passa a ficar em disjunção com um objeto, por exemplo: “Saramago faleceu em junho de 2010”, nesse enunciado percebe-se que o sujeito *Saramago*, antes em conjunção com o objeto *vida*, agora tem seu estado modificado e entra em disjunção com ela.

O segundo critério é o da complexidade, ou seja, o programa pode ser simples ou complexo, formado por um ou por mais de um programa. Aqui é necessário fazer a distinção entre os programas de base e os programas de uso, uma vez que os programas de uso, ou programas secundários, são aqueles pressupostos para chegarmos ao programa de base, ou também chamado programa principal, como nos aponta Pietroforte (2008, p. 31-32),

Nas narrativas, formadas por mais de um programa narrativo, ele pode funcionar como um programa de base ou como um programa de uso. O programa de base descreve a ação principal do *sujeito*, e os programas de uso as ações subordinadas a esta ação principal. Os programas de uso descrevem a aquisição da *competência* necessária para a realização da *performance* descrita no programa de base.

Dessa forma, podemos ter um programa narrativo complexo composto por programas de uso que são necessários para chegarmos ao programa principal da base narrativa, ou então podemos ter um programa simples, composto apenas pelo programa de base, ou seja, sem a necessidade de programas de uso que o precedam. Por exemplo: “Para escrever o livro *Levantado do chão* (1980), Saramago passou dias observando o povo do Alentejo que iria destacar em sua obra”. A partir dessa sentença podemos notar que há um programa de uso dando suporte para o programa de base: para realizar a *performance* de escrever o livro, que se constitui como o programa de base, o sujeito *Saramago* fez uso, anteriormente, de um programa de uso, daquele que o dotou de competência para realizar sua *performance*, isto é, observou o povo alentejano para que depois pudesse descrevê-los em seu livro. Diferentemente ocorreria se disséssemos apenas: “Saramago escreveu *Levantado do chão* (1980)”, pois agora temos um programa de base que não necessitou de nenhum programa de uso que o precedesse, que o dotasse de competência para realizar sua *performance*, ele a realizou, escreveu o livro, e pronto.

O terceiro critério versa sobre o valor inscrito no objeto, que pode ser modal ou descritivo<sup>47</sup>. Nos valores de caráter modal é possível que os objetos tenham instaurados em si os valores a partir de modalizações como: o *poder*, o *querer*, o *dever* ou o *saber*. Assim, em: “Os críticos afirmam que Saramago *pode* ganhar o Nobel de literatura”, temos um valor de

---

<sup>47</sup> O termo *modalidade* foi tradicionalmente definido, como mostra Greimas e Courtés (2016, p. 314), como aquilo que “modifica o predicado de um enunciado, pode-se conceber a modalidade como a produção de um enunciado dito modal que sobredetermina um enunciado descritivo”.

caráter modal (*poder*) instalado no objeto *Nobel*, uma vez que o sujeito vê o objeto como possibilidade de conquista. Além desse, há também o caso em que os valores são descritivos, ou seja, que se instauram em objetos de consumo ou em objetos que agregam prazer ao sujeito, como carro, casa, sucesso, entre outros. Porém, como nos salienta Barros (1997, p. 22), perceberemos que muitos programas narrativos apresentam, aparentemente, apenas valores descritivos<sup>48</sup>, como o exemplo em questão: *Nobel*. No entanto, quando melhor analisados, iremos notar que, na verdade, os valores descritivos podem ser modificados por valores modais, como o que ocorre, por exemplo, no enunciado acima, uma vez que o sujeito *Saramago* é levado, pelos *críticos*, a um *poder-fazer* que o permitirá adquirir um objeto descritivo, como o *Nobel*. Portanto, podemos notar que tais modalidades, como o *dever*, *querer*, *poder*, *saber*, agem “modalizando ou modificando a relação do sujeito com os valores e o *fazer*” (BARROS, 1997, p. 22), ou seja, há uma articulação intrínseca estabelecida, por meio dessas modalidades, entre os enunciados elementares, como nos apresenta Greimas e Courtés (2016, p. 314),

(...) as duas formas de enunciados elementares, que são os enunciados de fazer e os enunciados de estado, são suscetíveis de se encontrarem ou na situação sintática de enunciados descritivos, ou na situação hiperotáxica, de enunciados modais. Por outras palavras, pode-se conceber: *a*) o fazer modalizando o ser (cf. a *performance*, o ato); *b*) o ser modalizando o fazer (cf. a competência); *c*) o ser modalizando o ser (cf. as modalidades veridictórias) e *d*) o fazer modalizando o fazer (cf. as modalidades factitivas). Nessa perspectiva, o predicado modal pode ser definido, primeiro, somente por sua função táxica, por seu alcance transitivo, suscetível de atingir um outro enunciado como objeto.

Por fim, podemos destacar outro tipo de programa narrativo definido pelo quarto critério que diz respeito à relação entre os actantes e os atores<sup>49</sup>, ou seja, ele pode ser transitivo ou reflexivo. No caso, os dois sujeitos, tanto do enunciado de fazer, quanto do enunciado de estado, podem ser assumidos pelo mesmo ator ou por atores diferentes. Se tivermos atores diferentes para cada sujeito estamos tratando da transitividade, como no seguinte exemplo: “A rapariga de óculos escuros feriu o homem com seu salto, o que o levou a morte”, notamos nesse exemplo que o sujeito de fazer é representado por um ator, *a*

<sup>48</sup> Os valores descritivos podem ser divididos em dois: “**valores subjetivos** (ou essenciais, frequentemente conjugados ao sujeito nas línguas naturais pelo copulativo *ser*) e **valores objetivos** (ou acidentais, frequentemente atribuídos ao sujeito com o auxílio do verbo *ter* ou de seus parassinônimos)” (GREIMAS, COURTÉS, 2016, p. 527).

<sup>49</sup> Diferentemente do actante, o ator recebe investimento semântico. Segundo Greimas e Courtés (2016, p. 44) o ator “é uma unidade lexical, de tipo nominal, que, inscrita no discurso, pode receber, no momento de sua manifestação, investimentos de sintaxe narrativa de superfície e de semântica narrativa”, assim o ator pode aparecer no discurso de forma “individual (Pedro), coletiva (a multidão), figurativa (antropomorfo ou zoomorfo) ou não figurativa (o destino)” (2016, p. 44-45).

*rapariga de óculos escuros*, enquanto que o outro sujeito, o de estado, o que recebe a ação e tem seu estado inicial modificado, é representado por outro ator, o *homem*, que passou para a condição de disjunção com a vida, a partir de uma transformação operada pelo sujeito do fazer, representado por um ator diferente dele mesmo, pela *rapariga de óculos escuros*. Já se o mesmo ator assumir os dois sujeitos, tanto do enunciado de estado, quanto do enunciado de fazer, estamos diante de um caso reflexivo, como em: “Saramago chateou-se com sua demora para escrever”, temos, aqui, um único ator, *Saramago*, para ambas situações.

Segundo Barros (1997, p. 24), a partir desses critérios acima descritos, chega-se a dois tipos fundamentais de programas narrativos: o de competência e o de *performance*. O programa de competência reúne consigo: a aquisição, o programa de uso, o valor modal, e o sujeito do fazer e o sujeito do estado realizados por atores diferentes. Enquanto o programa de *performance* abarca: também a aquisição, o programa de base, o valor descritivo e o sujeito do fazer e sujeito do estado realizados pelo mesmo ator.

A competência se constitui, dessa forma, como um programa de doação de valores modais a um sujeito, ou seja, busca-se capacitá-lo e incita-o para que, por meio de um *fazer*, ele modifique estados e passe a ser um sujeito em conjunção com determinado objeto, isto é, que essa transformação de estados o leve a uma aquisição, por meio de um *poder, saber, querer, dever - fazer*. Enquanto no programa da *performance* o sujeito já está capacitado e incitado a ir em busca de seus objetos-valor, segundo Barros (1997, p. 26) já estamos tratando aqui “do sujeito com vias à apropriação dos valores desejados”, sem necessidade de doação de competência. Assim, como nos esclarece Greimas e Courtés (2016, p. 315): nota-se que, no primeiro caso, a modalização enquanto relação predicativa incide sobre o sujeito que “modaliza”, e que, no segundo caso, é o objeto (isto é, o enunciado de estado) que é “modalizado”.

A partir de então, tais programas narrativos, simples ou complexos, irão se organizar em Percursos Narrativos, ou seja, serão colocados em uma sequência e relacionados em pressuposição. A partir dessa articulação dos programas, surgirão três percursos narrativos: o percurso do sujeito, o percurso do destinador-manipulador e o percurso do destinador-julgador.

O percurso narrativo do sujeito constitui-se pela sequência lógica do programa de competência com um programa de *performance*. Interessante ressaltar que o programa de competência irá pressupor o de *performance*, uma vez que, primeiro o sujeito deverá ser capacitado, ou seja, receberá a doação de valores modais (*querer, dever, saber, poder*) para, depois, realizar uma ação, a *performance*. É preciso destacar também que “os actantes

sintáticos redefinem-se, no nível do percurso narrativo e tornam-se papéis actanciais” (BARROS, 1997, p. 26), ou seja, os papéis<sup>50</sup> não são fixos e nem assumidos por apenas um actante, mas variam e podem ser assumidos por outros actantes a depender da posição que ocupem e dos objetos com os quais mantiverem relação dentro do percurso. Desse modo, o sujeito do poder e o sujeito do querer podem ser assumidos por um mesmo actante, enquanto que o sujeito operador e o sujeito do fazer podem ser assumidos por actantes distintos, o que determinará isso será a função que cada actante irá desempenhar na narrativa. Assim, percebemos que

[...] o percurso caracterizado pela sequência lógica dos programas de competência e de performance, chama-se, como se viu, percurso do sujeito. Esse sujeito não é mais o sujeito de estado ou o sujeito do fazer, e sim um actante funcional definido por um conjunto variável de papéis actanciais. Há na caracterização do sujeito algumas determinações mínimas, entre as quais se encontram a de ser o sujeito de estado afetado, de alguma forma, pelo programa de competência e a de ser o sujeito realizador da performance ou, ao menos, competente para realizá-la. Os demais papéis actanciais farão que o sujeito seja diferente em cada texto. (BARROS, 1997, p. 27).

O segundo percurso é o do destinador – manipulador, isto é, o percurso do actante funcional que, entre vários papéis actanciais, tem o de ser sujeito doador de valores modais, ou seja, o destinador-manipulador irá incitar, capacitar, dotar o sujeito de valores necessários para a execução de uma ação (*querer/poder/saber/dever-fazer*), bem como determinará quais serão os objetos-valor desejados por esse sujeito. Notamos assim que, nesse percurso há uma mudança de perspectiva do sujeito para o destinador-manipulador, logo, se antes a ação era focada no *fazer*, agora é no *faz-fazer*, pois estamos diante da perspectiva daquele que capacita, que doa valores modais e manipula o sujeito para que ele *possa/queira/deva/saiba* realizar determinado ato.

Segundo Barros (1997, p. 28), o percurso do destinador-manipulador é formado por duas etapas. Na primeira há uma distribuição de competência semântica, e para que essa doação de competência se concretize “é preciso que o destinatário-sujeito creia nos valores do destinador, ou por ele determinados, para que se deixe manipular”. Assim, é preciso haver um mínimo de credibilidade, uma espécie de contrato fiduciário entre o destinador-manipulador e o sujeito para que essa manipulação possa de fato ocorrer, pois ninguém se deixará manipular se não acreditar no que o outro diz, no que o outro lhe apresenta. Como vimos no capítulo

---

<sup>50</sup> Papel actancial, segundo Greimas e Courtés (2016, p. 357) apresenta um caráter formal e é uma espécie de sinônimo de função, além de não receber investimentos semânticos, dessa forma os papéis actanciais “constituem o paradigma das posições sintáticas modais, que os actantes podem assumir ao longo do percurso narrativo”.

dedicado à Arte Retórica, os retores da Antiguidade já alertavam para a necessidade de o orador possuir uma certa credibilidade com o público ao qual ele se dirigia, a fim de que a persuasão fosse eficiente, ou seja, que seu discurso convencesse, que ele manipulasse aqueles que o escutassem. O próprio Aristóteles em seu *Retórica* (2011) estabelece inúmeras lições para que o orador passe confiança e construa um discurso propício a ser aceito por quem o escuta. Assim, notamos que essa relação de manipulação entre destinador e destinatário, sobre a qual a Semiótica se debruça, encontra fortes raízes na Arte Retórica.

A segunda etapa do percurso do destinador-manipulador é a própria manipulação, uma vez que o sujeito receberá as competências modais: *querer-fazer*, *dever-fazer*, *saber-fazer* e *poder-fazer*. Nesse momento de manipulação ocorre o fazer persuasivo do destinador em contrapartida do fazer interpretativo do seu destinatário, ou seja, enquanto a um cabe a tarefa de *fazer-criar*, ao outro cabe o *crer*.

Essa manipulação pode ocorrer de quatro maneiras. Por sedução, quando o manipulador exalta positivamente uma competência do destinatário levando-o a realizar a ação para exibir essa sua capacidade<sup>51</sup>; por tentação, ou seja, o manipulador propõe uma recompensa com o objetivo de levar seu destinatário a fazer o que ele manda<sup>52</sup>; por intimidação, quando o destinatário se sente ameaçado, obrigado pelo destinador a realizar alguma ação<sup>53</sup>; e, por fim, por provocação, quando o destinador coloca em dúvida a competência do destinatário de fazer algo, a fim de que ele acabe por fazer provando que é capaz de realizar<sup>54</sup>.

Porém, quando o destinador tenta a manipulação o destinatário pode recusar ou aceitar estabelecer um contrato com ele. Recusar a manipulação é não participar do jogo do destinador, e um dos motivos para essa recusa é o fato do destinador e do destinatário não compartilharem do mesmo sistema de valores. Por exemplo, se o destinador manipula um destinatário para realizar uma ação que ele não ache correta dentro de seu conjunto de valores como matar, por exemplo, ele não estabelecerá um contrato com esse destinador, e a narrativa acabará por aqui. É o que ocorre em muitas novelas, quando a vilã manipula seu amante para que ele mate seu esposo e, assim, possam desfrutar da herança. Compartilhando dos mesmos valores que ela e deixando-se ser persuadido, o amante é, então, levado a fazer algo. Já se o amante não compartilhar dos mesmos valores, não permitirá ser manipulado, e o contrato entre os dois encerra nesse momento, uma vez que a *performance* não se concretizará. Vale,

<sup>51</sup> Exemplo: “Deixe esse trabalho pra você fazer, pois só o mais inteligente da turma conseguiria”

<sup>52</sup> Exemplo: “Se você fizer meu trabalho eu te dou cem reais”

<sup>53</sup> Exemplo: “Se você não fizer meu trabalho, direi ao professor que você pescou na última prova”

<sup>54</sup> Exemplo: “Não pedi para você fazer esse trabalho, porque acho que você não consegue”.

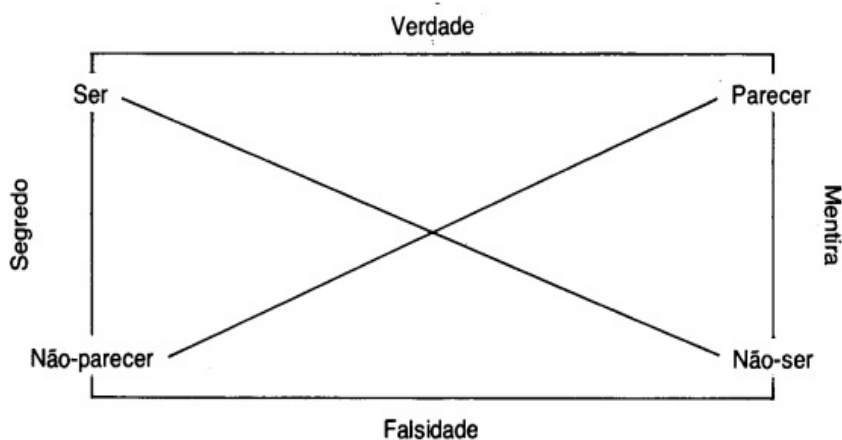


no entanto, ressaltar que, se houver *performance*, houve, então, manipulação, mesmo que ela esteja de forma implícita no texto. Só há *performance* se houver uma manipulação pressuposta.

O último percurso é o do destinador-julgador, que se constitui pela sanção do sujeito. Ou seja, voltaremos para o primeiro percurso, o do sujeito, para que agora, o destinador-julgador, julgue suas ações durante seu percurso e possa também distribuir prêmios ou castigos, a depender do que julgue merecido. É, então, na sanção que o percurso do sujeito é encerrado.

Essa sanção do sujeito pode ser de duas naturezas: cognitiva ou interpretativa, e de natureza pragmática ou de retribuição. Na sanção cognitiva ou interpretativa, o destinador-julgador irá deliberar a respeito das ações do sujeito, de acordo com a conformidade entre suas ações, *performances* e os valores que foram estabelecidos inicialmente no contrato com seu destinador-manipulador. Ou seja, por meio de uma “operação cognitiva de leitura” (BARROS, 1997, p. 33) o destinador-julgador irá interpretar se os estados do sujeito: *a*) pareceram e foram verdadeiros; *b*) se pareceram, mas não foram verdadeiros (mentirosos); *c*) se não pareceram, mas foram verdadeiros (secretos); *d*) se não parecem e nem foram verdadeiros (falsos). Logo, a veridicção é convocada na hora de julgar as ações do sujeito. Para isso, temos o quadrado veridictório que, como já apresentamos, busca organizar a maneira como o discurso trabalha com o parecer verdadeiro e com os sentidos que ele constrói.

Figura 4: Quadrado Veridictório 2



Fonte: Baldan (1988, p. 51).

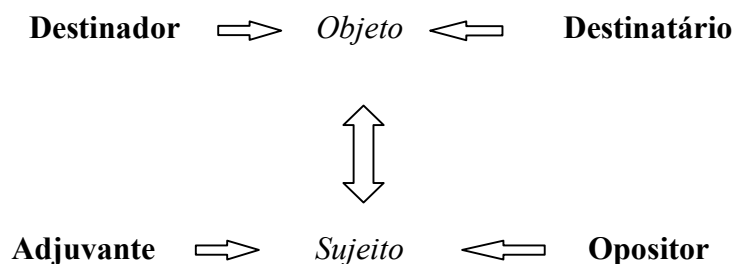
No caso do exemplo citado acima, a respeito da telenovela, podemos considerar que a vilã, perante seu marido, apresenta-se como detentora de um discurso mentiroso, uma vez que ela parece ser uma boa esposa que o ama, mas não o é, já que planeja matá-lo com a ajuda de seu amante. A sanção levará em conta, então, o percurso por ela desenvolvido, ou seja, ao final ela mostra que suas ações não corresponderam com os valores que aparentava possuir. Por isso, a sanção é o momento da narrativa em que tudo é descoberto e revelado, e o quadrado veridictório nos ajudará a enxergar o que foi apresentado como verdadeiro, falso, mentiroso e em forma de segredo.

Já na sanção pragmática ou de retribuição, o sujeito é julgado positiva ou negativamente, recebendo recompensas ou castigos. Retomando o nosso exemplo, nas novelas, geralmente, a mocinha e o mocinho, em virtude de suas boas atitudes, bem como da conformidade que demonstraram entre seus valores e suas ações, ou seja, entre o ser e o parecer, sempre são recompensados com o “viveram felizes para sempre”, enquanto que os vilões, depois de desmascarados, são alvos de um final ruim, como a cadeia, a morte, a pobreza, entre outros, tendo, portanto, seu castigo.

Diante desses três percursos podemos estabelecer a seguinte sequência lógica: 1- manipulação (querer/dever), 2 – competência (saber/poder), 3- performance (fazer) e 4 – sanção (o julgar). Assim, primeiramente um destinador-manipulador entra em cena a fim de persuadir, manipular seu destinatário com o objetivo de firmar com ele um contrato para que ele realize determinada ação, *performance*. Quando esse destinatário se permite manipular, ou seja, aceita o contrato, passa a ser sujeito e precisará de competência para praticar esse ato. Dotado de competência para cumprir a ação, o faz, mas, se ainda não tiver competência, será primeiramente dotado dela para que seja possível realizar a *performance*. Por fim, um destinador-julgador, que pode tanto ser o mesmo destinador-manipulador que o levou a executar tal feito, ou outro, vem para julgar a conduta do sujeito e distribuir sua recompensa ou castigo, o que ele merecer. Assim, na medida em que esses três percursos narrativos, o do sujeito, o do destinador-manipulador e o do destinador-julgador se organizam e se articulam, eles formam o chamado Esquema Narrativo Canônico, isto é, o “modelo hipotético da estruturação geral da narrativa. Cumpre o papel de ser a organização de referência, a partir da qual são examinadas as expansões e variações e estabelecidas as comparações entre as narrativas” (BARROS, 1997, p. 36). Dessa forma, o esquema narrativo canônico é formado

pela sequência da manipulação, competência, *performance* e sanção<sup>55</sup>. Esse esquema narrativo pode ser representado da seguinte maneira:

Esquema 5: Esquema narrativo



Fonte: nossa pesquisa.

Cada um desses termos são, na verdade, actantes funcionais, casas vazias que dentro de uma narrativa serão assumidos e preenchidos, como veremos no nível discursivo, por um ou mais de um ator. Pensemos no seguinte exemplo: o actante X, de determinada narrativa, assume a função, inicialmente, de opositor, ou seja, dificulta ou até mesmo impede a relação que um sujeito tenta estabelecer com seu objeto de desejo. Porém, depois de um tempo, ele, após uma transformação, passa não mais a ter a função de opositor, outro a ocupará, mas agora ele passa a assumir outra função nessa narrativa, a de adjuvante, por exemplo, uma vez que, nessa nova posição, busca auxiliar na relação que o sujeito anseia por estabelecer com o objeto. Assim, constatamos que, tais actantes funcionais serão preenchidos a partir da função que cada actante estabelecer no enunciado.

Diante do exposto, notamos que as unidades sintáticas que compõe a sintaxe narrativa estabelecem entre si uma relação de hierarquia, ou seja, partimos do programa narrativo, que constituindo-se de enunciados elementares de estado e de fazer, apresentam como actantes sintáticos apenas o sujeito (do estado ou do fazer) e o objeto com o qual manterá relação; ao encadarmos logicamente esses programas chegamos ao percurso narrativo, que contará agora já com papéis actanciais, ou seja, com um sujeito competente, sujeito do poder, sujeito do querer, entre outros; em seguida os percursos narrativos também serão encadeados nos

<sup>55</sup> Convém destacar que nem sempre o Esquema Narrativo acontecerá seguindo essa exata ordem, e nem sempre todas as fases se farão presentes na narrativa. Cada discurso organiza e trabalha de maneira distinta a depender do tipo de texto e de sua intencionalidade discursiva, além do que, cada um poderá focar mais em determinada etapa do que em outra. Gêneros como romances policiais, por exemplo, desenvolvem bem mais a fase da sanção, isto é, da revelação dos mistérios e descoberta dos verdadeiros culpados. Já um manual de instruções fixará na fase da competência, uma vez que seu objetivo é levar o sujeito a *saber-fazer* algo.

levando ao esquema narrativo que se constituirá de actantes, como: destinatário, destinador, sujeito, objeto. Temos, então, unidades sintáticas que organizadas e encadeadas hierarquicamente desenvolverão a sintaxe narrativa.

Quadro 2: Organização e componentes das unidades sintáticas

<b>Unidades sintáticas</b>	<b>Caracterização</b>	<b>Actantes</b>
<b>Esquema narrativo</b>	Encadeamento lógico de percursos narrativos	Actantes funcionais: sujeito, objeto, destinador, destinatário
<b>Percurso narrativo</b>	Encadeamento lógico de programas narrativos	Papeis actanciais: sujeito competente, sujeito operador, sujeito do querer, sujeito do saber etc.
<b>Programa narrativo</b>	Encadeamento lógico de enunciados	Actantes sintáticos: sujeito de estado, sujeito do fazer, objeto

Fonte: Barros (1997, p. 36).

Chegando à semântica do nível narrativo, podemos considerar que a semântica fundamental converte-se em semântica narrativa quando os valores que até então estavam virtualizados são, agora, inseridos em objetos, tornando-os objetos-valor, por meio da relação de junção que mantém com o sujeito. Assim, como conclui Barros (1988, p. 45),

os termos do nível fundamental, resultantes da articulação de categorias semânticas e, pela projeção da categoria tímico-fórica, axiologizados como valores virtuais, são, na instância narrativa, selecionados e convertidos em valores virtuais (ou valores, simplesmente), mediante inscrição em um ou mais objetos em junção com o sujeito.

Dessa maneira, a conversão da semântica fundamental em semântica narrativa ocorre, segundo Barros (1988, p. 45), por meio de dois processos essenciais, o primeiro diz respeito à seleção dos valores que estavam articulados no quadrado semiótico, e o segundo se refere à relação desses valores com os sujeitos. Ou seja, o que interessará a semântica narrativa será a inscrição dos elementos semânticos nos objetos como valores e que a partir disso, estabelecerão relações entre um sujeito com esses objetos-valor, dentro de um enunciado de estado. Por exemplo, em: “Saramago é o único ganhador do Nobel de literatura em língua portuguesa”, temos um sujeito *Saramago* em conjunção com os valores de *reconhecimento*, *prestígio*, *competência*, *honra*, entre outros, inscritos no objeto manifestado *Nobel*.

Além disso, a semântica narrativa nos chama a atenção para o fato de que a relação entre o sujeito e esses valores pode ser modificada devido a certas determinações modais, ou seja, o sujeito poderia estabelecer uma relação com os valores por meio de modalidades como a seguinte: “Saramago *quer* ganhar o Nobel de literatura”, aqui temos que o sujeito *Saramago* e sua relação de junção com o valor *reconhecimento*, inscrito no objeto *Nobel*, está determinado como *desejo*. Da mesma maneira, nos alerta Barros (1997, p. 42) que “a relação do sujeito com o seu *fazer* sofre qualificações modais”, ou seja, em “Saramago *quer* ganhar o Nobel de literatura”, temos a relação definida pelo *querer-fazer* alguma coisa, a fim de conseguir o valor desejado, isto é, o *reconhecimento*, valor inscrito no objeto *Nobel*. Em “Saramago *deve* ganhar o Nobel de literatura”, a relação entre o sujeito *Saramago* e o objeto *Nobel* é estabelecida pelo *dever-fazer*, ou seja, o sujeito tem uma certa obrigação a cumprir: ser merecedor do *reconhecimento*, valor inscrito no objeto *Nobel*.

Notamos, de acordo com os exemplos acima citados, que há então duas espécies de modalização: a modalização do ser, referente a enunciados de estado, ou seja, que tem por tarefa dotar esse sujeito de existência modal; e a modalização do fazer, que se ocupa dos enunciados do fazer, objetivando dotar o sujeito do fazer das competências modais necessárias para a execução de ações. No entanto, os tipos de modalização mobilizam quatro modalidades: o *querer*, o *dever*, o *poder* e o *saber* que, juntamente com o *fazer* o *ser*, podem ser classificadas da seguinte maneira:

Quadro 3: Classificação das modalidades

<b>Modalidades</b>	<b>virtualizantes</b>	<b>atualizantes</b>	<b>realizantes</b>
<b>exotáticas</b>	<i>dever</i>	<i>poder</i>	<i>fazer</i>
<b>endotáticas</b>	<i>querer</i>	<i>saber</i>	<i>ser</i>

Fonte: Greimas e Courtés (2016, p. 315).

Essa classificação das modalidades nos leva a dividi-las, primeiramente, em exotáticas ou endotáticas. As exotáticas são aquelas que estabelecem relações translativas, ou seja, que ligam enunciados detentores de sujeitos diferentes, como: o *dever*, o *poder* e o *fazer*. Já as endotáticas ligam os mesmos sujeitos, como as modalidades do *querer*, do *saber* e do *ser*. Percebe-se, portanto, que nas modalidades exotáticas temos um destinador-sujeito agindo sobre um sujeito, uma vez que o destinador leva o sujeito a um *dever-fazer* ou a *poder-fazer* determinada *performance*. Enquanto que nas endotáticas é o próprio sujeito que possui tais modalidades, ou seja, se nas primeiras um destinador-sujeito age para que o sujeito possa

fazer algo, na segunda, o próprio sujeito *quer-fazer*, *sabe-fazer* a ação sem precisar da interferência de alguém que o capacite. Além disso, percebemos que as modalidades do *dever* e *querer* se configuram como virtualizantes, que serão atualizadas, isto é, assumidas por sujeitos por meio do *poder* e do *saber* e somente serão realizadas no *fazer* e no *ser*.

Portanto, essas quatro modalidades (*querer*, *saber*, *poder*, *dever*) classificam-se em: modalização do fazer e modalização do ser. Na modalização do fazer, distinguimos dois pontos, o primeiro é o *fazer-fazer*, uma vez que ela irá capacitar o sujeito para que ele possa realizar determinadas ações, ou seja, “é o fazer do destinador que comunica valores modais ao destinatário-sujeito, para que ele faça” (BARROS, 1997, p. 43); e o segundo ponto é o *ser-fazer*, isto é, uma organização modal da própria competência do sujeito. Percebe-se que no *fazer-fazer* temos um *fazer* modalizador que vem do percurso do destinador-manipulador, para capacitar esse sujeito, e um *fazer* modalizado, pois temos também o percurso desse sujeito que precisa ser primeiro dotado de competências para posteriormente realizar suas ações.

Já na modalização do ser encontramos o *fazer-ser*, que constitui a *performance* do sujeito, logo estamos inseridos no percurso do sujeito; e também encontramos um *ser-ser* que é justamente a sanção, ou seja, o percurso do destinador-julgador. É nessa modalização do ser, como nos aponta Barros (1988, p. 55) que “o ser que mobiliza o ser é chamado modalidade veridictória e articula-se, como categoria modal, em /ser/ vs. /parecer/”. Ou seja, na semântica narrativa, recorreremos ao quadrado veridictório, uma vez que “da modalização do enunciado de estado por um outro enunciado de estado resultam a verdade ou a falsidade das relações juntivas que ligam sujeito e objeto” (1988, p. 56). Dessa forma, concluímos que, se as modalidades do *dever*, *querer*, *poder* e *saber* recaem sobre o valor inscrito no objeto (já que ele podem tornar um objeto de valor desejável, indispensável, verdadeiro, possível, impossível, etc.), a modalização do ser, ou seja essa modalização veridictória “explica o ser do ser e julga a verdade ou a falsidade das relações juntivas estabelecidas entre sujeitos e objetos” (1988, p. 58).

Chegando ao último patamar do Percurso Gerativo de Sentido, o nível discursivo, deparamo-nos, então, com o nível de caráter mais superficial e mais complexo dentre os três aqui discutidos e apresentados, uma vez que, como explanamos anteriormente, o percurso se constitui justamente pela passagem e conversão de um nível de cunho mais abstrato, até chegar ao mais superficial, e de um mais simples, até chegar ao mais complexo. Apontamos, desse modo, que o nível discursivo se apresenta como o mais superficial e o mais complexo do que os outros dois pelo fato de ele ser o mais próximo da manifestação do texto, isto é, por

permitir que suas estruturas e elementos constituintes recebam maiores investimentos semânticos, especificando, assim, ao máximo as estruturas elementares e narrativas, inclusive, figurativizando-as e tematizando-as, ou seja, é o nível discurso que nos possibilita encontrar na superfície textual as estruturas, ou suas marcas, que constroem o edifício discursivo.

Percebe-se até agora que a cada sucessão de nível o que encontramos é uma conversão, um movimento de articulação que transforma cada nível no próximo. Diante disso, como nos ressalta Barros (1997, p. 53), as “estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação”, uma vez que esse dará revestimento concreto às formas abstratas presentes no esquema narrativo, tornando, assim, o nível discursivo o mais superficial dentre os abstratos. É, então, no nível discursivo que as funções (como sujeito e objeto) e o papéis actanciais (como sujeito do poder, sujeito competente etc.), por exemplo, anteriormente estabelecidos nos níveis fundamentais e narrativos, respectivamente, e que tinham caráter meramente formal, serão assumidos, agora, por um sujeito da enunciação que apresentará em cada função e papel um ator dotado de nome, de formas, de características e especificações, proporcionando, dessa maneira, que seja possível visualizá-los, ou seja, tais elementos serão, finalmente, semanticamente estabelecidos dentro da superfície textual a partir de um plano visual. Se, antes, nós encontrávamos, por exemplo, o papel actancial de sujeito do querer, agora, no nível discursivo, esse papel será preenchido por um ator, logo, esse sujeito do querer pode ser apresentado por um homem chamado “Saramago”, por um grupo, como “os portugueses”, ou até mesmo por atores de caráter mais subjetivo como “o destino”, “a vida”, entre outros<sup>56</sup>.

Além disso, a semântica narrativa converte-se em semântica discursiva a partir do momento em que “os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso,

---

<sup>56</sup> Como salientado anteriormente, de acordo com Greimas e Courtés (2016, p. 44), o ator se constitui como “uma unidade lexical, de tipo nominal, que, inscrita no discurso, pode receber, no momento de sua manifestação, investimentos de sintaxe narrativa de superfície semântica discursiva. Seu conteúdo semântico próprio parece consistir essencialmente na presença do sema individualização que o faz parecer como uma figura autônoma do universo semiótico”. Também convém ressaltar que “o termo ator foi substituindo progressivamente personagem (ou *dramatis persona*) devido a uma maior preocupação com a precisão e a generalização (um tapete voador ou uma sociedade comercial, por exemplo, são atores), de modo a possibilitar o seu emprego fora do domínio literário”. Outro ponto que merece destaque é o fato de um mesmo ator poder assumir, em uma mesma narrativa, diferentes papéis actanciais, como por exemplo, o ator *Saramago* pode assumir o papel de sujeito operador e também de sujeito do saber no mesmo enunciado, “vê-se, portanto, aparecer, na superfície do texto, uma estrutura actorial que não é, no fundo, senão uma estrutura topológica, já que os diferentes atores do discurso são constituídos como uma rede de lugares que, vazios por natureza, são lugares de manifestação das estruturas narrativas e discursivas”. Dessa maneira, fica entendido que ator é “o lugar de convergência e de investimento dos dois competentes, sintático e semântico. Para ser chamado de ator um lexema deve ser portador de pelo menos um papel actancial e de no mínimo um papel temático. Acrescentamos que o ator não é somente lugar de investimentos desses papéis, mas também de suas transformações, consistindo o discurso, essencialmente, em um jogo de aquisições e de perda sucessivas de valores”. (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 45).

disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos. A disseminação dos temas e a figurativização deles são tarefas do sujeito da enunciação (1997, p. 68)”. Ademais, quando esse sujeito da enunciação pratica essa disseminação de valores em temas e figuras, o que temos é uma transformação de um nível mais simples em um mais complexo, uma vez que saímos de um nível de caráter mais simplificado, em que víamos o texto apenas como um conjunto significante construído por categorias semânticas que determinavam seu mínimo de sentido necessário (como /vida/ vs /morte/), e passamos, agora, a visualizá-las como valores assumidos pelo sujeito da enunciação, oferecendo-nos, assim, uma complexidade bem maior, já que essas categorias e seus valores serão desenvolvidos temática e figurativamente. Dessa maneira, a semântica discursiva irá se debruçar sobre duas questões primordiais: a figurativização e a tematização.

Podemos melhor esclarecer o funcionamento do nível discursivo a partir de um exemplo bem geral: tomemos para isso as telenovelas. Se observarmos bem, todas as tramas que passam em nossa televisão apresentam a mesma estrutura, tratam dos mesmos temas gerais que são representados pelos mesmos tipos de papéis actanciais. O que distingue, porém, uma telenovela da outra é justamente o que se apresentará no nível discursivo, ou seja, na sua forma de manifestação. Assim, as categorias semânticas que oferecem o sentido mínimo de uma telenovela se repetem em todas as outras, como /vida/ vs /morte/, /riqueza/ vs /pobreza/, /amor/ vs /indiferença/ etc, uma vez que em cada novela veremos temas relacionados ao amor (mocinhos apaixonados que, durante a narrativa, têm seus estados conjuntos transformados), a morte (sujeitos operando transformações nos estados conjuntos com a vida), busca da riqueza (um sujeito, dotado do desejo de sair de um estado de conjunção com a pobreza, opera mudanças para chegar a um estado final conjunto com a riqueza) e assim por diante. O que se modifica é a maneira como essas categorias serão manifestadas, como por exemplo, se os elementos serão apresentados em cada contexto com valor eufórico ou disfórico, assim, se em uma trama o amor for manifestado entre um homem e uma mulher, na outra poderá ser por dois homens, e na seguinte por uma mulher mais velha com um homem mais novo etc. Se trata da morte, em uma novela o filho pode matar o pai a fim de entrar em conjunção com um objeto de valor: uma herança, um cargo em uma empresa, entre outros, já na telenovela que passará em seguida, a morte poderá ser manifestada através de um amigo que mata o outro a fim de estar em conjunção com a mulher amada que antes era comprometida com seu amigo, já na próxima telenovela o tema da morte poderá ser manifestado por meio de uma pessoa portadora de uma doença grave que a leva a morte etc.

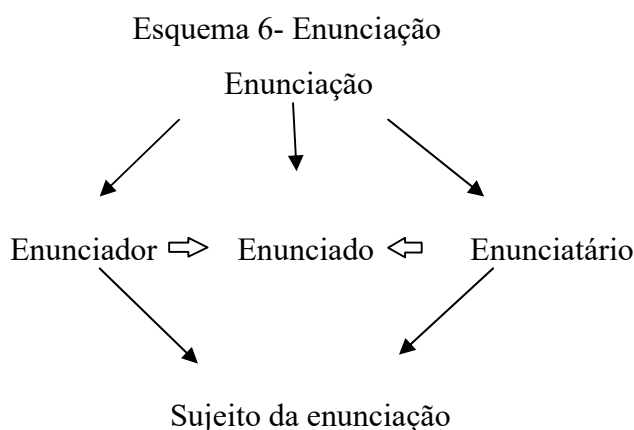


Percebe-se que o que sobressai são as diferentes maneiras de trabalhar, desenvolver e manifestar uma estrutura básica, elementar de sentido do texto, afinal, toda novela se constrói a partir das transformações de estados, como por exemplo, pelas quais passam o relacionamento dos protagonistas: no início a mocinha está em conjunção com seu objeto de desejo, o mocinho, entretanto, durante o enredo, entra em estado de disjunção, e no final, quase sempre, volta ao estado conjuntivo. Além disso, há sempre um opositor que objetiva não deixar os mocinhos em estado conjuntivo, porém, haverá sempre também um adjuvante que ajudará os mocinhos e que, muitas vezes, desmascarará o opositor. Porém, a forma como essas transformações e estados operam são iguais em todas as novelas? Podem ser similares, mas iguais em todos os aspectos, não. Algo sempre muda, nem que seja as características dos atores que representarão os papéis actanciais. A mocinha em uma novela pode ser morena e em outra pode ser loira. O vilão às vezes é homem, às vezes é mulher. O objeto de desejo em uma novela é representado pelo homem amado, na outra, pelo dinheiro, em outra pelo cargo em determinada empresa, e assim por diante.

Dessa forma, o que notamos é que, como já nos alertara Propp (1928), as narrativas são constituídas por categorias invariantes (presentes no nível fundamental e narrativo) realizáveis de maneiras variáveis por meio do nível discursivo. Sempre teremos categorias semânticas básicas que darão o sentido mínimo desses enredos, sempre teremos os mesmos papéis e actantes funcionais constituintes de cada uma das narrativas, o que muda é a manifestação de cada um. É isso o que leva muitas pessoas a afirmarem que não gostam de telenovelas alegando que são todas iguais, mudando só os atores que interpretam os personagens. Tais pessoas reconhecem que há, subjugada ao texto expresso, manifestado, uma estrutura elementar básica e de caráter invariável que o sustenta. Já as pessoas que assistem a todas as novelas e as veem sempre como textos completamente diferentes e discordam de quem pense como o primeiro grupo, são pessoas que ainda não perceberam a existência de tais categorias invariáveis subjacentes ao texto manifestado. Dessa maneira, percebemos que o nível narrativo é aquele de maior concretização e especificação do sentido, uma vez que produz as variações de conteúdos narrativos mais invariantes, preenchendo estruturas vazias, no caso, os actantes, que até então se apresentavam como funções narrativas e que, agora, no nível discursivo, ganharão forma e serão desempenhadas por atores.

Partindo de tais discussões, aprofundemo-nos um pouco mais na sintaxe e na semântica do nível discursivo. A sintaxe discursiva é a responsável pela investigação das

marcas que o sujeito da enunciação deixa no enunciado que produziu<sup>57</sup>. Para melhor compreendermos, iniciemos por Benveniste (1976) que considera a enunciação<sup>58</sup> como o ato individual que permite a cada sujeito colocar a língua em funcionamento, isto é, utilizá-la a partir de suas próprias escolhas, dentro de seu contexto e dotada de intencionalidade discursiva. Assim, a enunciação é o ato de produção do discurso, uma cena social, e a sua materialização é o enunciado. Percebe-se, então, que o sujeito da enunciação produz um enunciado que será marcado pelas escolhas selecionadas por ele mesmo, já que a enunciação é um ato individual de utilização da língua, logo, esse sujeito da enunciação projetará em seu enunciado, que nada mais é do que o produto dessa enunciação, dessa cena, uma série de escolhas como: pessoa, tempo, espaço, figuras, temas.



Fonte: nossa pesquisa.

Diante do esquema acima, notamos que a enunciação se constitui como espaço de interação entre enunciador e enunciatário, bem como se apresenta como um espaço repleto de estratégias discursivas, com o fito de realizar uma manipulação por parte do enunciador em seu enunciatário. Além disso, é relevante destacar que a Semiótica não utiliza o termo receptor<sup>59</sup>, mas sim enunciatário, por entender que o primeiro remete a uma ideia de passividade, enquanto que enunciatário, na teoria semiótica, é justamente o oposto, uma vez

<sup>57</sup> Importante destacar que há uma diferença entre sujeito da enunciação e ator da enunciação. O primeiro é um actante que sempre estará pressuposto ao enunciado, ou seja, sua existência é logicamente implícita. Já quando falamos em ator da enunciação, estamos lidando com algo de mais concreto, há uma maior carga semântica, uma vez que podemos citar, como por exemplo, *Saramago* como o ator da enunciação, se considerarmos seus discursos em análise.

<sup>58</sup> A enunciação pode ser depreendida a partir de duas perspectivas: pela comunicação e pela produção. Segundo Silva (2006, p. 2), “na primeira, a enunciação é entendida por meio da relação do fazer-persuasivo de um produtor que visa agir sobre um receptor, encarregado, por seu turno, do fazer-interpretativo. Como se observa, é típico dos estudos da Retórica. Já no que diz respeito à produção, enunciação é um ato de pôr em funcionamento a língua, produzindo um enunciado.

<sup>59</sup> Como faz, por exemplo, Jakobson (1983) ao propor, em sua teoria da comunicação, que haveria, durante a transmissão de uma mensagem, uma parte ativa (emissor) de um lado e do outro uma parte passiva (receptor).

que ele também participa do processo de construção do texto, é também sujeito da enunciação, pois ele não só recebe uma mensagem, mas, ao contrário, ele reage a ela.

Ademais, quando o sujeito da enunciação faz suas escolhas de tempo, espaço, pessoa, bem como das estratégias discursivas, e produz um enunciado enviando-o ao seu enunciatário, a enunciação, que é sempre pressuposta a ele, poderá ser recuperada por meio dessas marcas das escolhas que foram projetadas no enunciado. Ademais, como salienta Barros (2007, p. 53), ao concretizar escolhas em seu enunciado, o sujeito da enunciação está a transformar a narrativa em discurso, uma vez que a autora entende o discurso como sendo uma “narrativa enriquecida por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia”. Diante disso, o sujeito da enunciação faz escolhas e deixa resquícios dessas escolhas visíveis em seus textos, por isso dizemos que esse é o nível de caráter mais superficial, pois podemos encontrar em sua superfície, no texto manifestado, os elementos que compõem a enunciação, a cena enunciativa. Dessa maneira, cabe a sintaxe discursiva investigar as opções feitas por esse sujeito, bem como os efeitos de sentido que elas geram no texto, uma vez que, como nos salienta Barros (1997, p. 54):

[...] o sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir. Estudar as projeções da enunciação é, por conseguinte, verificar quais são os procedimentos utilizados para constituir o discurso e quais os efeitos de sentido fabricados pelos mecanismos escolhidos.

Desse modo, esse sujeito da enunciação deixa marcas como as de categorias de pessoa, tempo e espaço no seu enunciado, pois esse sujeito põe “a língua em funcionamento, quando ela é assumida por um *eu*, que cria *tu*, num espaço e num tempo determinados, numa relação de comunicação” (FIORIN, 2019, p. 14). O que nos permite inferir, então, que a enunciação é uma instância que situa e contextualiza, a partir da instauração do sujeito, as relações espaço-temporais, já que “a enunciação é o lugar da instauração do sujeito e este é o ponto de referência das relações espaço-temporais, ela é o lugar do *ego, hic et nunc*” (FIORIN, 2016, p. 36), ou seja, a enunciação é o lugar do *eu, aqui, agora*.

O “eu” abarca duas instâncias: enunciator e narrador. No primeiro nível da enunciação, está o enunciator: é o “eu” pressuposto, equivalente ao autor implícito. É bom lembrar que autor implícito não é o mesmo que autor real. Ambos, por vezes, coincidem-se, mas não obrigatoriamente. A figura de carne e osso, pertencente ao mundo extralingüístico, pode fingir, criando, no discurso, a imagem de uma pessoa totalmente diferente de sua autêntica personalidade. Ele não pertence, portanto, ao texto. O enunciator, ao contrário, é uma imagem construída ao longo do texto, uma

idealização do ser que produziu o discurso corrente. Traçando um paralelo com a Retórica clássica cujo princípio preconiza, num ato de comunicação, o envolvimento de três componentes: orador, auditório e discurso. O enunciador seria, aproximando-o das tradições aristotélicas, o *ethos* do orador, a voz que ecoa numa construção discursiva. (SILVA, 2006, p. 02).

Além disso, esse enunciador levará em conta um destinatário para seu discurso, isto é, sempre considerará a existência pressuposta de um enunciatário, afinal, o discurso só se efetiva quando alcança, atinge, a outra ponta da comunicação. “O enunciatário seria, nesse propósito, um destinatário implícito da mensagem, o leitor ideal” (SILVA, 2006, p. 4). Dessa maneira, todo enunciado é constituído, pressupostamente, por um alguém que o proferiu, de determinado lugar e em determinado tempo, almejando que seu enunciado alcançasse alguém, um enunciatário também pressuposto.

Assim, a Semiótica nos apresenta dois tipos de mecanismos básicos para realizar a instauração das categorias de pessoa, tempo e espaço no enunciado: a *debreagem* e a *embreagem*. Na *debreagem* “a enunciação projetada, para fora de si, os actantes e as coordenadas espaço-temporais do discurso, que não se confundem com o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação” (BARROS, 1997, P. 54). Já na *embreagem* temos uma suspensão ou substituição de categorias da pessoa e/ou espaço e/ou tempo.

Na *debreagem* podemos observar duas ocorrências, a primeira é a chamada *debreagem enunciativa* em que “os actantes da enunciação (*eu/tu*), o espaço da enunciação (*aqui*) e o tempo da enunciação (*agora*)” (FIORIN, 2016, p. 38) são instalados no enunciado, ou seja, teremos justamente o *eu*, *aqui*, *agora* da instância da enunciação projetados no enunciado. Assim, iremos encontrar o mesmo actante, o mesmo tempo e o mesmo lugar da instância da enunciação, da cena social, transmitidos ao enunciado, no discurso que chegou até nós. Podemos observar um exemplo desse mecanismo no poema *Cavalaria* de José Saramago, publicado no livro *Provavelmente alegria*, em 1970<sup>60</sup>:

Agora dentro do barco  
Nos remos brancas grinaldas  
Tenho os teus braços em arco  
Com um colar de esmeraldas

(SARAMAGO, 1985)

No trecho do poema citado acima, notamos que há a projeção do *eu* da enunciação no enunciado, uma vez que encontramos o verbo “tenho” que marca a presença da primeira pessoa do singular, *eu*, anunciando a instalação no enunciado do *eu* da enunciação. Além

<sup>60</sup> Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2015/05/jose-saramago-poemas.html>

disso, observamos também a debreagem actancial de um *tu*, quando notamos a presença de “teus braços”, concluindo, assim, a debreagem actancial enunciativa em que se instalam dois actantes da enunciação (o *eu* e o *tu*) no enunciado. Em relação a categoria temporal na debreagem enunciativa, Fiorin (2016, p. 38) nos alerta para o fato de que “são enunciativos os tempos ordenados em relação ao agora da enunciação”, ou seja, aplica-se ao momento da enunciação “a categoria topológica concomitância/não concomitância (anterioridade/posterioridade)”, para sabermos se o tempo do enunciado é o mesmo da enunciação. No exemplo acima, notamos a presença do tempo concomitante com o da enunciação, pelo próprio uso do termo “*agora*”. Por fim, percebemos que o espaço do enunciado é o mesmo espaço do sujeito da enunciação, uma vez que compartilham o mesmo “barco”, ou seja, o mesmo espaço, o mesmo *aqui*. Logo, confirmamos o que afirma Fiorin (2016, p. 38): “é preciso levar em consideração que todo espaço ordenado em função do *aqui* é um espaço enunciativo”.

Já na debreagem enunciativa, não estaremos mais na projeção das categorias da instância da enunciação no enunciado, mas, ao contrário, as categorias presentes no enunciado diferem das pertencentes da enunciação, assim, o que notaremos é a presença de actantes do enunciado, no caso o *ele*, do espaço do enunciado, *algures*, e do tempo do enunciado, o *então*. Dessa forma, estamos diante do *ele*, *algures*, *então*, construídos dentro do enunciado e diferentes dos constituintes da enunciação. Vejamos um exemplo desse procedimento em um trecho retirado do romance *Claraboia* (2011), de José Saramago.

Todas as tardes, depois do almoço, Lídia deitava-se. Tinha uma certa tendência para emagrecer e defendia-se dela repousando diariamente durante duas horas. Deitada na cama larga e macia, com o roupão desapertado, as mãos caídas ao lado do corpo, fixava os olhos no teto, relaxava a tensão muscular e os nervos e abandonava-se ao tempo sem resistência. (SARAMAGO, 2011, p. 73)

De acordo com o exemplo acima, percebemos que a debreagem actancial não ocorre, no enunciado, por meio do mesmo *eu* da enunciação, mas ao contrário, temos a instauração de um novo actante, um *ele*, no caso *Lídia*, distinguindo, assim, a categoria actancial da instância da enunciação da instância do enunciado. Já a respeito da debreagem temporal, o que encontramos no enunciado é uma não concomitância com o tempo da enunciação, uma vez que estamos nos deparando constantemente com verbos do tempo pretérito, isto é, que estabelecem com o *agora* da enunciação uma relação de anterioridade, uma vez que tudo já aconteceu (*deitava-se*, *defendia-se*, *fixava-se*, *relaxava*, *abandonava-se*). Além disso, observamos que o marco temporal é construído dentro do texto, ou seja, o tempo é ordenado

de acordo com o decorrer da narrativa, pois quando encontramos *Todas as tardes*, percebemos que todas as outras marcações de tempo não estarão relacionadas com o *agora* da enunciação, mas com o *agora* estabelecido dentro do texto, naquela específica linha de tempo construída e apresentada no discurso. E com relação a debreagem espacial, constatamos que o exemplo acima se configura como uma debreagem enunciativa da categoria espacial por determinar um espaço que seria diferente do *aqui* estabelecido da enunciação, ou seja, surge um novo espaço, um *lá* que se distingue de um *aqui* da instância da enunciação, da cena social, uma vez que esse novo espaço é desenhado e apontado dentro do texto: o quarto de Lídia.

Além da debreagem enunciativa e enunciava, há ainda as debreagens internas, isto é, quando um “actante já debreado, seja ele da enunciação ou do enunciado, se torna instância enunciativa, que opera, portanto, uma segunda debreagem, que pode ser enunciativa ou enunciva” (FIORIN, 2016, p. 39). Um dos exemplos mais claros de debreagem interna são os diálogos que ocorrem dentro de uma narrativa, quando, por exemplo, há mais de uma instância detentora de voz, ou seja, “o *eu* que fala em discurso direto é dominado por um *eu* narrador que, por sua vez, depende de um *eu* pressuposto pelo enunciado” (2016, p. 39).

Isaura não se mexera. Queria simular que estava adormecida. Mas a irmã não vinha. Só lhe ouviu a respiração sibilante. Via, através das pálpebras semicerradas, o seu vulto recortado no fundo opalescente da janela. Depois, já esquecida da simulação, chamou em voz baixa:

-Adriana...

A voz trémula da irmã respondeu:

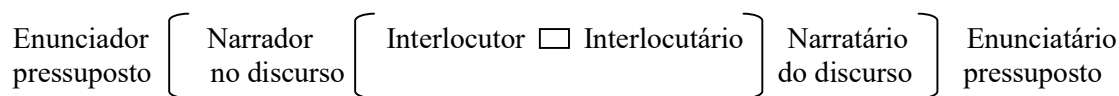
-Que queres?

-Vem cá.

(SARAMAGO, 2010, p. 172)

No exemplo acima, é possível notarmos como ocorre esse processo hierarquizado de delegação de vozes. Isto é, há, antes de tudo, um enunciador pressuposto, depois temos o narrador que, segundo Barros (1997, p. 57) é aquele que recebe do sujeito da enunciação a voz para narrar o discurso em seu lugar. Esse narrador também pode, por algumas vezes, passar a voz para os interlocutores, é o que acontece quando a própria Adriana e a própria Isaura falam por si mesmas, sem mais precisar da mediação do narrador. Percebe-se, então, que podemos nos deparar com debreagens internas de vários graus, a depender das instâncias que tomaram voz, porém, geralmente, é difícil encontrarmos debreagens internas que ultrapassem o terceiro grau, principalmente para evitar que o texto fique muito confuso e também por conta da memória que seria exigida do leitor caso houvesse um número maior de debreagens. Esquemáticamente teríamos a seguinte hierarquia referente à delegação de vozes no discurso:

## Esquema 7: Debreagem interna



Fonte: Barros (1997, p. 57).

Vimos, anteriormente, que o enunciador se caracteriza como uma instância pressuposta da enunciação e que se dedica a produção do enunciado, por sua vez, “o narrador, apresentando-se num segundo nível, é o “eu” projetado no interior do texto, fruto da criação do autor implícito. É uma delegação de voz levada a efeito pelo enunciador” (SILVA, 2006, p. 2). Tal narrador pode se apresentar como onisciente (aquele que tudo vê, sabe e descreve, ou seja, um romance narrado em 3ª pessoa), como observador (aquele que tem conhecimento da história narrada, porém não participa dela) e/ou como personagem (além de ser um dos personagens da história também o seu narrador). Como todo *eu*, destina-se a um *tu*, é esse *tu* que se configurará como o narratário, como aquele a quem o narrador se dirige. O narratário pode ser classificado como: narratário-personagem ou intradieético, isto é, quando existente dentro da história narrada, ele participa, dessa maneira, intrinsecamente da história; já o narratário interpelado é aquele que não pertence a narrativa, ou seja, é um anônimo a quem o narrador se dirige.

Além disso, no momento em que o narrador delegar voz a algum dos actantes do enunciado, ele estará fazendo surgir um interlocutor, ou seja, um actante que fala por si mesmo, sem necessitar da voz do narrador. “Neste ensejo, aquele que fala se transforma no interlocutor. Na terminologia dos estudos literários, é a fala dos personagens” (SILVA, 2006, p. 3). O par do interlocutor é o interlocutário, ou seja, “um destinatário instalado, pelo narrador, dentro do discurso direto. Num diálogo, por exemplo, com travessão dentro de uma narrativa, interlocutor e interlocutário se invertem a cada momento em que um deles toma a palavra” (SILVA, 2006, p. 4). Dessa forma, interlocutor é quem fala, enquanto que o interlocutário é quem ouve.

Assim, na debreagem interna, podemos destacar três níveis de organização: a primeira entre enunciador e enunciatário, que são pressupostos ao enunciado; a segunda entre narrador e narratário, que são projetados no enunciado; e, por fim, a terceira entre interlocutor e interlocutário, que seria uma projeção de segundo grau no enunciado.

É relevante ainda pensar que as escolhas que o sujeito da enunciação fizer irão ter consequências e farão surgir efeitos de sentido específicos. Por exemplo, ao se projetar no

enunciado, com categorias de pessoa, espaço e tempo, *eu-aqui-agora*, o sujeito da enunciação oferece a seu enunciatário uma sensação de proximidade e subjetividade, uma vez que é ele próprio revelando-se intimamente no enunciado. Já ao optar por uma composição *ele-alhures-então*, cria-se uma aura de objetividade e afastamento. Além disso, quando nas debreagens internas, a voz é delegada a outros componentes do discurso, cria-se um efeito de verdade, de realidade, uma vez que se ouve da boca do próprio ser o que de fato está acontecendo, e não pela boca de terceiros, como a do narrador, por exemplo. Esses são alguns dos efeitos de sentido que podemos elencar no texto a partir das escolhas realizadas pelo sujeito da enunciação no momento de projetar as categorias de pessoa, tempo e espaço no seu enunciado.

Como vimos, a debreagem se constitui como um mecanismo de projeção da instância da enunciação para fora de si mesma, transmitindo, assim, as categorias de pessoa, tempo e espaço da cena social para o enunciado, seja ela de cunho enunciativo ou enuncivo. Por outro lado, temos a embreagem que se configura como um processo inverso, em que há um movimento de retorno à enunciação, em que se busca neutralizar as categorias de pessoa, espaço e tempo.

Ao contrário de debreagem, que é a expulsão, da instância de enunciação, de termos categóricos que servem de suporte ao enunciado, denomina-se embreagem o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria de pessoa e/ou do espaço, e/ou do tempo, bem como pela denegação da instância do enunciado. Toda embreagem pressupõe, portanto, uma operação de debreagem que lhe é logicamente anterior. (GREIMAS E COURTÉS, 2016, p. 159-160).

Assim como ocorre na debreagem, a embreagem pode ser decomposta em actancial, espacial e temporal. A embreagem actancial se constitui, portanto, como uma suspensão ou substituição da oposição da categoria de pessoa proveniente da instância da enunciação e da instância do enunciado. Um exemplo muito comum é quando crianças que começam a formular frases e a dialogar com os outros, falam de si mesmas em terceira pessoa. Imaginemos, assim, uma criança chamada Bernardo indo pedir comida para sua mãe e dizendo: “O Bernardo quer comer”. O que acontece, primeiramente, é uma debreagem enunciva (*ele*) que precede a embreagem, ou seja, em um primeiro momento somos levados a enxergar a existência de um *ele*. Porém, o que ocorre, quando melhor observamos, é que há uma tentativa de neutralização e de identificação entre esse *ele* e o *eu*, pois se notarmos bem o que temos no enunciado é um *ele*, pertencente a uma debreagem enunciva, que, na verdade, significa o *eu* da enunciação (Bernardo). O que se destaca, então, é uma mescla entre esses actantes. Assim, como nos destaca Greimas e



Courtés (2016, p. 161) “a instância da enunciação é negada, o que produz um *não eu* definível como instância actancial do enunciado”, de modo que “a embreagem pode ser interpretada, parece-nos, como a denegação do *não eu* (...) efetuada pelo sujeito da enunciação, e que visa ao retorno - impossível- à fonte da enunciação”<sup>61</sup>. Logo, essa tentativa actancial do enunciado de retornar ao categórico actancial da enunciação estabelece uma identificação entre eles diante de uma neutralização que se realiza nesse encontro de actantes, justificada por serem o mesmo, já que *eu* e *ele* são, na verdade, o mesmo actante da cena enunciativa. Assim,

“negar o enunciado estabelecido é voltar à instância que o precede e é pressuposta por ele. Por conseguinte, obtém-se na embreagem um efeito de identificação entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, tempo do enunciado e tempo da enunciação, espaço do enunciado e espaço da enunciação”. (FIORIN, 2016, p. 41-42).

Do mesmo modo, ocorre a embreagem espacial, quando, por exemplo, usamos o *lá* com o valor de *aqui*, ou vice-versa. Uma expressão que usamos bastante pode comprovar esse mecanismo: “Tu *lá* sabe de nada”. Esse *lá*, na verdade, é um *aqui*, pois o *tu* não é um *tu* que está *lá* longe, mas um *tu* que está *aqui*, perto do sujeito que fala, ou seja, tem o valor de: “Tu *aqui* sabe de nada”. Com a embreagem temporal o mesmo acontece, uma vez que podemos encontrar o *ontem* com valor de *hoje*, o *hoje* com valor de *amanhã*, por exemplo. Imaginemos a situação de um filho que sempre pergunte a mãe que dia ela irá levá-lo para o *shopping*, e a mãe, responda sempre com a mesma palavra de noção temporal: *amanhã*. Até que um dia o filho mude a pergunta e diga “Mãe, hoje já é *amanhã*?”. Notemos que o *amanhã* desse enunciado foi utilizado com o sentido de *hoje*, ou seja, temos uma debreagem enunciativa (*amanhã*) que irá preceder uma neutralização entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado, uma vez que o *amanhã*, significa *hoje*<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> O retorno à enunciação se apresenta como impossível porque teríamos que considerar o apagamento de “toda marca do discurso, seria a volta ao inefável: da mesma forma como não há segredo senão na medida em que se pode desconfiar, de forma alusiva, de sua existência ou de seu desvendamento eventual, a embreagem deve deixar alguma marca discursiva da debreagem anterior”. (GREIMAS E COURTÉS, 2016, p. 160).

<sup>62</sup> Destacamos que, do mesmo que dispomos de dois tipos de debreagem (enunciativa e enunciva), também identificamos tipos de embreagem, no caso, quatro: embreagem enunciativa (quando o termo debreante é enunciativo e enuncivo ao mesmo tempo, porém, a categoria embreante se apresenta como enunciativa), enunciva (quando o termo debreante é enunciativo e enuncivo ao mesmo tempo, porém, a categoria embreante se apresenta como enunciva), homocategórica (quando a debreagem e a embreagem afetam a mesma categoria, a de pessoa e/ou espaço e/ou tempo), heterocategórica (quando a debreagem e a embreagem afetam categorias diferentes). No entanto, devido à limitação de tempo e espaço, centramo-nos mais no conceito geral de embreagem.

Em relação ao sentido estabelecido no texto a partir das projeções de embreagem, faz-se possível notar, como nos aponta Greimas e Courtés (2016, p. 161), que a embreagem oferece ao discurso sentidos de ilusões, uma vez que

[...] a embreagem se apresenta ao mesmo tempo como alvo visado pela instância da enunciação e como fracasso, como impossibilidade de atingi-lo. As duas referências, com auxílio das quais se procura sair do universo fechado da linguagem, com que se busca prendê-lo a uma exterioridade outra – a referência ao sujeito (à instância da enunciação) e a referência ao objeto (ao mundo que rodeia o homem, enquanto referente) - nada mais produzem, enfim, que ilusões: a ilusão referencial e a ilusão enunciativa.

Quadro 4: Projeções da enunciação no enunciado

<b>PROJEÇÕES</b>	<b>TIPOS</b>	<b>CATEGORIAS</b>	<b>SENTIDO</b>
<b>Debreagem</b>	Enunciativa	Eu-aqui-agora	Subjetividade
	Enunciva	Ele-lá-então	Objetividade
<b>Embreagem</b>	Enunciativa EnuncivaHomocategórica Heterocategórica	Suspensão ou substituição das operações	Ilusão

Fonte: nossa pesquisa.

Já a semântica narrativa converte-se em semântica discursiva, segundo Barros (1997, p. 68), quando “os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos”. Logo, encontraremos na semântica do nível discursivo os valores, que foram assumidos pelo sujeito da enunciação, desenvolvidos a partir de percursos temáticos suscitados por tais valores, além de serem revestidos figurativamente. Dessa maneira, como nos ressalta Fiorin (2016, p. 90), os dois procedimentos realizados no seio da semântica discursiva, a tematização e a figurativização, “são dois níveis de concretização do sentido”, visto que tanto os temas quanto as figuras são responsáveis pela manutenção de uma coerência dentro do texto, ou seja, de manter um caminho de leitura coerente com o tema desbravado, além de oferecer a esse texto, por meio da figurativização, efeitos de sentido, sobretudo de realidade.

A semântica discursiva descreve e explica a conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos e seu posterior revestimento figurativo. A disseminação discursiva dos temas e a figurativização são tarefas do sujeito da enunciação, que assim provê seu discurso de coerência semântica e cria efeitos de realidade, garantindo a relação entre mundo e discurso. (BARROS, 1988, p. 113)

Segundo Fiorin (2016, p. 91), quando falamos de tema estamos tratando de “um investimento semântico, de natureza puramente conceitual, que não remete ao mundo

natural”, mas que, ao contrário, os temas se apresentam como “categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural”. É esse aspecto de não referência ao mundo natural que leva Barros (1988, p. 115) a definir a tematização como uma “formulação abstrata dos valores, na instância discursiva” que será, portanto, disseminada em percursos temáticos. Logo, os temas acerca dos valores assumidos pelo sujeito da enunciação serão manifestados em nossos discursos a partir de um caráter de abstração, como por exemplo: amor, vingança, obediente, vaidoso, entre outros.

No que concerne a figurativização, temos, segundo Fiorin (2016, p. 91), que a figura “é o termo que remete a algo existente no mundo natural”, dessa forma, enxerga-se a figura como “todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural<sup>63</sup>”. A figurativização, portanto, ao instaurar figuras no conteúdo, é um investimento semântico que funciona recobrando o nível de abstração que forma os temas. Percebe-se, então, que os procedimentos de tematização e figurativização nos transportam para a oposição abstrato/concreto, uma vez que as figuras são utilizadas pelo sujeito da enunciação justamente para recobrir os temas do discurso, oferecendo-lhes, assim, marcas de sensorialidade e realidade, ou seja, aproximando tais temas o máximo possível do mundo físico e natural do interlocutor. Na busca por aproximação tudo no discurso pode ser figurativizado, como o sujeito (surgindo atores no texto como: homem, mulher, criança, João, Maria, palhaço, professor, animal, cavalo, etc), o espaço (casa, carro, rua, floresta, etc) e o tempo (era uma vez, um dia, em abril de 2020, sob o luar, ao crepúsculo, etc).

É baseado nessa oposição abstrato/concreto que podemos pensar em dois tipos de textos: aqueles que são predominantemente temáticos e o que são predominantemente figurativos<sup>64</sup>, pois, conforme Fiorin (2016, p. 90), “podem-se revestir os esquemas narrativos abstratos com temas e produzir um discurso não figurativo, ou podem-se, depois de recobrir os elementos narrativos com temas, concretizá-los ainda mais, revestindo-os com figuras”. Os artigos científicos e filosóficos, por exemplo, são predominantemente temáticos, por terem um grau de figurativização menor e centram-se mais nos temas, conceitos, termos e definições, ou seja, nos valores abstratos organizados em seu percurso. Diferentemente do que ocorre em textos literários que se apresentam predominantemente figurativos pelo fato de seu percurso temático ser recoberto por um alto grau de figurativização. Nota-se diante disso que

---

<sup>63</sup> Como por exemplo: as fadas, o centauro, o gnomo, a bruxa etc.

<sup>64</sup> Utilizamos o termo dominante por defendermos que não existe nenhum texto totalmente ileso de figuratividade, nem de tematização, há apenas uma prevalência de um procedimento ou de outro.

a figurativização faz-se presente em vários graus a depender do tipo de texto e a necessidade figurativa que ele evoca.

Diante do exposto, notamos que dentro do texto há uma relação intrínseca entre as figuras e os temas que o compõe, já que, como nos afirma Barros (1988, p. 117), a figurativização relaciona-se com a tematização por sua tarefa de “instalação pura e simples das figuras semióticas, ou seja, a passagem do tema à figura”. Logo, torna-se de extrema relevância que haja uma certa organização dessas figuras para que a temática seja estabelecida e para que esse tema se mantenha com uma coerência ao decorrer da leitura. Desse modo, quando nos deparamos com um texto que apresenta figuras como: campo, bola, trave, apito, cartão, jogador, bandeira etc, somos rapidamente levados a um determinado tema: futebol. O que nos permite destacar sua temática é justamente a organização das figuras, bem como o fato de pertencerem ao mesmo campo semântico, o que nos direciona para um plano de leitura e interpretação. Notamos, portanto, que as figuras têm um papel de extrema relevância dentro do texto, visto que a seleção delas, bem como sua disposição, quando vistas em conjunto, corroboram para a constatação temática.

É, portanto, nesse momento, inclusive, que a Semiótica traz para a discussão o conceito de isotopias, termo que pega emprestado da Física, que lá é utilizado para designar elementos de mesmo número atômico, mas de massas diferentes, e que na teoria semiótica passa a representar a recorrência de um dado traço semântico dentro de um texto. permitindo, desse modo, que um leitor se mantenha em uma mesma linha de interpretação textual. Dessa forma, a isotopia oferece ao leitor um plano de leitura do texto.

Podemos ter, portanto, a isotopia temática e a isotopia figurativa. A isotopia temática é a responsável por encontrarmos recorrentemente certas unidades semânticas no mesmo percurso temático, isto é, que nos permite seguir por uma mesma linha de raciocínio sobre o tema desenvolvido naquele texto. É por essa recorrência semântica de determinadas unidades que nos possibilitam, por exemplo, fazer generalizações sobre um texto, assim, ao pegarmos a obra *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, podemos dizer que seu tema é traição, uma vez as descrições, a escolha lexical, entre outros elementos, vão corroborando essa temática. Do mesmo modo, a isotopia figurativa se configurará como uma repetição de determinados traços figurativos, de determinadas figuras que compartilham do mesmo campo semântico que permitem ao leitor relacioná-las a um mesmo percurso de leitura. Logo, notamos que as isotopias, tanto a temática quanto a figurativa, são relevantes para o estabelecimento e para a manutenção da coerência semântica do texto, já que elas guiam a leitura deixando pistas de por qual caminho de interpretação seguir.

Extremamente importante é esse conceito de isotopia, uma vez que é ele que pode oferecer a coerência de um texto, como também possibilitar diferentes caminhos interpretativos de uma leitura. Imaginemos o texto como um conjunto de rotas de uma cidade, se um motorista A seguir pela rota B ela o levará ao destino C, porém, se o motorista X seguir pela rota Y chegará ao destino Z. De maneira semelhante ocorre na leitura de um texto, uma vez que cada texto nos oferece diversas possibilidades, diversos caminhos de leituras, ou seja, podemos interpretá-lo de formas diferentes a partir das rotas que escolhermos seguir. O que leva os motoristas a chegarem a destinos distintos existentes é o fato de cada rota ser possível de ser seguida, de igual modo, o que leva a diferentes possibilidades interpretativas textuais é o fato de que o texto assim o permite, de que o leitor encontre elementos que justifiquem a existência de cada percurso interpretativo seguido. É, portanto, a isotopia que constrói as rotas e os acessos aos diversos caminhos interpretativos.

Para melhor exemplificar, observemos um trecho da letra da música “Cálice”, de Chico Buarque, lançada em 1978:

Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 De vinho tinto de sangue  
 Como beber dessa bebida amarga  
 Tragar a dor, engolir a labuta  
 Mesmo calada a boca, resta o peito  
 Silêncio na cidade não se escuta  
 De que me vale ser filho da santa  
 Melhor seria ser filho da outra  
 Outra realidade menos morta  
 Tanta mentira, tanta força bruta  
 Como é difícil acordar calado  
 Se na calada da noite eu me dano  
 Quero lançar um grito desumano  
 Que é uma maneira de ser escutado

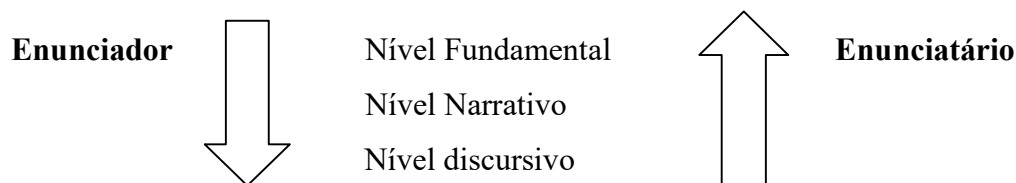
Se destacarmos elementos como: *cálice*, *vinho*, *tinto*, *beber*, *bebida*, *engolir*, *boca*, entre outros, tais elementos nos fazem seguir por um mesmo percurso isotópico: o cálice de uma bebida. Porém, se elencarmos elementos como: *sangue*, *dor*, *labuta*, *calada*, *silêncio*, *mentira*, *força*, *bruta*, *grito*, entre outros, percebemos que podemos, agora, estabelecer um novo percurso de leitura: a censura provocada durante a ditadura no Brasil. É possível observar que só conseguimos ver a existência do segundo percurso isotópico a partir de determinado momento da leitura, pois, antes de chegarmos na palavra *silêncio*, e em todas que corroboram com ela, poderíamos perseverar a leitura na mesma isotopia, no entanto, parecemos que quando começa a se falar no texto acerca do *silêncio*, da *força*, do *grito* surge um

novo caminho passível de ser interpretado, ou seja, é quando passamos a ler não mais *cálice*, mas sim, *cale-se*. É justamente isso que chamamos de desencadeador de isotopia, um termo que não pertencendo ao mesmo campo semântico dos termos anteriores nos abre um novo percurso, já que não encontraríamos lugar para ele no percurso anterior já reconhecido. Além disso, os termos destacados em cada percurso são, em conjunto, chamados de conectores de isotopias que são os responsáveis por acolher variados sememas em diferentes percursos isotópicos, assim, *cálice*, *vinho*, *tinto*, *bebida* são conectores de uma mesma isotopia, enquanto que *silêncio*, *grito*, *força* são conectores de outra isotopia. Podemos perceber pela leitura acima que os conectores isotópicos podem ser lidos em qualquer uma das isotopias, e trabalham auxiliando na transposição de uma isotopia para a outra. Veremos no próximo capítulo que é dessa maneira que se constrói e que lemos um texto alegórico.

É relevante pensar também que se na semântica discursiva temas vão ser evocados para a produção do enunciado, logo, ideologias serão também mobilizadas e comporão o campo discursivo. Tais ideologias têm nas isotopias seu suporte, já que em cada texto podemos encontrar um universo de ideologias, ou seja, em um texto alguém pode seguir pela rota feminista, enquanto outro segue pela rota do racismo, e outro pela rota do consumismo, tudo isso dentro de um mesmo texto, dentro de uma mesma cidade. Enfim, as possibilidades não são fechadas, mas ao contrário, apresentam-se como em forma de leque para seu enunciatário, desde que sejam embasadas nos traços semânticos que permitiram formar a isotopia escolhida.

Diante de tudo que foi explanado, vimos que a Semiótica dispõe de um percurso gerativo de sentido que nos permite uma análise bem completa a cerca de como foi construído o sentido do texto, sentido esse que vai muito além da palavra, além da frase, mas que se encontra na dimensão do discurso que lhe é inerente, e que ultrapassa os domínios linguísticos partindo de dentro dele para o contexto extralinguístico ao qual o texto pertence. Seu procedimento clássico propõe a apreensão do sentido a partir de uma maneira gerativa, isto é, segundo um percurso de patamares relativamente homogêneos, que permite ao leitor analisar desde as formas mais concretas até as mais abstratas dispostas no texto. Assim, é interessante percebermos como esse percurso pode ser visto e seguido por duas perspectivas distintas: pela perspectiva do enunciador, que constrói o texto, e pela perspectiva do enunciatário, que o recebe e apreende:

## Esquema 8 – Perspectivas do Percurso Gerativo de Sentido



Fonte: nossa pesquisa.

Constatamos que o enunciador, na construção de seu texto, faz o percurso partindo do nível fundamental e chegando, por último, no nível discursivo, já que a elaboração do texto inicia justamente pelo nível mais abstrato e simples, uma vez que precisamos começar por estabelecer o mínimo de sentido necessário que embasará todo o texto, até que se chegue no mais concreto e complexo, sua manifestação. Caminho inverso, porém, é percorrido pelo enunciatário que, ao estar diante de um texto, já se depara com o nível mais concreto, com sua manifestação e com toda a figurativização superficial que a temática do texto pode oferecer e, só posteriormente, para passa a refletir e a apreender seus elementos e ideias mais abstratas, ou seja, perceber as estruturas que o compõe.

De tal maneira, podemos concluir que a Semiótica nos oferece uma caixa de ferramentas, o percurso gerativo de sentido, mas que não precisamos fazer uso de todas essas ferramentas ali expostas para um único serviço, mas apenas daquelas que nos forem necessárias para cada trabalho em específico. Assim, ao analisarmos cada uma das três obras de Saramago que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, não temos o intuito, e nem seria conveniente, adentrarmos em todos os pontos acima explicitados a respeito da teoria, mas faremos aplicações apenas do que nos é necessário, daquelas ferramentas que conversam diretamente com a análise de nossos textos.

A partir dessa explanação geral a respeito da teoria que aqui embasa e fundamenta nossa pesquisa, é possível notar que a Semiótica trouxe muitas contribuições para a área da linguagem, entre elas podemos citar: (a) que ao propor um modelo de análise geral da estrutura interna de um texto, a teoria semiótica nos ensina a ler qualquer tipo de texto; (b) a Semiótica nos permite ainda realizar uma ampliação da visão sobre o uso das linguagens, uma vez que trabalha com a compreensão da estruturação e funcionamento dos textos, com o espaço de invenção e criação gerador de efeitos de sentido e com a capacidade de abstração e apreciação estética; (c) além disso, a teoria também nos oferece, e essa é a contribuição que nesse trabalho mais nos interessa, uma análise sistemática da dimensão retórica dos textos, já

que leva em consideração processos de significação, efeitos de sentido criados e a manipulação discursiva entre os sujeitos da enunciação.

Temos, portanto, nessa última contribuição, um ponto de intersecção entre a Semiótica e a Arte Retórica. Dessa maneira, notamos essa ponte estabelecida entre as duas áreas, uma vez que a dimensão retórica se tornará relevante para a análise semiótica, visto que o modo como se diz e a arquitetura do sentido, os efeitos de sentidos que podem ser criados a partir de inúmeros recursos discursivos, como as figuras de linguagem, bem como as relações estabelecidas entre enunciador e enunciatário, ou seja, a manipulação que perpassa esses sujeitos, aspectos de caráter fortemente retórico, são justamente pontos que vão ganhar destaque durante a análise semiótica. Vejamos, primeiramente, como ocorre a construção alegórica nos romances saramaguianos, bem como a semiótica os investiga.



## 5 ANÁLISE SEMIÓTICA DOS ROMANCES SARAMAGUIANOS

“Isso é o prodígio da literatura, poder ser capaz de chegar mais fundo na consciência dos leitores, mesmo falando sobre uma outra coisa.”  
(SARAMAGO, 2010, p. 183)

A partir de todas as elucidações elencadas nos capítulos anteriores, torna-se possível, agora, que sigamos para a parte que aqui mais nos interessa: a análise da construção alegórica dentro de três obras do escritor português José Saramago, *A jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), por meio da perspectiva semiótica.

Já destacamos anteriormente os princípios e conceitos que a Semiótica nos oferece, a fim de que possamos investigar como a construção do sentido textual é produzida. Além disso, no que se refere à metodologia, Greimas (1976, p. 16) defende que ao trabalharmos com fundamentos semióticos, o método dedutivo apresenta certa prioridade sobre o indutivo, pois “é só na medida em que o corpo de conceitos gramaticais constitui um conjunto axiomático dedutivo, que estes conceitos poderão servir de base a uma morfologia comparada ou geral”. É preciso ressaltar que tratamos de prioridade ao método dedutivo e não de exclusão do indutivo, uma vez que os procedimentos de indução serão válidos para que possamos analisar a relação entre o texto descrito e o real. Essa perspectiva metodológica dedutiva-indutiva nos oferece conceitos teóricos que nortearão nossas análises e que deverão ser comprovados na prática, isto é, dentro dos textos analisados, pois já proclamava Greimas (1974, p. 31) que “fora do texto não há salvação”.

No que concerne ao *corpus* de nossa pesquisa, que segundo Greimas (1976, p. 142) caracteriza-se como “um conjunto de mensagens constituído em vista da descrição do modelo linguístico”, precisamos, antes de analisá-lo, prepará-lo. Como nos salienta Zilberman (1975), antes de partirmos para a análise do *corpus* de nossa pesquisa, que será sempre parcial e por isso mesmo deverá ser bem representado, é preciso que o preparemos, o que, de acordo com a autora, leva-nos a ter que tomar uma decisão, isto é, devemos optar entre dois procedimentos: eliminação ou extração.

Os dois conceitos de eliminação e de extração são de caráter puramente operacional. Com efeito, se a parte restante do corpus é quantitativamente mais importante que a parte a excluir, diremos que o procedimento a adotar é o da eliminação dos elementos não pertinentes do corpus em vista do estabelecimento do texto. Por outro lado, se a parte a excluir é mais importante que a outra a conservar, o procedimento a empregar será o da extração, a partir do corpus dado, de elementos pertinentes da descrição. (GREIMAS, 1976, p. 146)

Visto que estamos trabalhando com romances, o melhor procedimento a ser adotado em nossa investigação é da extração, uma vez que será de maior conveniência e contribuição para nosso estudo selecionarmos, isto é, extrairmos determinadas passagens das obras que corroborem nossa análise. A partir da escolha de um procedimento de análise, Zilberman (1975, p. 21) irá destacar que “preparado e descrito o texto, chega-se a um inventário de mensagens, que por sua vez deve ser transformado em estrutura e um modelo é construído a partir dele”. Dessa maneira, o terceiro passo metodológico de análise dos textos consiste em construir uma espécie de inventário de mensagens, isto é, de passagens do texto que, por extração, selecionamos como as mais pertinentes para o estudo em questão. Posteriormente, deve-se levar esse inventário de mensagens a um processo de redução que, segundo Greimas (1976, p. 159), “consiste em reconhecer a equivalência entre vários sememas ou várias mensagens e em registrar com a ajuda de uma denominação comum toda a classe de ocorrências julgadas equivalentes”, o que nos permitirá visualizar a construção do modelo. Dessa forma, após termos um inventário de trechos dos romances selecionados, poderemos partir para a operação de redução desse inventário, em que estabeleceremos relações e comparações entre as partes elegidas, que nos possibilitarão a criação, por exemplo, de categorias de análise.

Diante do exposto, salientamos que a metodologia que adotaremos para a investigação do corpus de nossa pesquisa segue a proposta por Greimas (1976) que determina, portanto, quatro passos:

1. Escolha do método dedutivo para a elaboração dos conceitos, anteriormente descritos. Isto não significa a eliminação de um processo indutivo, de verificação na realidade (texto escolhido ou língua-objeto) do repertório conceitual; 2. Preparação do texto, por eliminação ou extração, escolha que depende do caráter do corpus escolhido; 3. As mensagens são inventariadas, e, a seguir, reduzidas; 4. a partir da redução do inventário das mensagens, segue-se a sua estruturação, o que permite a construção de seu modelo. (ZILBERMAN, 1975, p. 22)

Assim, já que tanto a teoria como a metodologia que apoiarão nossa pesquisa já foram esclarecidas, sigamos, portanto, para a análise da construção alegórica nas três obras de José Saramago: *A jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004).

## 5.1 A jangada de pedra

“Primeiro sou português, segundo sou ibérico e só em terceiro lugar, e quando me dá vontade, sou europeu.”(Saramago, 1996)<sup>65</sup>.

Publicado pela primeira vez em 1986, o romance *A jangada de pedra* inicia com uma das principais peculiaridades saramaguianas: a inserção do insólito em meio ao considerado real. O enunciador desse discurso constrói sua narrativa, que parte de aspectos do mundo real, sob uma atmosfera incomum, anormal, inabitual, de tal modo que a prosa fica a oscilar entre o normal e o estranho, fazendo com que o enunciatário se depare com um texto que mescla os aspectos que compõem o mundo real com os aspectos que fogem dessa condição de realidade. Podemos notar a presença desse caráter misto, do comum com o insólito, quando, inicialmente, o enunciador produz um texto que busca situar seu enunciatário no espaço físico da Península Ibérica, bem como apresentar a ele personagens de carne e osso, mas que, em outra vertente, está dotando esses elementos, antes tão reais e normais, de aspectos que levam o enunciatário a considerá-los como regidos por outra ordem, por outras leis, que não a do real.

Essa presença do comum, do normal e habitual sendo confirmada várias vezes, por meio de personagens, espaços, tempo, objetos, entre outros, é um fator de suma relevância para o estabelecimento e, principalmente, para o efeito de sentido que a inserção de um elemento insólito causará no texto, pois, “quanto maior for o realismo com que este é apresentado, maior será o efeito psicológico provocado pela ruptura do fenômeno insólito nesse âmbito tão cotidiano” (ROAS, 2011, p. 264). É justamente isso que ocorre em *A jangada de pedra* (1986), uma vez que há, inicialmente, a instalação de elementos dotados de aspectos normais, como o espaço físico que todos nós conhecemos, e com personagens de características também habituais de nossa realidade, no entanto, aos poucos, a tais elementos são acrescentados sinais de anormalidade, o que rompe com a aura de realidade e afirma de forma mais intensa o caráter do insólito que irá, agora, permear o texto, como podemos observar desde as primeiras linhas da narrativa:

Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar, lançando em pânico e terror os habitantes, pois desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido

---

<sup>65</sup> “José Saramago, a partir de supropia vida”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de janeiro de 1996 [Reportagem de Saba Lipszyc].

mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se. Como se teria formado a arreigada superstição, ou convicção firme, que é, em muitos casos, a expressão alternativa paralela, ninguém hoje o recorda, embora, por obra e fortuna daquele conhecido jogo de ouvir o conto e repeti-lo com vírgula nova, usassem distrair as avós francesas a seus netinhos com a fábula de que, naquele mesmo lugar, comuna de Cerbère, departamento dos Pirenétis Orientais, ladrara, nas gregas e mitológicas eras, um cão de três cabeças que ao dito nome de Cerbère respondia, se o chamava o barqueiro Caronte, seu tratador. Outra coisa que igualmente não se sabe é por que mutações orgânicas teria passado o famoso e altissonante canídeo até chegar à mudez histórica e comprovada dos seus descendentes de uma cabeça só, degenerados. (SARAMAGO, 2017, p. 7)

Percebe-se pelo trecho destacado que há, nessa prosa saramaguiana, tanto a presença de elementos que compõem um cenário referente ao mundo real (o protagonismo de uma pessoa aparentemente comum e o espaço geográfico real, por exemplo), bem como elementos que nos direcionam para situações não reais, como apresentar os cães de Cerbère<sup>66</sup> como profetas do fim do mundo, e também ao trazer para o meio comum, lendas e superstições sem comprovações reais. Prosseguindo na leitura do romance, descobriremos que os cães de Cerbère podem até não estar profetizando o fim do mundo, mas estarão, sem dúvidas, a anunciar um fenômeno tão sinistro e insólito quanto: a Península Ibérica irá se separar fisicamente da Europa e ficará a vagar pelo Oceano Atlântico<sup>67</sup>. Esse prenúncio dos cães, após Joana Carda riscar o chão com uma vara de negrilho, e porque não, realizar, dessa maneira, a primeira fenda que iniciará o processo de separação da Península, tem continuação por meio de outras ocorrências que se configurarão também como insólitas e que vão se fazer presentes em diferentes lugares da Península, salientando, assim, a mistura, dentro do romance, de traços reais com traços insólitos.

Mas aqui, nesta praia do norte onde Joaquim Sassa segura uma pedra, tão pesada que já as mãos lhe cansam, o vento sopra frio e o sol mergulhou metade, nem gaivotas voam sobre as águas. Joaquim Sassa atirou a pedra, contava que ela caísse distante poucos passos, pouco mais que a seus pés, cada um de nós tem a obrigação de conhecer as próprias forças, nem havia ali testemunhas que se rissem do frustrado discóbolo, ele é que estava preparado para rir-se de si mesmo, mas não veio a ser como cuidava, escura e pesada a pedra subiu ao ar, desceu e bateu na água de chapa, com o choque tornou a subir, em grande vôo ou salto, e outra vez baixou, e subiu, enfim afundou-se ao largo, se a brancura que acabámos de ver, distante, não só a franja de espuma de ter-se quebrado a vaga. (SARAMAGO, 2017, p. 11)

<sup>66</sup>Cerbère é uma região fronteira entre a França e a Espanha.

<sup>67</sup>A Península Ibérica se constitui por uma porção de terra predominantemente rodeada por água, contando apenas com uma faixa de terra que fará sua ligação com o continente europeu, chamada de istmo, representada, nessa Península, pela cordilheira dos Pirineus, que faz fronteira com a França. A Península Ibérica está localizada no sudoeste da Europa e é formada por Portugal, Espanha, Andorra, uma pequena parte da França e pelo território britânico de Gibraltar, além de ser circundada pelo Oceano Atlântico, ao norte, oeste e sudoeste, e pelo Mar Mediterrâneo ao sul e sudeste. Um dado importante para o romance aqui analisado, como veremos adiante, é o fato de que, ao sul, a Península Ibérica está separada por apenas 14 quilômetros do continente africano.

Diria Pedro Orce, se tanto ousasse, que a causa de tremer a terra foi ter batido com os pés no chão quando se levantou da cadeira, forte presunção a sua, se não nossa, que levianamente estamos duvidando, se cada pessoa deixa no mundo ao menos um sinal, este poderia ser o de Pedro Orce, por isso declara, Pus os pés no chão e a terra tremeu. Extraordinário abalo foi ele, que ninguém deu mostras de o ter sentido, e mesmo agora, passados dois minutos, quando na praia a vaga já refluiu Joaquim Sassa diz consigo mesmo, Se eu for contar chamam-se mentirosa, a terra vibra como continua a vibrar a corda que já deixou de ouvir-se, sente-a Pedro Orce nas solas dos pés [...] (SARAMAGO, 2017, p. 13-14)

Na manhã do dia seguinte, um homem atravessava uma planície inculta, de mato e ervaçais alagadiços, ia por carreiros e caminhos entre árvores, altas como o nome que lhes foi dado, choupos e freixos chamadas, e moita de tamargas, com o seu cheiro africano, este homem não poderia ter escolhido maior solidão e mais subido céu, e por cima dele, voando com inaudito estrépito, acompanhava-o uma nuvem escura e enorme, como de tempestade. Quando ele parava, os estorninhos ficavam a voar em círculo ou desciam fragorosamente sobre uma árvore, desapareciam entre os ramos, e a folhagem toda estremecia, a copa ressoava de sons ásperos, violentos, parecia que dentro dela se tratava ferocíssima batalha. Recomeçava a andar José Anaiço, era este o seu nome, e os estorninhos levantam-se de rompão, todos ao mesmo tempo, vruuuuuuu. Se, não sabendo quem este homem é, nos puséssemos a querer adivinhar, diríamos que talvez seja passarinho de ofício ou, como a serpente, tem poder de encanto e habilidades atractivas, quando o certo é estar José Anaiço tão duvidoso como nós sobre as causas do alado festival, Que quererão de mim estas criaturas [...] (SARAMAGO, 2017, p. 14-15)

E agora esta mulher, Maria Guavaira lhe chamam, estranho nome embora não gerúndio, que subiu ao sótão da casa e encontrou um pé-de-meia velho, dos antigos e verdadeiros que serviam para guardar dinheiro tão bem como uma casa-forte, simbólicos pecúlios, graciosas poupanças, e achando-o vazio pôs-se a desfazer-lhe as malhas, por desfastio de quem não tem outra coisa em que ocupar as mãos. Passou uma hora e outra e outra, e o longo fio de cor azul não pára de cair, porém o pé-de-meia não parece diminuir de tamanho, não bastava os quatro enigmas já falados, este nos demonstra que, ao menos uma vez, o conteúdo pode ser maior que o continente. (SARAMAGO, 2017, p. 16)

Notamos dessa maneira que o enunciador construiu tais trechos partindo da esfera do comum, do real e do habitual, mas que, sobre essa esfera, construiu uma outra, dotada, agora, de anormalidade, uma vez que podemos observar a presença de elementos e/ou situações que terão como consequência o rompimento da aura de realidade: como o movimento da pedra ao ser atirada ao mar, o fato de só uma pessoa sentir a terra tremer, o grupo de estorninhos que decide seguir um homem, bem como um fio de lã de uma velha meia que não tem fim. Essa mescla entre o real e o insólito produzirá, nessa prosa saramaguiana, um acontecimento que as leis de nosso mundo não conseguirão explicar: a separação da Península Ibérica do restante da Europa. Tal acontecimento, fundado no insólito, leva o enunciatário desse texto a considerar não apenas as leis que se definiram como as determinantes do seu mundo, mas também outras leis que, até então, não ele tinha conhecimento das interferências delas no meio em que vive.

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquela que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e

nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 1975, p.30-31).

Podemos inferir, a partir das situações vivenciadas pelos personagens, que, por meio da inserção do insólito no seio do real, o romance saramaguiano acaba por nos conduzir a uma literatura surrealista. Ao relembrarmos que esse movimento almejava “lançar e alcançar uma revolução cultural questionadora dos modos vigentes de se expressar, sentir, pensar – em primeiro lugar a lógica estreita, fechada, positivista imperante” (PONGE, 2004, p. 53), logo, constatamos que seria justamente rompendo com as ordens que tentam reger o real, principalmente, a partir da instalação de elementos de caráter insólito, que esse texto saramaguiano alcança seu objetivo de nos separar da lógica existente, bem como questioná-la ao adentrar em novas possibilidades existenciais. Dessa forma, são os tais acontecimentos insólitos experienciados pelos personagens que justificarão, para eles e para o enunciário que caminha por essa linha interpretativa sugerida pelo próprio texto, o motivo da bizarra e inesperada separação da Península Ibérica do restante da Europa, ou seja, são fenômenos da ordem do surreal que permitirão a Península Ibérica iniciar o seu processo de separação da Europa<sup>68</sup>.

A primeira fenda apareceu numa grande laje natural, lisa como a mesa dos ventos, algures nestes Montes Alberes que, no extremo oriental da cordilheira, compassadamente vão baixando para o mar [...] A fenda, subtil, lembraria a observador humano um risco feito com a ponta aguçada de um lápis, muito diferente daquele outro traço com um pau, em terra dura, ou na poeira solta e macia, ou na lama [...] a fenda alargou-se mais, tornou-se funda e avançou, rasgando a pedra, até aos extremos da laje, e depois para lá e para cá, cabia dentro a mão inteira, o braço em grossura e comprimento, se estivesse aqui homem de coragem para medir-se com o fenómeno [...] A segunda fenda, mas para o mundo primeira, aconteceu a muitos quilómetros de distância, para os lados do golfo da Biscaia. (SARAMAGO, 2017, p. 18)

Pode-se observar, a partir desse fragmento de análise número 6, a possível relação existente entre o risco que Joana Carda fez no chão com sua vara de negrilho, com a primeira fenda que busca separar a Península da Europa. Do mesmo modo que ela risca o chão, uma espécie de risco também surge na massa rochosa que compõe a Península, ainda que tais riscos apresentem aspectos distintos, em sua essência realizam o mesmo movimento e teriam, consequentemente, o mesmo fim: estabelecer uma separação. Já a segunda fenda, que para os

---

<sup>68</sup>A respeito dessa base surrealista, já havíamos salientado anteriormente que, segundo Grawunder (1996), a alegoria apresenta um caráter de “parasita, pois uma ficção total ou parcialmente alegórica vale-se de outras categorias e referenciais para se constituir”, de tal modo que o alegórico encontra em determinados tipos de texto um suporte para sua manifestação, como em sátiras, parábolas, contos de fadas, entre outros.

olhos humanos foi a primeira, impediu a passagem da água do rio Irati, nascido na França, que deveria desaguar no Erro, um rio espanhol com afluente em Aragón, e que, posteriormente, levaria essa água ao Ebro que, finalmente a lançaria no Mediterrâneo. Essa fenda funcionou como uma espécie de torneira que, ao ter sido fechada, cessou a passagem da água. Justamente por isso foi a primeira fenda a ser percebida pelo homem, já que não chegando água aos seus respectivos destinos, as populações, que dela dependiam, notaram o ocorrido e alertaram as autoridades. Entretanto, nem engenheiros, nem geólogos ou qualquer estudioso que fosse conseguiu encontrar razão científica que justificasse esse estranho fenômeno (o que corrobora o caráter insólito dos acontecimentos). Tais atividades estranhas não findaram por aí, mas, ao contrário, continuaram a ser propagadas cada vez de modo mais perceptível e acelerado, o que levou os governos dos países envolvidos a se engajarem em prol de descobrir a origem e solucionar os problemas decorrentes desse descolamento peninsular.

A partir disso, os seis personagens centrais da narrativa, primeiramente Joaquim Sassa e José Anaiço, depois Pedro Orce, seguido por Joana Carda e, por fim, o cão Ardent e Maria Guavaira, encontram-se e formam um grupo por meio de um elo que os mantém interligados: as peculiaridades que lhes ocorreram um pouco antes da separação da Península, transformando-os, portanto, em seres que estão em condição de cisão com a lógica que parece reger o mundo e seus acontecimentos. Esse grupo formado por quatro portugueses, um espanhol (Pedro Orce) e um cão, empreitam, então, uma viagem a fim de acompanhar cada vez mais de perto os movimentos da Península.

Se fui a Lisboa procurá-los, não terá sido tanto por causa dos insólitos a que estão ligados, mas porque os vi como pessoas separadas da lógica aparente do mundo, e assim precisamente me sinto eu, teria sido uma desilusão se não tivessem vindo comigo até aqui, mas vieram, pode ser que alguma coisa ainda tenha sentido, ou volte a tê-lo depois de o ter perdido todo... (SARAMAGO, 2017, p. 139).<sup>69</sup>

Partindo para a análise desse romance pela perspectiva Semiótica, por meio do Percurso Gerativo de Sentido, começaremos nossa investigação pelo nível discursivo, já que a manifestação textual é o que primeiro se apresenta a nós leitores. Primeiramente, no que concerne a sintaxe discursiva, na obra *A jangada de pedra* (1986) observamos a presença de uma peculiaridade das obras saramaguianas: uma mescla de vozes e de uso de mecanismos de debreagens, que oferecem ao texto, dessa maneira, um dinamismo vocal.

---

<sup>69</sup> Será de suma relevância essa passagem quando estivermos refletindo acerca dos diferentes percursos isotópicos de leitura que o texto propõe. Fiquemos atentos a ela.

Predominantemente, constatamos em *A jangada de pedra* (1986) o uso de uma debreagemenunciva, isto é, o enunciador pressuposto da enunciação projetada no texto, através de um narrador, as categorias de pessoa, espaço e tempo, marcados por um *ele-lá-alhures*, ou seja, as categorias projetadas no enunciado não estão em consonância com aquelas pertencentes à instância da enunciação (*eu-aqui-agora*), colocando o enunciatário, assim, diante de um romance narrado em 3ª pessoa. Relevante se faz salientar que a escolha do enunciador pressuposto por uma narração em 3ª pessoa, ou seja, ao construir a prosa com o mecanismo da debreagemenunciva, ele opta por alcançar determinado grau de objetividade no enunciado que emite. Esse efeito de objetividade é necessário nesse romance, uma vez que ao apresentar o fenômeno da separação da Península, estamos tratando de um fato, ainda que aparentemente físico, ocorrendo diante dos olhos dos personagens ali envolvidos, logo, esse enunciador seria incitado a realizar uma abordagem mais objetiva, clara e assertiva o possível, a fim de uma melhor apreensão, por parte de seu enunciatário, do fenômeno descrito.

Além disso, também se faz possível notar que há, juntamente com essa debreagemenunciva, debreagens internas, uma vez que além da voz do narrador, encontramos também vozes de interlocutores, visto que aos personagens é oferecida uma certa autonomia vocal, pois o narrador permite que, em determinados momentos, tenhamos acesso a fala desses personagens, emitidas por eles mesmos, ou seja, temos a ocorrência também de um discurso direto.

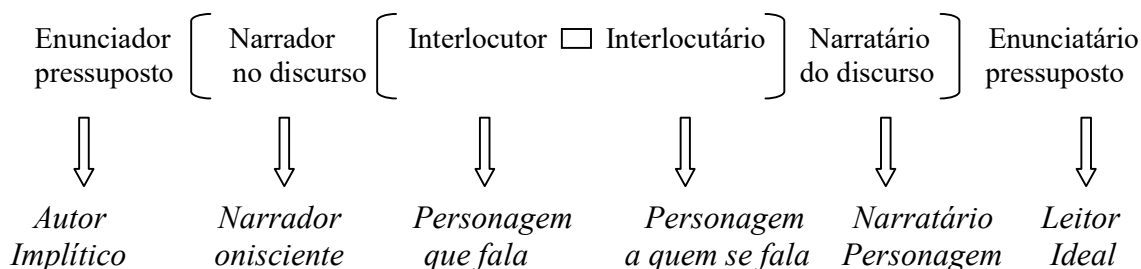
Nessa noite saíram os três do acampamento, dirigiram-se para leste, onde talvez, por ser região que se mantivera em relativa calma, houvesse mais probabilidades de encontrarem o que queriam. Antes de partirem disse Joaquim Sassa, Não saberemos quanto tempo iremos demorar-nos, esperem aqui por nós, Talvez, pensando bem, fosse preferível trazer um carro grande, onde pudéssemos caber todos, com as bagagens e o cão, disse José Anaiço. (SARAMAGO, 2017, p. 233)

No trecho citado acima, notamos que o enunciador pressuposto da enunciação projetada, por meio do narrador, dentro do enunciado, as categorias de pessoa, espaço e tempo, que se apresentarão como distintas daquelas que estariam presentes na instância da enunciação. Logo, em vez de um *eu-aqui-agora*, deparamo-nos com um *ele* (“saíram os três”), um *lá* (“do acampamento”, “para leste”) e um *alhures* (tempo passado inferido por meio do verbo “saíram”, por exemplo), o que nos leva a constatar, portanto, o procedimento de debreagemenunciva. No entanto, também notamos debreagens internas, uma vez que os próprios personagens têm autonomia de suas vozes em determinados momentos da narrativa,



como podemos observar pelo diálogo estabelecido entre Joaquim Sassa e José Anaíço<sup>70</sup>. Estamos, assim, diante de uma debreagem interna de segundo grau, já que há um enunciador pressuposto que passa sua voz para um narrador que, por sua vez, divide-a com os personagens da narrativa.

Esquema 9: Exemplo de debreagem interna



Fonte: nossa pesquisa.

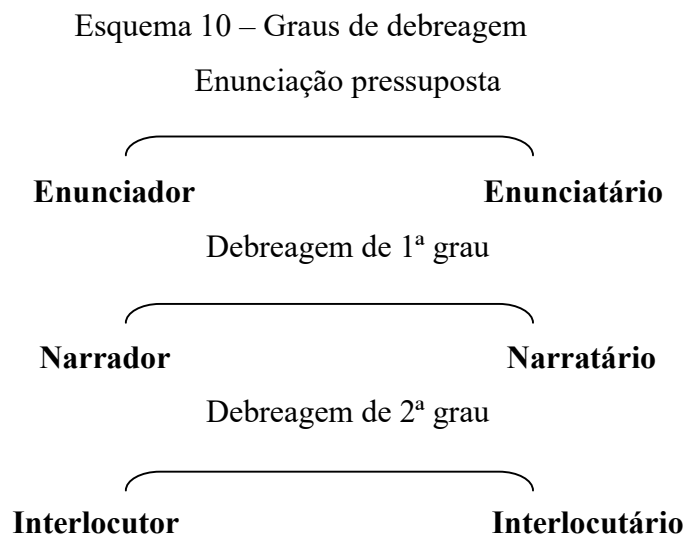
Assim, teríamos, nesse romance em questão, um enunciador pressuposto representado por um autor implícito que produz um discurso e o projeta por meio de um narrador que se apresenta como seu “*eu* projetado no interior do texto, fruto da criação do autor implícito. É uma delegação de voz levada a efeito pelo enunciador” (SILVA, 2006, p. 2). Além disso, do mesmo modo que defendemos a existência de um enunciador pressuposto a toda enunciação, também teremos que defender, conseqüentemente, a existência de um enunciatário pressuposto que será o destino dessa enunciação. Logo, são dois lados de uma mesma moeda: onde estiver um “*eu*”, será possível encontrarmos um “*tu*”. Esse enunciador de *A jangada de pedra* (1986) considera, portanto, a existência de um enunciatário pressuposto para receber seu discurso, que se configurará como um leitor ideal. Ademais, o narrador se dirige a um “*tu*” dentro desse enunciado, ou seja, a um narratário que, nessa obra, apresenta-se como um narratário-personagem ou intradieético, isto é, temos narratários que participam efetivamente do texto, que são os próprios personagens, e que o narrador simula, muitas vezes, como sendo o leitor.

O narrador, por sua vez, pode transformar um personagem em interlocutor quando delega a ele voz, ou seja, quando o permite falar por si mesmo, e também pode transformar

<sup>70</sup> Podemos notar que estamos a tratar de um discurso direto, porém, a escrita saramaguiana o faz de maneira muito singular, já que não encontramos a presença de dois pontos ou de travessão, marcas que costumam chamar a atenção do leitor para a inserção das vozes dos personagens. O que nos permite, no entanto, constatar que estamos diante de um diálogo entre os personagens é a letra maiúscula depois da vírgula, bem como a mediação do narrador durante o diálogo.

um personagem em interlocutário, quando este for convocado e definido como aquele com que se fala, isto é, o ouvinte, o *tu* da cena enunciativa. Dessa forma, na citação do trecho que analisamos acima, Joaquim Sassa e José Anaiço trocam de lugar, modificam seus papéis de interlocutor e interlocutário na medida em que são falantes e/ou ouvintes no diálogo estabelecido dentro do texto. Assim, Joaquim Sassa, primeiramente, assume o papel de interlocutor, pois é ele quem toma a voz da narrativa, e José Anaiço, do mesmo modo que o restante do grupo, está no papel de interlocutário, pois o interlocutor está a se comunicar com todos eles, os outros são, dessa maneira, seus ouvintes, a quem ele dirige sua mensagem. Porém, quando José Anaiço o responde, e toma a voz da narrativa, ele sai da posição de interlocutário e se torna o interlocutor, tirando, assim, esse papel de Joaquim Sassa e colocando-o na condição de um interlocutário, juntamente com os outros de seu grupo que agora o escutam. Dessa maneira, temos como actantes discursivos: enunciador, enunciatário, narrador, narratário, interlocutor e interlocutário que juntos e inter-relacionados podem produzir debreagens internas de vários graus.

Podemos melhor observar essas relações que podem ser estabelecidas entre os graus de debreagem a partir do seguinte esquema:



Fonte: nossa pesquisa.

Assim, notamos que o fragmento de análise citado anteriormente, apresenta uma debreagem interna de segundo grau, uma vez que o narrador delega voz ao interlocutor. No entanto, além dessa delegação vocal que produz uma debreagem interna de segundo grau predominante na narrativa, também podemos notar, a presença de uma debreagem de primeiro grau, ou seja, do narrador direcionando sua voz não para narrar um dos acontecimentos e nem

para falar sobre ou com um dos personagens, mas, ao contrário, falando diretamente com o narratário, ou seja, criando, dentro do texto, um simulacro do leitor ao qual destina seu discurso. Podemos observar esse mecanismo discursivo em: “A criada afastou-se como quem da vida se retira, não voltaremos a precisar dela, não há nenhuma razão para a recordarmos, nem sequer com indiferença” (SARAMAGO, 2017, p. 111), neste trecho, percebe-se a voz do narrador se dirigindo ao seu narratário e informando-lhe sobre a não necessidade de recordação de determinada personagem da obra. E em: “Se assim não fosse digam-me cá como seríamos capazes de aturar esta insatisfatória vida, o comentário é da voz desconhecida que fala de vez em quando” (SARAMAGO, 2017, p. 170), pode-se constatar o narrador saindo da função que lhe cabe, que é a de narrar os fatos, e abrindo um espaço no texto para se direcionar ao narratário, além de se apresentar a ele como sendo o portador da voz que lhe conta a história.

Interessante ressaltar que, quando o narrador fala diretamente ao narratário, ou seja, quando estamos diante de uma debreagem interna de primeiro grau, está se fomentando no texto uma ilusão de realidade e proximidade, isto é, chamando a atenção do narratário e convidando-o para participar ativamente da narrativa, oferece-se a ele uma maior intimidade com o narrador que, agora, parece contar a história não para quem quiser ouvir, mas para uma pessoa em específico, seu narratário, de tal forma que as ações narradas se apresentam a esse narratário como se estivessem a se desenrolar bem na sua frente. Temos, portanto, em *A jangada de pedra* (1986), um texto narrado de forma dinâmica e movimentada, pois, assim como a Península se desgarrar do continente europeu e se move pelos mares, a narração do texto também se desgarrar da voz que seria considerada como seu porto, a voz do narrador, e se move por entre outras vozes. Essa modificação de vozes internas pertencentes ao texto, altera o foco narrativo, uma vez que, à medida que actantes discursivos distintos tomam a voz ou são convocados, novas e diferentes perspectivas dos acontecimentos narrados vão surgindo e complementando os acontecimentos descritos. Assim, nenhuma informação e nenhum acontecimento deixam de ser relatado, pois, por todos os lados, a quem os veja e os comunique,

Ademais, partindo para uma investigação proposta, agora, pela semântica do nível discursivo, poderemos trazer à luz as isotopias que são construídas pelo enunciador nesse romance saramaguiano, bem como as figuras que ele lança mão e, conseqüentemente, as temáticas que elas recobrirão dentro da narrativa. Assim, nosso objetivo, apoiando-nos na análise da semântica discursiva, é a possibilidade de, ao destacarmos as reiterações discursivas, tanto figurativas quanto temáticas, visualizarmos os distintos percursos isotópicos

construídos pela alegoria que constitui *A jangada de pedra* (1986) e que permite ao enunciatário, por conseguinte, realizar variadas interpretações de tal texto. Começamos o estudo a partir do seguinte trecho do romance:

Então, a Península Ibérica moveu-se um pouco mais, um metro, dois metros, a experimentar as forças (...) Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda, e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeia, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido. (SARAMAGO, 2017, p. 43)<sup>71</sup>.

Ao elencar os elementos, *massa de pedra, terra, coberta, cidades, aldeia, rios, bosques, fábricas, matos, campos, gente, animais*, observamos que o enunciador desse discurso constrói, e ficará reiterando figurativamente, uma isotopia que leva seu enunciatário a interpretar e a situar espacialmente a narrativa em um local físico real, no caso, a Península Ibérica. De tal modo que ao descrevê-la como *massa de pedra e terra* (já que uma península assim se constitui) *coberta* por *cidades*, regiões, *vegetações* e povos que a formam (já que uma península comporta em si todos esses componentes), o enunciatário é colocado diante de figuras que o remetem para um lugar específico do mundo real, do qual ele próprio é habitante.

Prosseguindo por essa mesma linha isotópica, notamos que os elementos: *moveu-se, um metro, dois metros, pausa, passar, começou, mover-se, barca, afasta, porto, mar*, estão complementando a isotopia salientada acima, uma vez que fazem referência justamente a essa *massa de pedra*, já denominada anteriormente de Península, localizada espacialmente no continente europeu e presa a ele por uma faixa de terra. Porém, tais elementos irão surgir com o intuito de completar e explicitar o percurso dessa Península dentro da narrativa, ou seja, servirão para figurativizar a base ficcional do romance: a separação da Península Ibérica do continente europeu e sua navegação pelo Oceano em busca de um local para aportar, por isso observamos o emprego de tantos verbos que remetem a ideia de movimento (*moveu-se, um metro, dois metros, pausa, passar, começou, mover-se*).

O enunciador, por meio dessas reiterações discursivas constrói e reafirma, portanto, uma isotopia temática que discorre acerca da Península Ibérica, tal qual a concebemos no mundo real, e seu estranho deslocamento físico pelos mares. Dessa forma, o enunciatário é convidado, pelos elementos que o enunciador lança no texto, a seguir com sua leitura e sua interpretação pelo caminho que o faz considerar *A jangada de pedra* (1986) como um

---

<sup>71</sup> Fragmento de análise número 1.

romance pertencente à estética do surreal, que traz, com a permissão do surrealismo, elementos que podem fugir da ordem do real, ou seja, que justifiquem o inexplicável, pelo menos ao conhecimento humano, deslocamento da Península Ibérica do continente europeu. Dito de outra maneira, essa isotopia incita o enunciatário a realizar uma leitura de cunho mais “literal”, ou seja, há uma apreensão por parte desse enunciatário, a partir da instalação desse percurso isotópico, do texto presente, explícito no plano de expressão, do texto posto e manifestante.

Por outro lado, prosseguindo na análise de tal trecho, ao nos centrarmos em *sentiu-se, experimentar, respiração, quem, acorda, aponta, desconhecido*, ou até mesmo retornando aos elementos anteriores como *passar, começou, mover-se*, podemos perceber que esses termos autorizam o enunciatário a afirmar a existência de outra linha isotópica presente no texto. Isso se deve ao fato de que tais elementos não estariam, geralmente, em consonância<sup>72</sup> com uma *massa de pedra*, com um elemento inanimado, como a Península é descrita no primeiro percurso isotópico. Ao contrário, tais elementos fazem parte da esfera do humano, pois eles se referem a aspectos e atitudes assumidas e realizadas por seres animados. Mesmo que fosse possível um ser inanimado agir como animado, já que estamos diante de um texto com suporte do surrealismo, percebemos que há, na verdade, a partir da instalação desse novo percurso isotópico, uma antropomorfização da Península Ibérica, que justifica o fato de uma *massa de pedra* poder *sentir, experimentar, respirar*, ser referida pelo pronome *quem, acordar, apontar*, considerar algo como *desconhecido, mover-se*, entre outros.

Durante a leitura do romance, observa-se que esse caráter de humanização da Península perpassa e coexiste com a noção de Península enquanto espaço físico real, em todo o texto, visto que pode ser notado em vários outros momentos da narrativa como, por exemplo, em “Esta outra ilha, a ibérica, que era península e deixou de o ser, vejo-a eu como se, com humor igual, tivesse decidido meter-se ao mar à procura dos homens imaginários” (SARAMAGO, 2017, p. 55)<sup>73</sup>. Percebe-se que a Península, da mesma maneira que, habitualmente, seria feito com um ser humano, é descrita como dotada de *humor*, além de ser apresentada como um ser capaz de tomar decisões, como a de *meter-se ao mar à procura dos homens imaginários*.

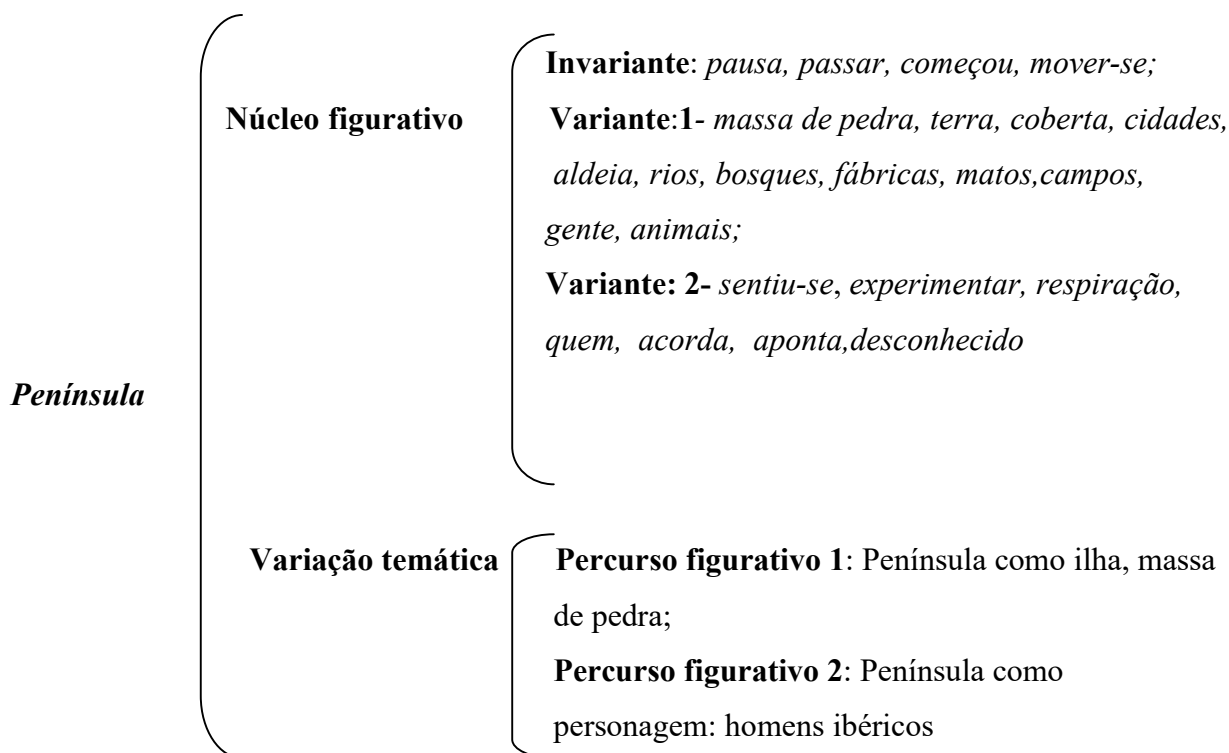
Dessa forma, infere-se que a Península, ao ser dotada de elementos e aspectos humanos, está, na verdade, em determinados fragmentos de análise (1 e 2), metonimicamente se referindo aos povos ibéricos, isto é, em muitos trechos, quando o enunciador utiliza o todo

<sup>72</sup> Pelo menos não antes de levarmos em consideração o caráter alegórico da obra.

<sup>73</sup> Fragmento de análise número 2.

*Península* estaria a destacar não a *massa de pedra*, mas os povos ibéricos, as partes que constituem a Península como um todo<sup>74</sup>. Assim, percebe-se que a Península se torna também um dos personagens da obra, pois, de maneira metonímica, torna-se a representante do “homem ibérico” dentro da narrativa. Logo, é esse homem ibérico que *sente, experimenta, respira, acorda, aponta, move-se*, que é retomado pelo pronome *quem* e que considera algo como *desconhecido*, além de ser esse homem ibérico que apresenta determinado tipo de *humor*, bem como é ele quem toma a decisão de *meter-se ao mar à procura dos homens imaginários*, e não a *massa de pedra* que constitui o todo, o espaço de localização da Península Ibérica. Diante disso, quando o enunciatário se deparar com a figura *Península*, deve estar atento para não confundir os dois percursos isotópicos que ela instaura no romance: o percurso que lida com a Península como uma *massa de pedra* que se desloca e navega pelo Oceano, e o percurso isotópico que instala a Península como personagem, como o povo ibérico que também fará parte dessa viagem.

Esquema 11 – Configuração discursiva de *A jangada de pedra*



Fonte: nossa pesquisa.

<sup>74</sup> Não só os ibéricos representam metonimicamente a Península, como os seis personagens centrais de nossa narrativa (Joana Carda, José Anaíço, Pedro Orce, Joaquim Sassa, Cão Ardent e Maria Guavaira) serão utilizados como metonímias do povo ibérico.

Diante do esquema acima podemos observar que essa variação isotópica presente em *A jangada de pedra* (1986) só pode ser estabelecida por um elo que as entrelaça, uma espécie de conector isotópico que nos permite transitar coerentemente entre cada uma dessas possíveis interpretações, entre cada um desses percursos e textos. Logo, é preciso que haja uma configuração discursiva entre eles, ou seja, que exista “uma espécie de lexema do discurso, que subsume vários percursos figurativos e temáticos, além dos narrativos e conta com algumas figuras invariantes” (BARROS, 1988, p. 120). Dessa maneira, a partir do esquema destacado, percebe-se que é por meio de uma configuração discursiva levantada pelo termo *Península*, que apresenta tanto um núcleo figurativo invariante como um variante, que o enunciário de *A jangada de pedra* (1986) poderá destacar e seguir percursos isotópicos temáticos distintos. Logo, constata-se que a instalação de uma figura invariável, *Península*, com o auxílio de conjuntos de figuras variáveis, é responsável por criar duas isotopias temáticas distintas que a alegoria de *A jangada de pedra* (1986) carrega consigo.

A instalação da figura *Península* no texto oportuniza, portanto, a fomentação de percursos isotópicos temáticos que lidam com sua dupla representação no texto: a partir dos elementos variantes como *massa de pedra, terra, coberta, cidades, aldeia, rios, bosques, fábricas, matos, campos, gente, animais*, pode-se destacar a *Península* justamente como essa massa de pedra, como a ilha e o espaço físico que ela é; já o segundo grupo constituído por componentes variantes como *sentiu-se, experimentar, respiração, quem, acorda, aponta, desconhecido*, constrói a *Península* não mais como um espaço, mas como o povo ibérico, o enunciador faz uso, dessa forma, da figura metonímica ao tomar o todo pelas partes. Porém, também há elementos no texto que se apresentam como invariantes, ou seja, que permitem ao enunciário realizar referência a qualquer um dos dois percursos destacados em nossa pesquisa: *começar, pausar, passar e mover-se*, uma vez que tais elementos podem estar se referindo tanto a *Península* enquanto ilha, quanto a *Península* enquanto personagem que representa o povo ibérico.

Ademais, o primeiro percurso isotópico, ao considerar a *Península* como uma *massa de pedra* que percorre mares, sugere que, conseqüentemente, seus habitantes realizem, ainda que passivamente, o mesmo movimento que o seu, visto que estão inseridos, que fazem parte, dessa *massa*. Tal noção de deslocamento físico, realizado tanto pela *Península* como pelos povos que a constitui, é constatada e reiterada em vários momentos pelo percurso isotópico de número um, como podemos notar no fragmento de análise número 1: “a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeia, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se” (SARAMAGO, 2017, p. 43). O

enunciador propõe ao enunciatório que, seguindo nessa linha isotópica construída no texto, o bloco de pedra formador da Península entra em movimento juntamente com todos os seus componentes, inclusive, o povo ibérico, insinuando de tal maneira que o deslocamento peninsular se refere a uma modificação física de espaço tanto da *massa* quanto dos que estão alocados nela, o povo ibérico.

Por outro lado, a partir do momento que sentimentos, sensações e aspectos da ordem do humano passam a recobrir a Península, fazendo com que o enunciatório a enxergue não mais como uma *massa de pedra*, mas como o povo ibérico, como homens formados por conteúdos internos e subjetivos, notaremos que surgirá, dessa maneira, um segundo percurso isotópico no texto que construirá discursivamente um novo tipo de deslocamento presente na obra. Assim, o percurso isotópico que nos apresenta a Península de maneira humanizada, ou seja, como o povo ibérico, oferecerá ao enunciatório um deslocamento que vai muito além de uma simples transformação de espaço geográfico, uma vez que demonstrará, por meio de reiteraões discursivas, que o homem ibérico faz parte de uma cadeia de movimento complexa: a Península se move e, junto dela, seus habitantes também se moverão; os habitantes da Península, os homens ibéricos, se movem e, dentro deles, algo também se moverá. Dessarte, além do deslocamento de caráter físico apresentado no primeiro percurso isotópico, um segundo percurso surge no discurso sugerindo a presença de outro tipo de deslocamento, um de cunho subjetivo.

[...] nós aqui vamos andando sobre a península, a península navega sobre o mar, o mar roda com a terra a que pertence, e a terra vai rodando sobre si mesma, e, enquanto roda sobre si mesma, roda também à volta do sol, e o sol também gira sobre si mesmo, e tudo isto junto vai na direção da tal constelação, então o que eu pergunto, se não somos o extremo menor desta cadeia de movimentos dentro de movimentos, o que eu gostaria de saber é o que é que se move dentro de nós e para onde vai, não, não me refiro a lombrigas, micróbios e bactérias, esses vivos que habitam em nós. Falo doutra coisa, duma coisa que se mova, como se movem e nos movem constelação, galáxia, sistema solar, terra, mar, península [...] (SARAMAGO, 2017, p. 256)<sup>75</sup>.

Neste fragmento, é reiterada a conexão estabelecida entre a Península e o povo ibérico na cadeia de movimentos decorrente de fenômenos insólitos, visto que não é só a Península que se deslocou e está em movimento, mas o homem também, juntamente com seus conteúdos, sentimentos e sensações. Assim como a Península sai de um porto e navega em direção a um novo destino, ou seja, do mesmo modo que a Península está em movimento, o homem ibérico e seus conteúdos mais profundos, também estão, de tal forma que há algo

<sup>75</sup> Fragmento de análise número 3.



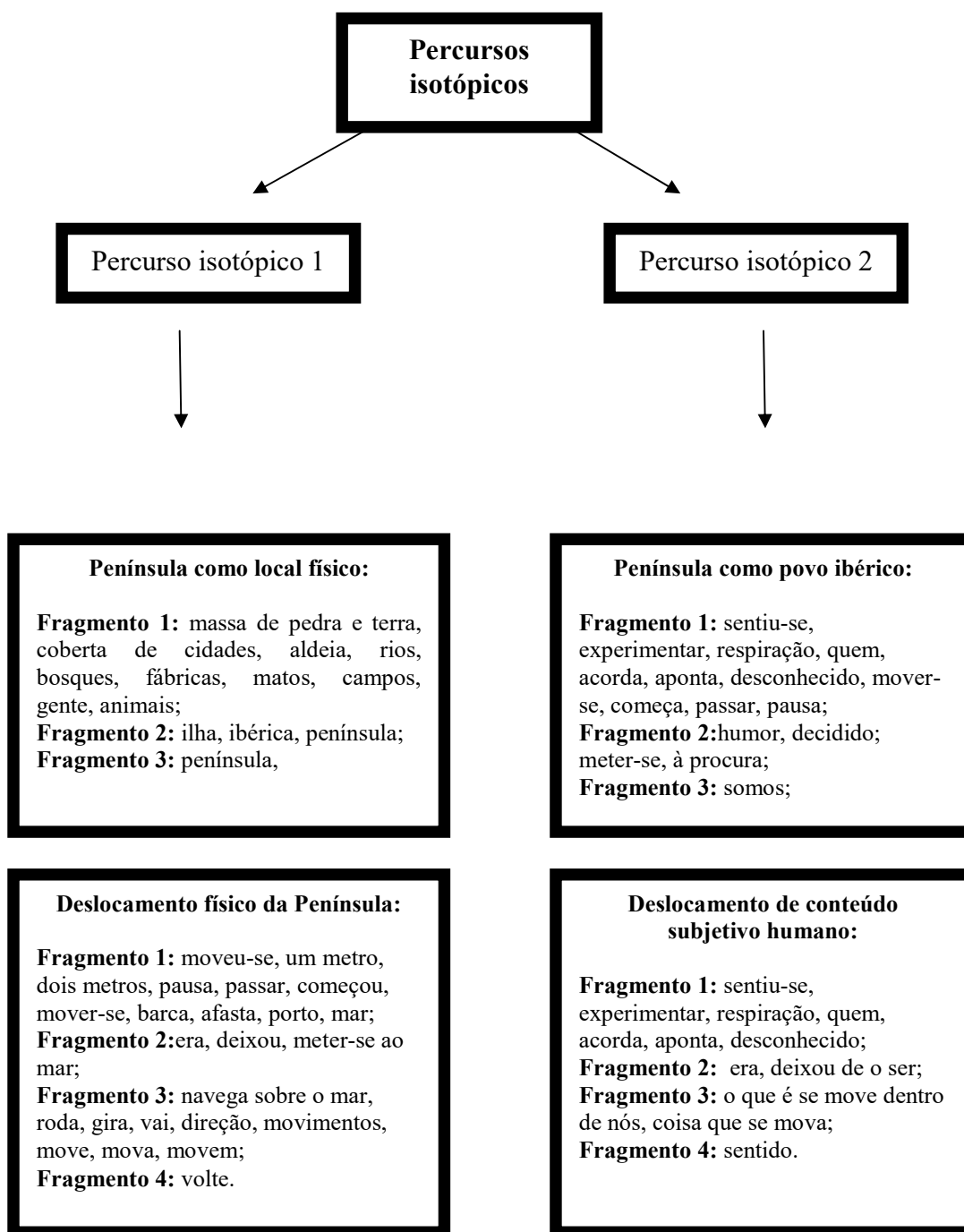
dentro dele se movimentando, que faz uma espécie de travessia em seu interior. Portanto, não é só de espaço físico que o homem mudará, mas de conteúdos que lhe constitui como tal, é uma travessia de sua percepção enquanto homem, enquanto ser humano.

Ademais, conforme nos afirma Joana Carda, “pode ser que alguma coisa ainda tenha sentido, ou volte a tê-lo depois de o ter perdido todo” (SARAMAGO, 2017, p. 139)<sup>76</sup>, o texto irá discorrer sobre algo que o povo ibérico perdeu, e esse algo se apresenta, textualmente, como de caráter subjetivo, posto que na narrativa não há referência, em nenhum momento, a um objeto físico, concreto e específico, por exemplo, que estaria perdido e que se movimenta junto com o deslocamento peninsular. O que o homem ibérico perdeu, o que se movimenta dentro desse homem no mesmo ritmo que se movimenta a Península no mar, é descrito como tendo um aspecto muito mais complexo e abstrato, é apresentado, desse modo, como uma espécie de conteúdo, uma essência que recobriria o todo de sentido.

De tal modo, o texto sugere que essa viagem não é apenas a da massa rochosa que se deslocou inexplicavelmente, esta seria apenas um pretexto para o deslocamento, para a viagem, para a travessia de subjetividades e sentimentos humanos, de conteúdos que os homens ibéricos carregam consigo, mas que, aparentemente, estão perdidos, ou nunca tiveram, e que agora reconheceram como necessários para sua existência, para que esta tivesse, ou voltasse a ter, sentido. Temos, dessa maneira, até o momento, diante dos fragmentos destacados, os seguintes percursos isotópicos integrados pelas respectivas reiteraões discursivas:

---

<sup>76</sup> Fragmento de análise número 4.

Esquema 12- Percursos isotópicos em *A jangada de pedra*

Fonte: nossa pesquisa.

Diante disso, nota-se que em *A jangada de pedra* (1986) o enunciário pode seguir por dois caminhos interpretativos, visto que há dois percursos isotópicos construídos no romance e oferecidos a ele em seu processo de leitura e de interpretação: o primeiro percurso é composto por uma isotopia, reiterada figurativa e tematicamente durante o texto, que leva esse enunciário a visualizar a Península Ibérica como a ilha que ela é, ou seja, como um

espaço físico real, situado em nosso mundo, logo, tal isotopia sugere a interpretação de que se há uma movimentação dessa Península, se há acontecimentos da ordem do insólito que fazem com que tal ilha abra fendas em sua composição e se desgarre do local fixo em que antes estava inserida, há, portanto, um deslocamento peninsular de ordem física que colocará todos os seus componentes em movimentação juntamente com ela; porém, há uma segunda isotopia, construída também figurativa e tematicamente na prosa em análise, que possibilita ao enunciatário interpretar a Península como um personagem do romance, representando, metonimicamente, o povo ibérico, de tal maneira que um deslocamento peninsular não modificaria apenas o lugar que os habitantes dela ocupam no espaço, mas haveria também, em consequência desse deslocamento, uma modificação, uma transformação dos conteúdos que constituem esse povo ibérico, havendo, portanto, uma transformação, além de endereço, de conteúdos humanos subjetivos.

Ademais, há outro ponto que merece destaque em nossa análise. A Península Ibérica, de acordo com o percurso isotópico de número um, é descrita a partir de figuras que atribuem a ela um caráter metafórico, como, por exemplo, em: “barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido” (SARAMAGO, 2017, p. 43)<sup>77</sup>; ou em: “lançam-nos numa jangada ao mar e continuam a tratar das vidas como se estivessem numa terra firme para todo o sempre” (SARAMAGO, 2017, p. 57)<sup>78</sup>. Ao discorrer sobre a Península em meio a figuras como, *barca, porto, mar, jangada* o enunciador oferece a ela um sentido metafórico, ou seja, faz da Península uma embarcação, uma *barca* ou uma *jangada*, que pode, dessa maneira, navegar sobre o *mar* com seus componentes (*idades, aldeia, rios, bosques, fábricas, matos, campos*) e seus habitantes (*gente, animais*), tornando-os, inclusive, passageiros durante essa viagem, como também podemos constatar pelo seguinte trecho: “é como se agora viajássemos num imenso barco, tão grande que até seria possível viver nele o resto da vida sem lhe ver proa ou popa, barco não era a península quando ainda estava agarrada à Europa” (SARAMAGO, 2017, p. 131-132)<sup>79</sup>. Assim, destaca-se um caráter metafórico que recobre a Península Ibérica dentro do romance, de tal modo que se torna relevante analisarmos melhor, a partir desse fragmento de análise de número 6, essa construção metafórica que o compõe, e faremos isso baseados em Lopes (1986, p. 26), por meio de seu esquema que explicita a formação de uma metáfora:

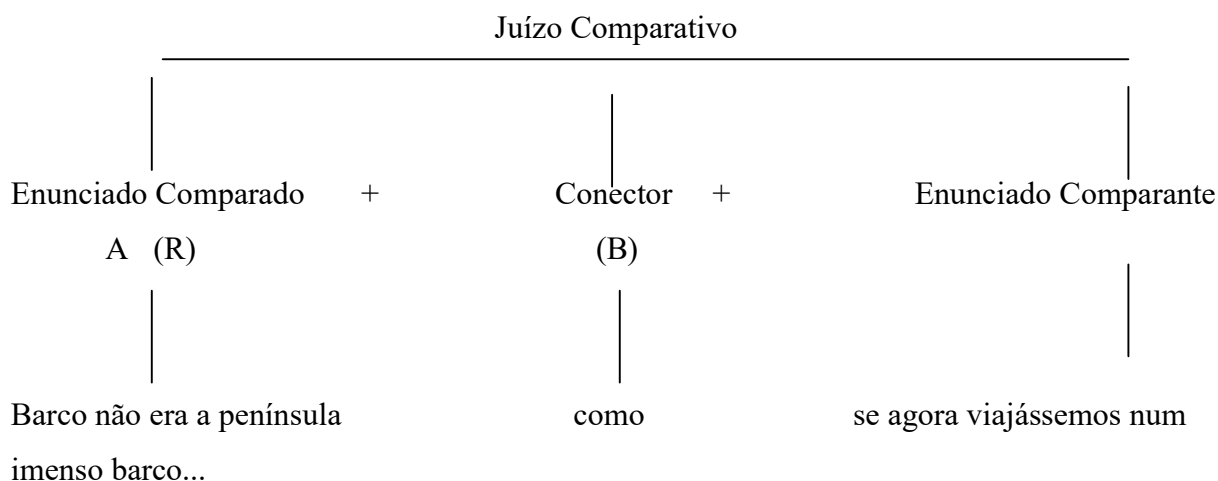
---

<sup>77</sup> Trecho que faz parte do fragmento de análise número 1.

<sup>78</sup> Fragmento de análise número 5

<sup>79</sup> Fragmento de análise número 6

## Esquema 13: Juízo comparativo metafórico



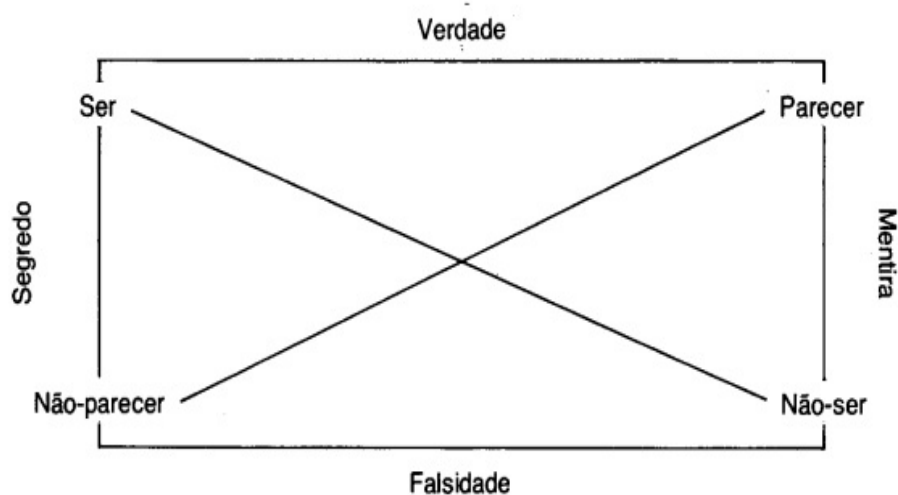
Fonte: nossa pesquisa.

Inicialmente constata-se que a *Península* não é um *barco*, uma vez que ela se constitui, não como uma embarcação que tem por finalidade a navegação por mares, mas sim, como um bloco rochoso alocado em determinado espaço físico e geográfico, que comporta em si outros lugares, outras regiões e vegetações, bem como pessoas e animais, assim, conforme já destacara o fragmento de análise número 1, ela é, então, uma “massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeia, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais”(SARAMAGO, 2017, p. 43). Entretanto, quando, a partir de fenômenos da ordem do insólito, a *Península* se desloca do continente europeu e começa a navegar pelo Oceano, ela se coloca em uma condição de termo comparante em relação ao termo comparado *barco*; de igual modo, os *habitantes* dessa *Península* se tornam, por sua vez, o termo comparante do termo comparado *tripulantes*. O que nos viabiliza inserir tais figuras em uma relação de comparação é a existência de semas<sup>80</sup> que, agora, tais elementos irão possuir em consonância, em igualdade um com o outro, ou seja, nessa nova perspectiva em que a *Península* se desgarrar do seu local físico e começa a boiar pelos mares, ela irá apresentar semas que também correspondem ao elemento *barco*. Assim, é a presença de semas intersectores, isto é, do que ambos têm em comum, que torna possível a comparação entre as duas figuras: tanto a *Península* quanto o *barco* estão no mar e sobre ele navegam, ambos levam consigo passageiros, ou algum tipo de carga, de um lugar a outro, os dois são formados por material advindo de elementos sólidos e fortes (rocha, madeira, pedra), entre outros traços compartilháveis.

<sup>80</sup> O sema é uma unidade mínima que carrega consigo um traço distintivo pertencente ao plano do conteúdo, dessa maneira, ele só existe em situação relacional de oposição com outro sema, ou seja, como Saussure já destacara, é na diferença, no desvio diferencial, que sua identidade é estabelecida.

Além disto, podemos observar que a metáfora a recobrir a figura *Península* será construída a partir de um *modo de ser*, ou seja, a metáfora objetiva implementar no texto o sentido de que a *Península* pode até não parecer com um *barco*, visto que não apresenta os mesmos traços e aspectos físicos, e nem teria, inicialmente, a mesma finalidade que um *barco*, no entanto, nesse enunciado comparante ela é um *barco*, torna-se um *barco*, devido aos semas interseccionais que compartilha com tal elemento nesse discurso em específico. Logo, ao iniciar seu processo de separação, a *Península* se apresenta como detentora de semas que também correspondem ao *barco*: ambos navegam sobre o mar, com algum tipo de carga, saindo de um ponto e se destinando a outro, de tal maneira, a *Península* é construída como um elemento que teria seu “ser” constituído de igual identidade que a de um *barco*. Desse modo, observamos que esse enunciado metafórico presente em *A jangada de pedra* (1986) estabelece uma relação de [/ser/ + /não parecer/], ou seja, a *Península*, mesmo que não pareça, dentro dessa narrativa saramaguiana é um *barco*, assim, de acordo com o quadrado veridictório a *Península* carrega consigo, portanto, um segredo, não parece com uma embarcação, mas é.

Figura 5 – Quadrado Veridictório de *A jangada de pedra*



Fonte: Baldan (1988, p. 51).

Notaremos, à medida que a leitura do romance prossegue, que tal metáfora, ao comparar a *Península* com um *barco* ou uma *jangada*, será desenvolvida e trabalhada de maneira ampla durante toda a narrativa, posto que a comparação entre os elementos, *Península* com *barco* e/ou *jangada*, não se dá apenas em um enunciado, mas, ao contrário, ela perpassa todo o texto, uma vez que toda a prosa será baseada nesse sentido metafórico de ser a *Península* figurativizada como uma embarcação, que sai de um porto, navega pelos mares e

chega ao seu destino. Diante disso, ao ultrapassar o nível do enunciado e ao se infiltrar em todo o romance saramaguiano, constataremos que não estamos mais lidando apenas com a figura metafórica, mas sim, com a figura alegórica.

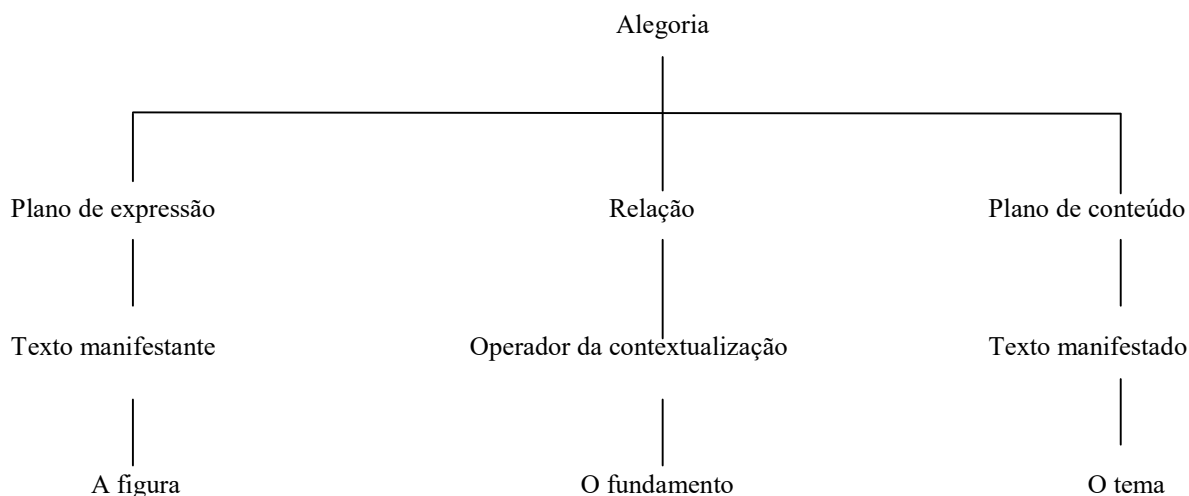
Desse modo, inseridos, agora, em uma leitura de cunho alegórico, estaremos atentos ao modo de construção do texto no que diz respeito à existência de mais de um caminho de interpretação, de mais de um percurso isotópico, uma vez que estamos diante de um segredo instalado no texto, já que mesmo não parecendo, a *Península* é construída como um tipo de embarcação. Além disso, como já destacado anteriormente, a alegoria se configura justamente como um recurso empregado no texto que carrega consigo um segredo, visto que ao nos dizer “a” almeja significar “b”, apresentando-nos, assim, mais de um texto em um só. Diante disso, podemos inferir que ao enunciatário é oferecido um texto “a”, porém, com um texto “b” por detrás dele, um segredo a ser relevado. Logo, nesse romance alegórico saramaguiano, há um dito sobreposto a um não-dito, e é esse não-dito que o segundo percurso isotópico tenta oferecer ao enunciatário, assim, é alcançando o não-dito que se revela o segredo proposto pela alegoria, uma vez que é o invisível que explica o visível, ou seja, é a partir da descoberta do não-dito, o “b” do texto manifestado, que o texto dito, “a”, o texto manifestante pode ter seu significado explicado. A alegoria é, portanto, uma moeda que carrega em cada lado um texto diferente, porém, embora diferentes, são inseparáveis, pois do mesmo modo que não podemos separar os lados de uma moeda, não se pode compreender um texto sem o outro<sup>81</sup>.

Portanto, *A jangada de pedra* (1986), ao ter seu foco ficcional construído sobre uma alegoria, apresentará tanto um texto manifestante, isto é, um texto presente no plano da expressão, explícito, o “a”, o texto dito, o contexto posto, como também apresentará um texto manifestado, presente no plano do conteúdo e implícito no plano da expressão, o “b”, o contexto pressuposto, o texto não-dito que buscamos encontrar quando estamos diante de um enigma alegórico, já que a alegoria assim se constitui, como nos demonstra Lopes (1986):

---

<sup>81</sup> Percebemos que essa ideia a respeito da alegoria é similar a que baseia o signo linguístico saussureano: não se pode separar suas partes, o significante e o significado, do mesmo modo que não se pode separar os dois lados de uma mesma folha de papel.

## Esquema 14- Alegoria



Fonte: Lopes 1986, p . 42.

Dessa maneira, observaremos que, ao instalar a figura alegórica em seu discurso, o enunciador pressuposto está a oferecer não um, mas dois textos ao seu enunciatário, inclusive, para que os dois textos sejam lidos e apreendidos é necessário que haja uma operação de contextualização, uma vez que o texto não-dito, o manifestado, muitas vezes precisa de uma contextualização para ser interpretado, já que geralmente esse não-dito é apresentado dessa forma, disfarçado, porque costuma carregar consigo ideologias e posicionamentos que são recorrentemente enviados de modo “invisível” ao enunciatário. Assim, ao transitar entre dois percursos isotópicos distintos elencados em nossa análise, estaremos, portanto, a transitar entre os diferentes textos que constroem o romance alegórico saramaguiano: o texto manifestante e o texto manifestado, figurativizados de forma variável e invariável e que produzem temáticas que darão sentidos distintos ao deslocamento da Península Ibérica.

Então, a Península Ibérica moveu-se um pouco mais, um metro, dois metros, a experimentar as forças. [...] Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda, e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeia, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido. (SARAMAGO, 2017, p. 43).

Como salientado anteriormente, ao investigarmos tal trecho, logramos considerar que ele é constituído por dois percursos isotópicos. O primeiro percurso permite que o enunciatário visualize a Península como um espaço físico, como uma ilha que, a partir de acontecimentos insólitos, desgarrar-se do continente ao qual estava integrada e passa a navegar

pelo oceano, apresentando-a, portanto, figurativizada por *barca*, graças a sua nova condição de não estaticidade, mas sim de dinamicidade sobre os mares. Tal percurso isotópico possibilita, desse modo, que o enunciatário tenha acesso ao texto manifestado, isto é, ao texto explícito presente no plano da expressão, ao “a”, ao contexto posto. Enquanto isso, a segunda isotopia construída no romance, em que a Península seria metonímia do povo ibérico, sugere ao enunciatário que, o caráter de *barca* ou *jangada* acrescido a ela, bem como o movimento, o navegar sobre o mar, *moveu-se*, ou seja, o ato de se deslocar não está voltado apenas para o movimento físico da ilha, mas também e, principalmente, para o deslocamento de aspectos subjetivos pertencentes ao humano, de tal modo que o enunciatário poderá encontrar o texto manifestado, isto é, o texto implícito, referente ao plano do conteúdo, o “b”, ou seja, o contexto pressuposto.

Assim, sendo a Península representada alegoricamente como uma embarcação, *barca* ou *jangada*, surge um percurso isotópico que permite ao enunciatário ler o texto como uma movimentação física, isto é, como a navegação da Península pelo oceano. No entanto, esse mesmo caráter alegórico que transforma a Península numa embarcação, leva o enunciatário a (por meio da instalação de um segundo percurso isotópico que o faz ler a Península não como *massa de pedra*, mas como povo ibérico) considerar esse deslocamento como resultado de uma decisão e de uma atitude dos homens ibéricos, de tal maneira que é ele quem *sente*, *experimenta*, *respira*, *acorda*, *aponta*, *move-se*, *começa*, *passa*, *pausa*, que tem *humor*, que é *decidido*, que *mete-se* ao mar à procura dos homens, que *era* e *deixou de o ser*, e não uma *massa de pedra*. Dessa forma, veremos mais a frente, que é justamente essa iniciativa humana em promover essa separação peninsular que construirá o texto “b”, ou seja, o texto implícito, o segredo que a alegoria produz.

Além dos fragmentos de análise investigados até agora, há outros trechos do romance que podem ser destacados como exemplos que mostram a reiteração e, conseqüentemente, o estabelecimento de tais isotopias figurativas e temáticas no romance, como por exemplo:

A Península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, quem me acreditará, abriram-se os Pirinéus, de cima a baixo como se um machado invisível tivesse decidido das alturas, introduzindo-se nas fendas profundas, rachando pedra e terra até o mar [...] (SARAMAGO, 2017, p. 34)<sup>82</sup>.

No trecho em destaque acima, notamos figuras que recobrem a temática da separação física da Península enquanto ilha, ou seja, do primeiro percurso isotópico: *machado*, por

---

<sup>82</sup> Fragmento de análise número 7.



exemplo, é uma figura fortíssima para estabelecer a ideia de cisão realizada, bem como *fendas*, figura que reflete os aspectos de cortes e rachaduras que desligarão fisicamente a Península do continente europeu. Além disso, a contagem em metros (*dez súbitos metros*) e a direção do movimento (*de cima a baixo*) reiteram a isotopia do deslocamento físico e espacial da Península Ibérica. Tais figuras, por outro lado, não nos possibilitam a leitura interpretativa de humanização da Península, nem a existência de um movimento de caráter subjetivo, como o segundo percurso isotópico aqui em investigação irá tratar.

Porém, no fragmento que segue abaixo, podemos visualizar essa segunda linha isotópica aqui em análise, uma vez que tal trecho é construído por certas figuras que corroboram o movimento de conteúdos subjetivos pertencentes aos homens ibéricos. Quando os primeiros-ministros de Portugal e da Espanha se reúnem com o objetivo de discutir a atual situação da Península, temos:

Contudo, não podemos ignorar que os problemas da nossa comunicação com a Europa, já historicamente tão complexos, irão tornar-se explosivos, Ora, constroem-se umas pontes, A mim o que me preocupa é a possibilidade de vir o canal a alargar-se tanta que possam navegar por lá navios, sobretudo os petroleiros, seria um rude golpe para os portos ibéricos (...) E nós ficávamos a ver navios, comentou um português, os outros julgaram ter entendido que os navios de que ele falava eram os que fossem passando no novo canal, ora, só nós, portugueses, é que sabemos que são muitos outros esses tais barcos, levam carga de sombras, de anelos, de frustrações, de enganos e desenganos, atestados os porões, Homem ao mar, gritaram, e ninguém lhe acudiu. (SARAMAGO, 2017, p. 42)<sup>83</sup>.

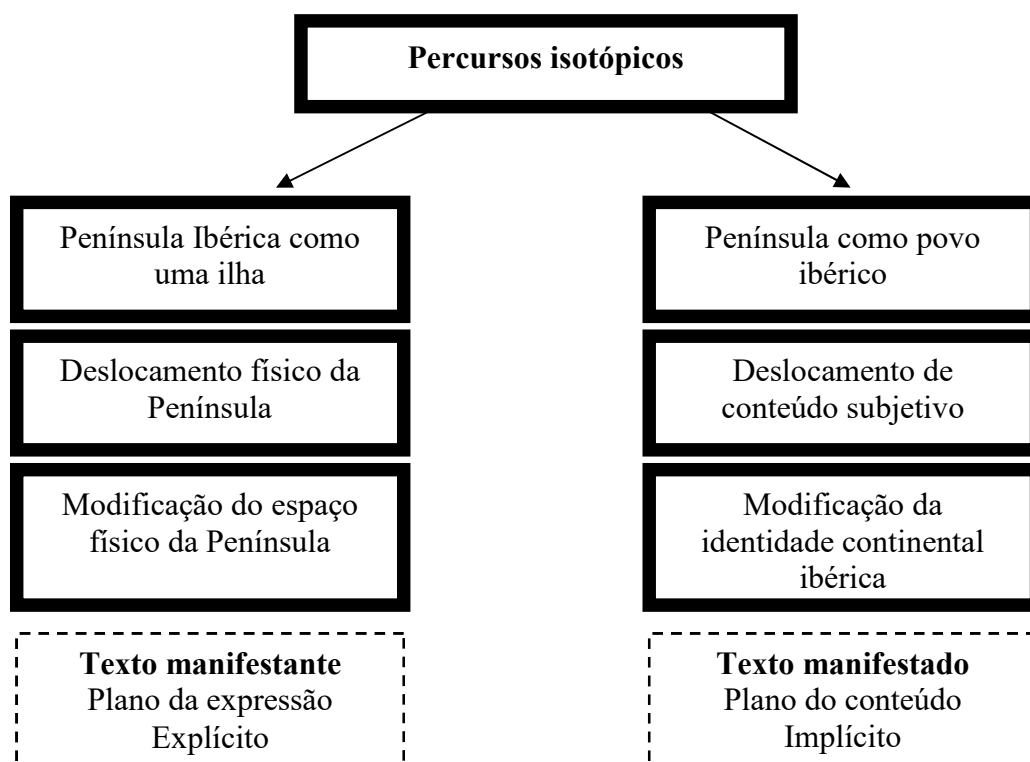
No trecho acima, os elementos: *sombras, frustrações, enganos, desenganos, porões, homem, ninguém, acudiu*, leva-nos ao estabelecimento de um percurso isotópico que nos permitirá interpretar as modificações e as transformações ocorridas no homem ibérico, ou seja, o que se move dentro deles, como sendo de caráter subjetivo, uma vez que o enunciador desse texto demonstra que não está a tratar apenas de conteúdos concretos e físicos que os povos ibéricos perderão com a sua separação do continente europeu, como o petróleo levado por barcos, mas também, e principalmente, está trazendo à tona anos de desprezo com que a Europa tratou os países ibéricos. Sugerindo, dessa maneira, que ao se separar da Europa, a Península deixará para trás as *sombras*, as *frustrações*, os *enganos* e os *desenganos*, condição de ser alocado no *porão* da grande embarcação europeia, bem como deixará para trás a indiferença com que a Europa tratava dos problemas do homem português. Tais reiterações discursivas recobrirão, portanto, a temática da transformação de identidade dos povos ibéricos, é esse, enfim, o segredo produzido pela alegoria quando a Península é

<sup>83</sup> Fragmento de análise número 8.

apresentada como uma embarcação, ou seja, o texto manifestado, o não-dito carrega consigo a ideia de que o homem ibérico decide por quebrar todas as amarras que o prendia a Europa, e sai em navegação, em busca de outro lugar para se fixar, uma vez que não reconhece em sua condição um estado de pertencimento ao povo europeu.

Constatamos dessa maneira que a alegoria presente em *A jangada de pedra* (1986) será construída por meio da instalação de uma figura variável, *Península*, que, apoiada em dois conjuntos de figuras variáveis, estabelece a criação de dois percursos temáticos, isto é, de um texto manifestante, o texto “a”, explícito e dito no plano da expressão que apresenta a Península Ibérica como uma ilha localizada no continente europeu e que, após acontecimentos da ordem do insólito, ela se desgarra e passa a navegar pelo Oceano<sup>84</sup>; e também, tal alegoria nos apresentará outro texto, um texto manifestado no plano do conteúdo, que está implícito e não-dito, o texto “b” que, ao apresentar alegoricamente a Península como uma jangada, atribui a ela a capacidade de se mover pelos mares e de se libertar de um lugar em que não se considerava bem-vinda, além de poder encontrar um novo porto. De tal modo que temos:

Esquema 15 – Resumo dos percursos isotópicos de *A jangada de pedra*



Fonte: nossa pesquisa.

<sup>84</sup> Tal leitura de cunho mais “literal” é permitida por estarmos tratando de um texto baseado no surrealismo.

Faz-se relevante ressaltar também o fato de que a existência desses dois textos constituintes da alegoria, o texto manifestante e o texto manifestado, que constrói no romance os dois percursos isotópicos destacados em nossa análise, ocorrerá devido a uma discordância entre a instância da enunciação e a instância do enunciado que gerará, conseqüentemente, o texto dito “a” e o texto que significa “b”. Essa não correspondência entre as instâncias resulta na produção de dois textos: o texto manifestante, do plano da expressão, da ordem do enunciado, que se apresenta como suporte para o outro texto, o texto manifestado, que, por sua vez corresponde à ordem da enunciação. O texto alegórico, portanto, apresenta-se como aquele que traz consigo uma não correlação entre a enunciação-enunciada e o enunciado-enunciado. Vejamos como essa sobreposição de textos e conteúdos surge no romance e quais os efeitos de sentido que são suscitados a partir disso:

Mãe Amorosa, a Europa afligiu-se com a sorte das suas terras extremas, a ocidente. Por toda a cordilheira pirenaica estalavam os granitos, multiplicavam-se as fendas, outras estradas apareceram cortadas, outros rios, regatos e torrentes mergulhavam a fundo, para o invisível. (SARAMAGO, 2017, p. 31)<sup>85</sup>.

Nesse seguinte enunciado, temos um texto manifestante que permite ao enunciatário visualizar a Europa como uma boa *mãe, amorosa* para os povos ibéricos, e que *afligiu-se* com a situação deles, de seus filhos, das *suas terras extremas*, diante dos atuais acontecimentos. No entanto, ao realizarmos uma operação de contextualização<sup>86</sup>, necessária para o estabelecimento de uma relação entre os textos, como nos apresentou Lopes(1986) em seu esquema<sup>87</sup>, encontraremos que Portugal sempre se sentiu renegado pela Europa, uma vez que os países europeus consideravam os ibéricos como povos distantes de tudo o que circundava o mundo hegemônico europeu. Dessa maneira, a Península Ibérica nunca pôde se sentir como parte integrante e valorizada da Europa, mas, ao contrário, via-se sempre como uma zona periférica, subjugada e mal vista pelos reais e completos europeus. Porém, como fora do texto não há salvação, prosseguindo na leitura de *A jangada de pedra* (1986), podemos comprovar exatamente esse sentimento de não pertencimento dos ibéricos ao continente europeu, bem como a não aceitação, por parte dos países europeus, dos povos ibéricos, fazendo-nos observar, assim, que esse “mãe amorosa”, presente no enunciado, parece não corresponder ao conteúdo da instância da enunciação:

<sup>85</sup> Fragmento de análise número 10.

<sup>86</sup>Essa operação de contextualização é de extrema relevância dentro de uma investigação alegórica, uma vez que, como já demonstrado no esquema de Lopes (1986, p. 42), a possibilidade de relação entre os dois textos será o resultado justamente dessa operação de contextualização.

<sup>87</sup> Esquema apresentado na página 204.

Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, uma benfeitoria, promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com seu igual, começamos finalmente a saber o que a Europa é, se não restam nela, ainda, parcelas espúrias que, mais tarde ou mais cedo, por qualquer modo se desligarão também. (SARAMAGO, 2017, p. 153)<sup>88</sup>

Dessa maneira, constata-se que “mãe amorosa” é uma ironia, uma vez que temos um conteúdo que “se afirma no enunciado e se nega na enunciação” (FIORIN, 2016, p. 79), ou seja, embora no enunciado-enunciado, apresentado no fragmento 10, a Europa seja representada, inicialmente, como uma *mãe amorosa*, percebe-se que, na enunciação-enunciada, exposta no fragmento de análise número 11, esse conteúdo é negado, pois, conforme essa instância da enunciação, de nada a Europa tem de amorosa. Notamos, então, e se torna saliente no texto e na interpretação, a não afetuosidade da Europa para com os povos ibéricos. O enunciador pressuposto vai, assim, espalhando, a partir do narrador que o projeta no enunciado, as marcas provenientes da instância da enunciação que demonstram essa situação de desprezo com o qual os ibéricos vinham sendo tratados, durante anos, pelo restante dos europeus:

Era então o tempo em que discutiam com ciência brusca e seca, os geólogos de ambas as partes, e a pergunta, como de criança tímida, apenas foi ouvida por quem agora a registra. Sendo a voz galega, portanto discreta e medida, abafaram-na o rapto gaulês e o rompante castelhano, mas depois outros vieram repetir o dito arrogando-se vaidades do primeiro descobridor, aos povos pequenos ninguém dá ouvidos, não é mania da perseguição, mas histórica e evidência. (SARAMAGO, 2017, p. 23)<sup>89</sup>

Tal fragmento nos mostra como o povo ibérico se visualizava, ou seja, como “pequenos”, e não por serem pessimistas ou para se fazerem de vítimas, mas era o que toda sua história refletia. Complementando tal ideia, quando a separação da Península inicia, os países pertencentes à Comunidade Econômica Europeia, atual União Europeia, ao se reunirem para discutir o caso, chegam a afirmar que “se a Península Ibérica se queria ir embora, então que fosse, o erro foi tê-la deixado entrar” (SARAMAGO, 2017, p. 39). Inclusive, a própria atitude da Península, em se desgarrar da Europa e navegar em busca de independência, é vista pelos outros países europeus com descrença, como um motivo para riso, mostrando, assim, a condição que os ibéricos eram subjugados no meio em que habitavam. A Europa, podemos inferir, não os tinha e nem os tratava como filhos iguais aos outros países que dela faziam parte.

<sup>88</sup> Fragmento de análise número 11.

<sup>89</sup> Fragmento de análise número 12.

Diante disso, ao observarmos essa operação contextualizadora, que comprova a não correspondência entre a instância da enunciação e a instância do enunciado, colocamo-nos, diretamente, na esfera do alegórico, isto é, depararemos-nos com um texto sobre o outro, o texto manifestante sobre o texto manifestado, o texto explícito “a” sobre o texto implícito “b”, o enunciado-enunciado sobre a enunciação-enunciada, e é justamente essa sobreposição de textos que constituirá essa alegoria saramaguiana.

Nesse cenário, ao não serem reconhecidos como europeus, os ibéricos não poderiam, também, reconhecerem-se como europeus, ficando, desse modo, a vagar sem uma identidade que os definisse. Logo, é possível inferir que não estamos tratando apenas do deslocamento físico da Península, mas de conteúdos bem mais complexos que a compõem. O que parece, portanto, é que essa travessia, essa viagem, essa modificação realizada pela Península não é apenas de lugar físico, mas há, na verdade, uma travessia de identidade, isto é, busca-se, no *mard desconhecido*, aportar em um local que faça desses ibéricos povos não mais desprezados, mas, agora, povos que possam pertencer a uma nova continentalidade, e que sejam valorizados enquanto componentes dela. O deslocamento físico da Península é apenas o meio pelo qual os ibéricos conseguirão, enfim, construir uma nova identidade.

Dessa maneira, o enunciatário do romance pode ter, enfim, acesso ao texto manifestado, ao texto do plano do conteúdo, ao texto implícito que corresponde ao texto “b” construído pela alegoria que compõe *A jangada de pedra* (1986). Esse texto manifestado permitirá ao enunciatário percorrer a isotopia do deslocamento de conteúdo subjetivo humano, e o esclarecerá, durante a narrativa e um processo de contextualização, que conteúdo humano é esse: sua identidade, ou seja, o texto “b” apresenta a travessia que os povos ibéricos realizam em busca de encontrar uma identidade continental, em busca de um recomeço como povo. Assim, o texto invisível, repleto de conteúdo ideológico, explica de fato o texto visível, ou seja, explica o que é, o que significa esse deslocamento peninsular.

Assim, o percurso isotópico de número dois, permite ao enunciatário uma leitura contextualizada que o remete ao texto presente apenas não no plano de expressão, mas também no plano do conteúdo: é o povo ibérico, portanto, que irá *experimentar as forças* em meio a decisão de se desprender da Europa; o *sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda* refere-se ao momento da tomada dessa decisão do povo ibérico de se libertar do continente que tanto o oprimia; o *acorda* é, dessa maneira, o despertar de um povo. A Península inicia, dessa maneira, seu maior desafio, ela *se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido*, ou seja, os ibéricos irão recomeçar, lançar-se ao desconhecido com a esperança de, por fim, encontrarem um local para aportar.

Diante do exposto, notamos que, em *A jangada de pedra* (1986), há um texto dentro do outro, dito de outro modo, há uma viagem ocorrendo dentro de outra. A viagem, aparentemente, sem destino da massa de pedra que navega pelo oceano com os ibéricos, “agora não viajamos de comboio, vamos mais devagar em cima duma jangada de pedra que navega no mar, sem prisões,” (SARAMAGO, 2017, p. 80), tem dentro dela, isto é, é realizada a partir dela, uma travessia dos seis personagens que, metonimicamente, representam o povo ibérico, e que estão em busca de um lugar seguro e acolhedor para aportar, de um lugar onde possam fomentar uma identidade continental que os abrigue e os valorize, diferentemente do que o continente europeu tem feito ao longo dos anos.

Assim, os seis personagens do romance, unidos tanto pelos acontecimentos insólitos que lhes ocorreram, bem como pelo fio azul de Maria Guavaira que os enlaçou, realizam uma viagem dentro da viagem peninsular que os possibilitarão o encontro com novos horizontes, seja em caráter individual, de cada um como o ser humano que é, seja em caráter coletivo, como povo. Essa representação da viagem também destaca o caráter alegórico do texto, uma vez que sugere a própria vida como um constante ato de navegação perigosa e reflexiva por mares desconhecidos<sup>90</sup>.

Ademais, a Península Ibérica, depois de muito navegar, aporta em determinado ponto do Atlântico, mais precisamente entre a África e a América do Sul, suas antigas colônias, e lá ela para sua navegação e se fixa. Esse movimento peninsular, bem como seu local de destino, carrega consigo um teor alegórico a respeito da separação da Península do Velho Mundo, daquele lugar que a desprezava e subjugava, e aponta para o encontro com uma utópica nova Atlântida<sup>91</sup>, isto é, desejando que o povo ibérico possa se tornar libertos da mãe Europa, nada amorosa.

Percebe-se que a viagem da Península a leva para o encontro com os povos afro-americanos, o que segundo Abdala Jr (2003) nos permite notar dois pontos de suma relevância nesse processo de deslocamento: primeiro, temos os povos ibéricos constituindo-se como pertencentes a países periféricos e desprezados da União Europeia, o que acarretará, como segundo ponto, um desejo e uma aproximação com suas antigas colônias, identificando-

<sup>90</sup> Interessante ressaltar que essa viagem descrita por Saramago é bem diferente daquelas que a literatura portuguesa estava acostumada, pois não temos aqui uma história náutica de glórias e esplendor português, como o fizera Camões, provavelmente em 1556, em *Os Lusíadas*, por exemplo; também não teremos protagonistas heróicos que se lançam ao mar em busca de ouro, terras e aventuras em nome do patriotismo. Ao contrário, em *A jangada de pedra* (1986) os seis personagens representam uma espécie de argonautas modernos que não objetivam descobrir terras para dominar, nem ouro e riquezas para apoderarem-se, mas sim, anseiam em sua viagem encontrar, bem como modificar, conteúdos subjetivos que compõem seu interior.

<sup>91</sup> Alusão à Atlântida presente nos textos de Platão, inspirados pelos egípcios, que apontavam Atlântida como um paraíso, uma espécie de cidade ideal, salientando, dessa forma, o caráter utópico do texto saramaguiano, ao almejar a criação de um lugar perfeito para o povo ibérico.

se não apenas com a língua portuguesa como idioma, mas ansiando pela formação de uma comunidade ibero-afro-americana. Tal desejo é confirmado ao final do livro, quando as portuguesas Joana Carda e Maria Guavaira mantêm relações sexuais com o espanhol Pedro Orce e, ao engravidarem, há uma forte possibilidade de os filhos serem dele, como nos é apresentado na passagem em que Pedro Orce morre<sup>92</sup>:

Joana Carda e Maria Guavaira choram. A este homem que aqui vai morto deram elas o seu corpo misericordioso, com as suas próprias mãos o puxaram para si, o ajudaram, e talvez sejam filhos dele as crianças que se estão gerando dentro dos ventres que os soluços fazem tremer, meu Deus, meu Deus, como todas as coisas deste mundo estão entre si ligadas, e nós a julgamos que cortamos ou atamos quando queremos, por nossa única verdade, esse é o maior dos erros, e tantas lições nos têm sido dadas em contrário, um risco no chão, um bando de estorninhos, uma pedra atirada ao mar, um pé-de-meia de lã azul, se a cegos mostramos, se a gente endurecida e surda pregoamos. (SARAMAGO, 2017, p. 289)<sup>93</sup>.

A partir da gravidez das duas mulheres que aqui acompanhamos mais de perto, subitamente, de maneira surreal, como mais um dos vários acontecimentos insólitos que compõem a narrativa, todas as mulheres ibéricas surgem grávidas.

Foi o caso que, de uma hora para a outra, descontando o exagero que estas fórmulas expeditas sempre comportam, todas ou quase todas as mulheres férteis se declararam grávidas, apesar de não se ter verificado qualquer importante alteração nas práticas contraceptivas delas e deles, referimo-nos, claro está, aos homens com que coabitavam, regular ou acidentalmente. (SARAMAGO, 2017, p. 280)<sup>94</sup>.

Essa gravidez coletiva concretizaria, portanto, o desejo de um recomeço para o povo ibérico, situado agora com os povos de que mais se aproximam em questão de identidade. Assim, a partir dessa gravidez, lança-se a esperança de formação de uma nova era para um povo que precisa e deseja renascer como povos pertencentes ao lugar em que habitam, que se identifiquem com os países vizinhos, que mantenham uma relação, se não de amizade, pelo menos de não desprezo. A gravidez coletiva é a concretização desse sonho pelo qual ansiavam, do desejo de uma construção de um novo povo. Os últimos movimentos da península, bem como da narrativa, são, portanto, de esperança.

A Península parou. Os viajantes descansarão aqui este dia, a noite e a manhã seguinte. [...] A viagem continua. [...] Os homens e as mulheres, estes seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem. (SARAMAGO, 2017, p. 317)<sup>95</sup>.

<sup>92</sup> Ainda a respeito de portuguesas gerarem filhos com um espanhol, é interessante notar como o enunciador leva esses povos buscarem a se reconhecer entre si como lados de uma mesma moeda.

<sup>93</sup> Fragmento de análise número 13.

<sup>94</sup> Fragmento de análise número 14.

<sup>95</sup> Fragmento de análise número 15.

Ademais, torna-se ainda um importante operador de contextualização<sup>96</sup>, que nos permite ler alegoricamente tal texto saramaguiano, relacionando o texto manifestante com o texto manifestado, o fato de Portugal e da Espanha decidirem por se alinhar à Comunidade Econômica Europeia no mesmo ano em que este romance foi escrito. Em 1985 Portugal assinou o tratado de adesão à Comunidade Europeia, atual União Europeia, e entrou oficialmente nela, em 1ª de janeiro de 1986. Dessa maneira, notamos a ousadia do enunciador ao se apresentar como oponente da considerada grande potência Europeia, afinal, “não é fácil fazer-se ouvir quando o assunto é Europa”(BORDIEU, 2001, p. 15). Assim, *A jangada de pedra*, romance publicado exatamente no mesmo ano em que Portugal e Espanha se inserem na Comunidade Econômica Europeia, apresenta-se como uma alegoria antieuropeísta, isto é, uma alegoria que aponta não para a união dos ibéricos com os europeus, mas sim para a sua separação, para a conquista de uma identidade própria, que se mostra no caminho oposto ao que caminha o continente europeu<sup>97</sup>.

Dessa maneira, a alegoria apresentada por essa jangada de pedra, segundo Abdala Jr (2003), faz referência a uma oposição: Europeus X Ibero-afro-americanos, ou seja, a alegoria saramaguiana põe em contraposição um imaginário simbolicamente infernal, crioulo e mestiço representado pelos ibero-afro-americanos, contra um povo considerado como um puro e celestial, que pertencem a uma tradição cultural dos centros hegemônicos europeus. Essa noção de novos e utópicos povos ibero-afro-americanos serem considerados uma raça infernal é salientada no texto desde o primeiro passo para a formação desse povo, pois o romance já é inaugurado, a partir da primeira fenda desenhada na Península, com o prenúncio dos cães de Cerbère, considerados como os cães que guardam as portas do inferno.

Importante ainda destacar que, por mais insólito e bizarro que os acontecimentos desencadeadores do desgarramento da Península pareçam, chamam atenção para o fato de estarem intrinsecamente relacionados às atitudes humanas, como o riscar o chão ou atirar uma pedra, por exemplo. Assim, o homem é que é o detentor de todo o poder para modificar estados, para sair de situações e almejar novas possibilidades. O que nos faz enxergar o duplo caráter presente no título “jangada de pedra”: enquanto *jangada* nos remete a um aspecto de

<sup>96</sup> Segundo Cândido (1985, p. 4) só podemos entender a obra literária quando “fundido texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pelo convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”. Logo, o contexto histórico que situa *A jangada de pedra* (1986) faz parte da experiência interpretativa e estética de nossa análise.

<sup>97</sup> Saramago se apresenta contra a participação de Portugal na União Europeia, porque esta seria fundada sobre padrões liberais e totalitários, apagando, assim, relevantes ganhos advindos de lutas sociais. Dessa maneira, a U.E não corrobora as crenças sociais e políticas defendidas pelo comunismo seguido pelo autor.

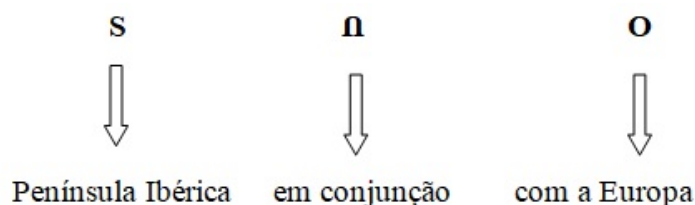


movimento, dinamismo, *pedra* nos leva à esfera do fixo, do acomodado. Assim, o texto saramaguiano, construído alegoricamente por meio dessas duas figuras centrais (*jangada* e *pedra*) aponta para a necessidade ibérica de sair do sedentarismo, da posição de comodidade à situação em que estão subjugadas, e os alerta para partirem em busca da transformação de seu estado, pois é só se transformando em *jangada* e buscando um novo horizonte, deixando, assim, de ser simplesmente *pedra*, que a utopia identitária será alcançada<sup>98</sup>.

Prosseguindo pelo percurso gerativo de sentido, proposto pela Semiótica greimasiana, podemos inferir, no nível narrativo, que a alegoria presente em *A jangada de pedra* (1986) é a responsável por construir e operar transformações dentro da narrativa, uma vez que, enquanto a Península Ibérica surge, de acordo com o primeiro percurso isotópico descrito anteriormente, como uma *massa de pedra* fixa em seu lugar no espaço, temos um sujeito, a *Península*, em uma condição de estado conjuntivo com um objeto *Europa*. Tomemos como exemplo o fragmento de análise número 6: “é como se agora viajássemos num imenso barco, tão grande que até seria possível viver nele o resto da vida sem lhe ver proa ou popa, barco não era a península quando ainda estava agarrada à Europa” (SARAMAGO, 2017, p. 131-132).

O trecho “barco não era a península quando ainda estava agarrada à Europa” carrega consigo a condição de estaticidade que permeia a relação do sujeito *Península* com seu objeto *Europa*, uma vez que, enquanto não é alegoricamente representado como uma embarcação, que lhe oferecerá a condição de dinamismo, não notaremos ainda a presença de operações que transformem e modifiquem o estado do sujeito e sua relação com o objeto. A ausência do recurso alegórico, portanto, coloca o sujeito *Península* em uma relação de estabilidade com o objeto *Europa*, produzindo, então, um enunciado de estado conjuntivo.

Figura 6: Enunciado de estado conjuntivo inicial em *A jangada de pedra*



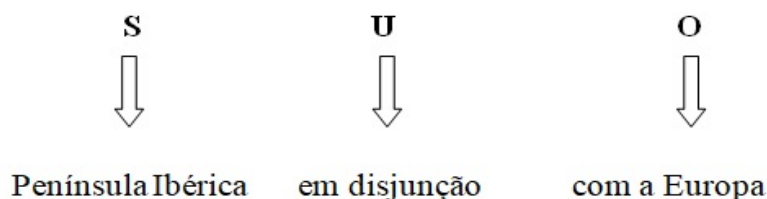
Fonte: nossa pesquisa.

No entanto, a partir de fenômenos de caráter insólitos, o sujeito *Península* deixa a

<sup>98</sup> Metáforas discutidas desde o início da análise: *península* como *barco* ou *jangada*; demonstrando, de tal maneira, o desenvolvimento a nível alegórico, a nível de texto, pelo qual essa metáfora se desdobrou.

condição de estaticidade de *massa de pedra* e, ao ser alegoricamente representado como uma jangada ou um barco, dotado de competência para realizar ações, passa a operar, dessa maneira, transformações em seu estado e em sua relação com seu objeto *Europa*. Assim, o estado desse sujeito é alterado, ou seja, teremos não mais um enunciado de estado, que antes representava uma situação de estabilidade e estagnação da relação sujeito-objeto, mas, agora, estaremos diante da presença de enunciados do fazer, visto que haverá uma transformação que operará modificações na relação do sujeito, *Península*, que sai da situação de conjunção e alcança a condição de disjunção com o objeto *Europa*, já que agora é alegoricamente uma jangada, ganhando, assim, dinamicidade para realizar ações e transformar estados. Podemos observar essa transformação pelo seguinte trecho pertencente ao fragmento de análise de número 6: “é como se agora viajássemos num imenso barco” (SARAMAGO, 2017, p. 131-132).

Figura 7: Enunciado de estado disjuntivo resultado de uma transformação em *A jangada de pedra*

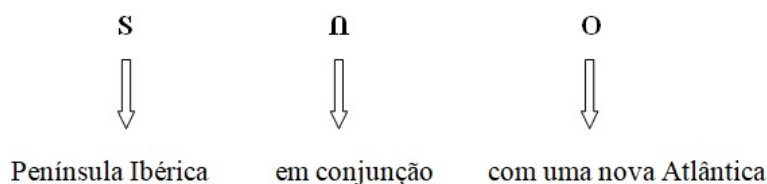


Fonte: nossa pesquisa.

Logo, quando o sujeito *Península* é representado alegoricamente como um tipo de embarcação, deixando de lado seu aspecto de imobilidade, começa a recair sobre ele a possibilidade de execução de transformações, saindo assim da condição de bloco rochoso inerte e iniciando uma viagem pelo mar que resultará em uma transformação em sua relação sujeito-objeto. Além disso, considerando que um enunciado de fazer é responsável por operar “a passagem de um estado a outro, ou seja, de um estado conjuntivo a um disjuntivo e vice-versa. O objeto da transformação é, portanto, um enunciado de estado” (BARROS, 1988, p. 30), assim, saímos de um enunciado de estado, em que o sujeito *Península* estava em conjunção com o objeto *Europa*, e, a partir de uma transformação operada pelo enunciado de fazer, deparamo-nos com outro enunciado de estado, como resultado dessa transformação, porém, com o sujeito *Península*, agora, em disjunção com o objeto *Europa*, uma vez que ao iniciar uma viagem acaba por se separar definitivamente desse objeto.

Notamos que, com essa passagem de estados estaremos, ao final, diante de um programa narrativo de aquisição, pois ao operar modificações no estado do sujeito, da *Península*, apesar de ele ficar em disjunção com o objeto *Europa*, terá a aquisição de um novo objeto: uma nova identidade, um novo lugar, uma nova Atlântida. Dessa maneira, a narrativa cessa, após as transformações realizadas por enunciados de fazer, com um enunciado de estado em conjunção com seu novo espaço, enfim, alcançado, como publicaram os jornais quando a *Península* finalizou sua viagem: “Nasceu a nova Atlântida” (SARAMAGO, 2017, p. 284).

Figura 8: Enunciado de estado conjuntivo final em *A jangada de pedra*



Fonte: nossa pesquisa.

Além disso, é possível observarmos que a transformação pela qual passa o sujeito *Península*, isto é, a *performance* que ele realiza ao se separar do objeto *Europa*, constitui-se como o programa de base da narrativa que, por sua vez, será realizado por meio de programas de uso, ou seja, por meio de *performances* praticadas por cada um dos cinco personagens centrais do romance que permitirão, dessa maneira, que a *Península* desempenhe sua *performance*.

Dessa forma, teríamos como programa de base a separação da *Península Ibérica* do continente europeu, que pode ser exemplificada pelo seguinte trecho pertencente ao fragmento de análise número 1: “Então, a *Península Ibérica* moveu-se” (SARAMAGO, 2017, p. 43). Porém, tal movimento, tal *performance* de desprendimento do sujeito *Península* do seu objeto *Europa*, só pôde ocorrer depois de cinco *performances* constituintes de programas de uso serem praticadas e fomentarem, assim, a existência desse programa de base:

- a) programa de uso 1: Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho (SARAMAGO, 2017, p. 7);
- b) programa de uso 2: Joaquim Sassa atirou a pedra (SARAMAGO, 2017, p. 11);
- c) programa de uso 3: Diria Pedro Orce, se tanto ousasse, que a causa de tremer a terra foi ter batido com os pés no chão quando se levantou da cadeira (SARAMAGO, 2017, p. 13);

- d) programa de uso 4: Recomeçava a andar José Anaiço, era este o seu nome, e os estorninhos levantam-se de rompão, todos ao mesmo tempo, vruuuuuuuu (SARAMAGO, 2017, p.14-15);
- e) programa de uso 5: Maria Guavaira lhe chamam [...]subiu ao sótão da casa e encontrou um pé-de-meia velho[...], e achando-o vazio pôs-se a desfazer-lhe as malhas [...] Passou uma hora e outra e outra, e o longo fio de cor azul não pára de cair, porém o pé-de-meia não parece diminuir de tamanho (SARAMAGO, 2017, p. 16).

A primeira performance é executada por Joana Carda quando risca o chão com uma vara de negrilho, desenhando, assim, a primeira fenda peninsular; a segunda se refere a força com que Joaquim Sassa consegue atirar uma pedra ao mar, fazendo com que haja rachaduras na Península; já a terceira diz respeito ao poder incomum de Pedro Orce em ser o único capaz de sentir sob os pés os tremores quando a Península está em processo de deslocamento; a quarta trata do sobrenatural caso de José Anaiço andar com um bando de estorninhos o seguindo; e a quinta faz referência ao fio de lã azul sem fim que Maria Guavaira usa para reunir todos os personagens centrais. Esses acontecimentos da ordem do insólito são, portanto, necessários, como programas de uso, para que a Península possa realizar sua *performance* de separação da Europa e ir ao encontro de sua nova identidade, de sua nova Atlântida.

Assim, é só quando esses outros cinco sujeitos recebem um *poder-fazer* ou um *saber-fazer*, advindos do insólito, que eles se apresentam, então, como sujeitos aptos para capacitar, isto é, para dotar o sujeito *Península* de competência necessária para que ele realize sua *performance* de separação da *Europa*. Assim, temos em *A jangada de pedra* (1986), um programa de competência, em que o insólito capacita os atores Joana Carda, Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Anaiço e Maria Guavaira, por meio de um *poder/saber-fazer*, que por sua vez, capacitaram o sujeito, *Península*, a ter um programa de *performance*, ou seja, que realize a *performance* de separação da Europa.

Joana Carda recebe um *poder-fazer* riscar o chão para desenhar na Península sua primeira fenda. Joaquim Sassa recebe um *poder-fazer* atirar ao atirar a pedra no mar causar rachaduras na Península, José Anaiço recebe um *pode-fazer* atrair um bando de estorninhos que o guia e o ajuda a passar pelas fronteiras durante os movimentos peninsulares, Pedro Orce recebe um *poder* sentir a separação da Península, Maria Guavaira recebe um *poder-fazer* desfiar uma pé-de-meia sem fim, além de o Cão Ardent que também recebe um *poder-fazer* ao buscar quatro pessoas e os guiar até Maria Guavaira. Quando dotados desse *poder-fazer*, os personagens realizam suas *performances* que possibilitarão a separação peninsular, ou seja,

possibilitarão ao sujeito Península realizar a performance de se separar da *Europa*.

A partir do momento em que esse sujeito passa a ter competência para realizar sua *performance*, instaura-se na narrativa um percurso do sujeito, bem como o percurso do destinador-manipulador e o percurso do destinador-julgador. Como vimos anteriormente, o percurso narrativo do sujeito constitui-se pela sequência lógica do programa de competência com um programa de *performance*, logo, o sujeito da narrativa aqui em análise, a *Península*, é capacitada por um *poder-fazer*, competência doada pelos cinco personagens da narrativa, para que, depois, ela possa realizar sua *performance*, separar-se da Europa.

Como ressaltado anteriormente, nem sempre todos os percursos aparecerão de forma explícita, ou terão o mesmo destaque que os outros nas narrativas. De tal maneira que em *A jangada de pedra* (1986) o percurso do destinador-manipulador não é apresentado com o mesmo destaque que o percurso do sujeito, por exemplo. Porém, como também já relatado em outro momento de nosso estudo, sabemos que a manipulação é condição primordial para a performance, ou seja, só há performance se houver manipulação. Logo, infere-se que cada um desses sujeitos foi manipulado para fazer exatamente o que fizeram.

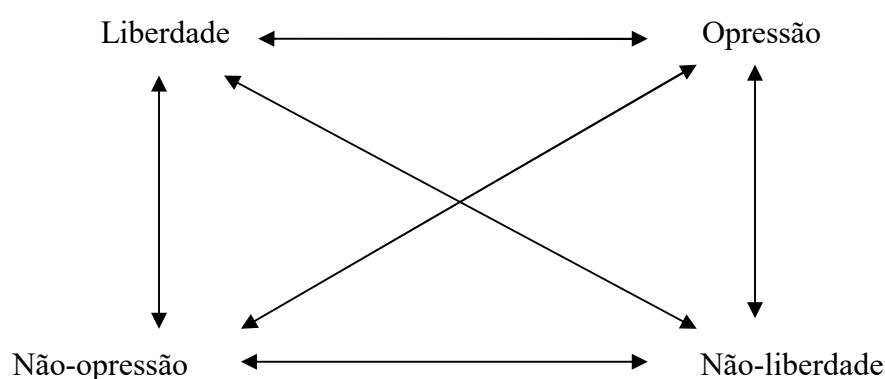
Com relação ao percurso do destinador-julgador, notamos que a Península, o sujeito, é sancionada pragmaticamente de forma positiva, uma vez que recebe, tanto ela em geral, quanto os sujeitos que dela fazem parte, e que também se fizeram essenciais na performance, uma recompensa: finalmente uma identidade continental que os acolha e os satisfaça, são agora ibero-afro-americanos, alcançaram a Nova Atlântida.

A partir desses três percursos, do sujeito, do destinador-manipulador e do destinador-julgador, pode-se estabelecer a seguinte sequência lógica que construiu *A jangada de pedra* (1986): 1- manipulação (querer/dever), 2 – competência (saber/poder), 3- performance (fazer) e 4 – sanção (o julgar). Assim, primeiramente um destinador-manipulador entrou em cena a fim de persuadir seus destinatários (Joana Carda, Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Anaiço, Cão Ardent e Maria Guavaira) para que eles realizassem determinadas *performances*. Esses destinatários, que se permitiram manipular, passam a ser sujeitos e precisarão de competências para que possam praticar as ações exigidas pelo destinador-manipulador. Dotados de competências, esses sujeitos realizam suas *performances* e capacitam outro sujeito, a Península, com um *poder-fazer*, fazendo-o realizar sua *performance* de separação do continente europeu. Por fim, um destinador-julgador vem julgar a conduta desses sujeitos e distribuir recompensas ou castigos, o que eles merecerem, no caso, a utópica Nova Atlântida é o prêmio a ser oferecido a Península. Assim, esses percursos formaram, no romance saramaguiano, o chamado Esquema Narrativo Canônico: manipulação, competência,

*performance* e sanção.

Ademais, partindo para a estrutura mais profunda e complexa que constitui a narrativa, isto é, o nível fundamental, encontramos a seguinte oposição semântica que dá base para o sentido desse texto: liberdade versus opressão, uma vez que a Península Ibérica, seus povos, sentiam-se oprimidos pelos restantes dos europeus e buscavam uma liberdade identitária, ou seja, por um lugar em que pudessem ser livres de imposições, pressões e julgamentos advindos do continente Europeu. Logo, a partir do estabelecido pelo quadrado semiótico temo

Esquema 16 – Quadrado semiótico de *A jangada de pedra*



Fonte: nossa pesquisa.

De início se destaca a negação da liberdade que leva o sujeito *Península* a uma condição de opressão, porém, a partir de um enunciado do fazer, esse estado é transformado e o caminho a ser percorrido no quadrado semiótico é o inverso, nega-se a opressão até chegar a liberdade. Assim, constata-se o caráter eufórico atribuído a liberdade, em contra posição ao caráter disfórico que recai sobre a opressão nesse romance saramaguiano. Além disso, nota-se que a opressão, dentro do texto, surge como análoga ao europeu, enquanto que a liberdade é análoga ao ibero-afro-americano, bem como a opressão é análoga a pedra, e a liberdade análoga a jangada (categoria semântica /estaticidade/ vs /dinamicidade/).

Quadro 5: Categorias análogas a liberdade e opressão

<b>Liberdade</b>	<b>Opressão</b>
Ibero-afro-americano	Europeu
jangada	Pedra

Fonte: nossa pesquisa.

A partir do que foi exposto e discutido, foi possível perceber que a alegoria se tornou o meio de expressão pelo qual o enunciador conseguiu manifestar uma indignação de seu tempo.

A alegoria não se apresentou em *A jangada de pedra* (1986), dessa maneira, como mera ilustração, mas como uma espécie de “linguagem-fim” utilizada com função de denunciar uma realidade vivenciada pelos povos ibéricos. A alegoria saramaguiana construiu, assim, uma utopia libertária, uma utopia anti-europeística. Possibilitando a fomentação de dois textos, a alegoria carregou consigo a capacidade de defender e gritar um posicionamento ideológico e político de maneira disfarçada, de tal modo que consegue atingir um maior número de leitores, já que muitos só conseguem apreender o texto manifestante do plano do conteúdo, após ter lido tudo, ou seja, após ter percorrido toda a crítica referente a uma política hegemônica europeia.

## 5.2 Ensaio sobre a cegueira

Se antes de cada ato nosso nos puséssemos a prever todas as consequências dele, a pensar nelas a sério, primeiro as imediatas, depois as prováveis, depois as possíveis, depois as imagináveis, não chegaríamos sequer a mover-nos de onde o primeiro pensamento nos tivesse feito parar. Os bons e os maus resultados dos nossos ditos e obras vão-se distribuindo, supõe-se que de uma forma bastante uniforme e equilibrada, por todos os dias do futuro, incluindo aqueles, infundáveis, em que já cá não estaremos para poder comprová-lo, para congratular-nos ou pedir perdão, aliás, há quem diga que isso é que é a imortalidade de que tanto se fala. (SARAMAGO, p. 1995, p. 68)

*Ensaio sobre a cegueira*, publicado em 1995, foi considerado, como nos aponta Lopes (2010) em sua biografia do autor, a obra que inaugura uma nova fase na literatura saramaguiana, tendo como principal especificidade a utilização do recurso alegórico<sup>99</sup>. Importante ressaltar, porém, que Saramago não se julgava um escritor que previa e construía projetos que orientassem a produção de seus textos, ou seja, não acreditava que seus romances fossem frutos de esquemas pensados e projetados para alcançarem determinados fins, uma vez que visualizava sua literatura de maneira livre, fluida e espontânea, como ele mesmo salienta em entrevista concedida ao programa *Roda Vida*, em 2003:

A partir do *Ensaio sobre a cegueira*, digamos, não é que minha perspectiva tivesse mudado, porque eu não faço nada calculadamente, e não é dizer assim agora cheguei aqui tenho que mudar, tenho que inventar outra coisa qualquer, o que que há de ser e já encontrei ou não encontrei. Não, tudo quanto acontece, tudo quanto tem

<sup>99</sup> Essa considerada fase de romances alegóricas teria sido inaugurada por *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e seguida por *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002) e, finalizando esse ciclo, *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Nota-se a exclusão de *A jangada de pedra* (1986) desse grupo de obras construídas com alegorias, apenas pelo fato de ela ter sido publicada antes dos anos 90, que é considerado por muitos estudiosos, o próprio Lopes (2010), por exemplo, como a fase de romances alegóricos do autor, embora tenha ficado claro em nossa pesquisa que *A jangada de pedra* também se constitui como uma prosa alegórica. Constata-se, assim, que a “classificação” se deu, para alguns pesquisadores, somente pelo critério cronológico e não textual e conteudístico.

acontecido no meu trabalho literário, acontece, eu diria, porque tem que acontecer, nunca é o fruto ou resultado de uma reflexão minha sobre conveniência ou a necessidade de mudar para isto ou para aquilo, os temas se apresentam, e acontece que a partir do *Evangelho segundo Jesus Cristo*, quer dizer o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, de uma maneira fecha, fecha uma porta. [...] Então o que acontece a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, de fato, é outro tipo de reflexão. (SARAMAGO, 2003).

Ainda que Saramago afirme não ter calculado e arquitetado o início de uma fase de romances alegóricos, inaugurados com o *Ensaio sobre a cegueira* (1995), foi isso, no entanto, o que aconteceu, mesmo que de maneira espontânea, em sua literatura, pois, após a publicação de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) há, notoriamente, uma mudança perceptível nas obras do escritor. Surge, portanto, uma literatura em que o tipo de reflexão é outro, a construção do romance é outra, a forma de inserção dos elementos pertencentes às narrativas também é outra. Por isso, muitos críticos do escritor português, como Lopes (2010), consideram que, a partir dos anos 90, com a publicação desse primeiro ensaio, inicia-se uma nova perspectiva na produção literária saramaguiana.

Desse modo, podemos trazer à luz aspectos que distanciarão os romances escritos nos anos 80, inclusive um romance alegórico como a própria obra *A jangada de pedra*<sup>100</sup>, dos romances que seriam produzidos, posteriormente, nos anos 90. Perceberemos, assim, que a escrita saramaguiana, ao adotar uma nova perspectiva, apresentará traços particulares em sua composição, como, por exemplo, a não mais definição dos elementos de pessoa, espaço e tempo, mas apenas sua sugestão por meio do processo de figurativização de tais elementos. Ou seja, notamos que, diferentemente do que vinha ocorrendo nas obras anteriores, há, agora, um rompimento com a realidade portuguesa, uma vez que não figuram mais na narrativa nem o espaço português concreto, nem o tempo cronológico e histórico delimitado e nem mesmo pessoas comuns ou celebridades portuguesas nomeadas e descritas detalhadamente nos romances. Logo, todos esses componentes da narrativa não serão oferecidos ao enunciário de forma clara e determinada, mas sim de maneira sugestiva, como sombras a serem apreendidas entre as palavras, fortalecendo, como veremos mais a diante, o caráter alegórico que passa a se configurar como a forma de expressão cada vez mais representativa nas obras de Saramago.

Assim, em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) alguns elementos serão ocultados na narrativa, já que houve um rompimento do enunciador com os aspectos mais concretos que, pelo menos nas obras anteriores, costumavam fazer referência à Portugal e aos portugueses.

<sup>100</sup>Embora *A jangada de pedra* (1986), conforme foi apresentado anteriormente, já trouxesse como foco ficcional e forma de expressão a alegoria, podemos destacar algumas distinções na produção literária saramaguiana que se farão presentes somente a partir da instauração do primeiro ensaio em 1995.



Por exemplo, em *A jangada de pedra* (1986) o enunciador faz uso de inúmeras figuras que constroem e apontam o espaço físico em que o enredo está se desenrolando: a Península Ibérica, os países Portugal e Espanha, bem como algumas regiões geograficamente bem detalhadas e situadas. Porém, em *Ensaio sobre a cegueira* não é cedido ao enunciatário esse tipo de informação. De modo que, com a ruptura do espaço, seja ele português ou qualquer outro, o enunciatário não consegue afirmar em qual local acontece a narrativa, visto que as figuras utilizadas não determinam um espaço físico concreto, específico e geograficamente conhecido. No entanto, por meio de um processo de figurativização sugestiva desse espaço desconhecido e indefinido, algumas figuras permitem ao enunciatário inferir, ao menos, que se trata de uma cidade comum, pertencente ao mundo real, como podemos observar pelo primeiro trecho do romance:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. (SARAMAGO, 2017, p. 11)<sup>101</sup>.

De acordo com a semântica do Nível Discursivo, proposta pelo Percurso Gerativo de Sentido, o fragmento textual destacado acima apresenta figuras que permitem ao enunciatário visualizar o espaço da narrativa como um local comum, habitual, inclusive como se fosse a sua própria cidade. Isso se deve ao fato de as figuras selecionadas pelo enunciador, como *automóveis, sinal, passadeira, homem, gente, rua, faixas brancas, asfalto, automobilistas, pé, pedal, carros*, entre outras, figurativizarem cenas, objetos e atores que constituem um cenário rotineiro, típico de qualquer cidade de um mundo real, como o que nós habitamos. É, portanto, por meio de tais figuras que a cena construída no texto se torna sensível e apreensível ao enunciatário, afinal, conforme Bertrand (2003, p. 154), a figuratividade tratada pela semiótica é usada justamente para designar a capacidade de “produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas”, de tal modo que as figuras possibilitarão ao enunciatário um *fazer ver* o mundo natural, aquele similar ao dele, do qual ele é habitante, visto que as mesmas figuras coexistem nos dois espaços: no do texto e no do enunciatário. Além disso, esse compartilhamento de figuras, que pertencem tanto ao espaço da narrativa quanto ao espaço em que reside o enunciatário, funciona como uma das direções oferecidas pelo próprio texto para que a atividade interpretativa se distancie de outros

---

<sup>101</sup> Fragmento de análise número 1

caminhos, como um de cunho fantástico, por exemplo, já que as figuras selecionadas não correspondem a ele, mas sim ao mundo comum.

Esse *fazer ver*, proporcionado pela utilização de figuras coexistentes no espaço narrativo e no espaço real em que habita o enunciatário, instala na narrativa um efeito de sentido de realidade, uma vez que permite ao enunciatário reconhecer esse espaço narrado como o mesmo que ele experiencia. Desse modo, ao *fazer ver*, o enunciador leva o enunciatário a um *fazer crer*, já que ao utilizar figuras que proferem o mundo natural experienciado pelo enunciatário, esse enunciador está a compartilhar com ele um mesmo conjunto de valores que os põe como pertencentes de um mesmo grupo, fazendo, assim, com que entre eles seja estabelecido um contrato fiduciário, de confiança. As figuras serão, então, de extrema relevância para o objetivo do enunciador de fazer o enunciatário crer naquilo que será exposto, ou seja, o enunciador conseguirá, por meio de suas figuras, que proferem o mundo natural compartilhado e percebido sensivelmente pelo enunciatário, inseri-lo nessa esfera de realidade produzida no romance, uma vez que visualizando um espaço similar ao seu, ele pode passar a se sentir como parte daquela história, pertencente ao meio e aos acontecimentos que ali ocorrem, torna-se, então, um ator ativo diante daquilo que se desenrola no texto. Assim, retomando um dos maiores pressupostos da Arte Retórica que objetivava a persuasão, pode-se concluir, portanto, que *fazer ver* é também uma maneira de *fazer crer*, de persuadir, de convencer aquele com quem se fala.

Ademais, notamos que em *Ensaio sobre a cegueira* (1986) há também uma ruptura temporal, uma vez que não é entregue ao enunciatário de forma concreta o tempo histórico e cronológico em que a narrativa acontece. Entretanto, de igual modo como se deu com o espaço, o enunciador instala determinadas figuras no enunciado que sugerem ao enunciatário uma linha temporal que demarca, ao menos, o final do século XX, como podemos observar a partir do seguinte trecho do romance:

Fizera-se noite quando saiu do consultório. Não tirou os óculos, a iluminação das ruas incomodava-a, em particular a dos anúncios. Entrou numa farmácia a comprar o medicamento que o médico tinha receitado [...] À saída da farmácia, a rapariga chamou um táxi, deu o nome de um hotel. [...] Entrou no hotel com ar natural, atravessou o vestíbulo para o bar. [...] Um pouco mais tarde, como uma turista que sobe ao quarto a descansar depois de ter passado a tarde nos museus, dirigiu-se ao ascensor [...] e abriram-se as portas do elevador. (SARAMAGO, 2017, p. 31-33)<sup>102</sup>.

Percebe-se que as figuras utilizadas para construir o fragmento textual acima, possibilitam ao enunciatário inferir uma espécie de margem temporal que comportaria tal narrativa, pois ao lançar mão de figuras como: *consultório, óculos, iluminação, anúncios,*

---

<sup>102</sup> Fragmento de análise número 2

*farmácia, medicamento, médico, táxi, hotel, bar, turista, museus, ascensor e elevador*, o enunciador situa a obra numa linha temporal de cunho mais atual, visto que tais elementos não figuravam em períodos mais antigos. Além disso, no decorrer do texto, são citados outros elementos de caráter tecnológico instalados por figuras como: *autifalantes, computadores, rádios, telefones*, que acabam por confirmar a inserção de tal cronologia, pelo menos, a partir do final do século XX.

As marcas temporais presentes no romance são figurativizadas, portanto, de um modo que não se permite afirmar de forma concreta e pontual em que dia, mês e ano a narrativa acontece e nem há quanto tempo está acontecendo a cegueira, ou seja, também não se sabe em quanto tempo a ação se desenrola, já que as figuras utilizadas não apresentam de forma clara a passagem dos dias, uma vez que o mecanismo de figurativização constrói uma esfera temporal genérica, como podemos verificar em: “Quando ao princípio os cegos daqui ainda se contavam nos dedos [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 133)<sup>103</sup>, ou seja, o tempo é figurativizado por “princípio”, mas quando foi ao certo o princípio? Quando foi, de fato, que isso tudo começou? O quão distante estamos, agora, desse princípio, isto é, quanto tempo faz? Não sabemos.

Importante se faz ainda ressaltar que não é só ao enunciatário que a questão temporal se torna uma dúvida, mas para os próprios personagens inscritos na narrativa essa não delimitação de tempo também existe, uma vez que, dentro do local de isolamento, eles não têm acesso a nada que lhes permita situá-los temporalmente. Os personagens não sabem como contar as horas e nem os dias que se passam, afinal, como estão cegos, não podem visualizar relógios, calendários e nem mesmo o nascer e o pôr do sol. “Que horas serão isto, perguntou, mas já sabia que ninguém poderia responder-lhe”(SARAMAGO, 2017, p. 121)<sup>104</sup>.

Além da ausência de especificação espaço-temporal, o enunciador também omite do seu enunciatário o nome próprio dos personagens que compõem a narrativa, bem como a caracterização física detalhada de cada um deles. Assim, se em *A jangada de pedra* (1986) tínhamos Joana Carda, Pedro Orce, Joaquim Sassa, José Anaiço e Maria Guavaira, em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), diferentemente, o enunciador não consente que seu enunciatário tenha conhecimento dos nomes dos personagens, como podemos constatar a partir do seguinte trecho:

Eu conheço a sua voz, disse a rapariga dos óculos escuros, Sou médico, médico oftalmologista, É o médico que eu consultei ontem, é a sua voz, Sim, e você, quem é,

<sup>103</sup> Fragmento de análise número 3

<sup>104</sup> Fragmento de análise número 4

Tinha uma conjuntivite, suponho que ainda cá está, mas agora, cega por cega, já não deve ter importância, E esse pequeno que está consigo, Não é meu, eu não tenho filhos, Examinei ontem um rapazinho estrábico, eras tu, perguntou o médico, Era sim senhor, a resposta do rapaz saiu com um tom de despeito, de quem não gostara que se mencionasse o seu defeito físico, e tinha razão, que tais defeitos, estes e outros, só por deles se falar, passam logo de mal perceptíveis a mais do que evidentes. Há ainda alguém que eu conheça, tornou a perguntar o médico, estará por acaso aqui o homem que foi ontem ao meu consultório acompanhado pela esposa, o homem que cegou de repente quando ia no automóvel, Sou eu, respondeu o primeiro cego. (SARAMAGO, 2017, p. 51-52)<sup>105</sup>.

Compreende-se, pelo fragmento destacado acima, que os personagens não são apresentados por seus nomes, não há sequer um único nome próprio em meio ao romance, o que há, na verdade, são alguns critérios mobilizados pelo narrador para fornecer uma espécie de identificação dos personagens ao enunciatário, como por exemplo, utilizar suas características físicas mais sobressalentes para defini-los, que é justamente o que se faz com “a rapariga dos óculos escuros”, com “o rapazinho estrábico”, bem como com outros personagens que surgirão no texto, como “o velho da venda preta”.

Porém, é interessante ressaltar que, quando o primeiro cego vai procurar ajuda, acompanhado de sua esposa, no consultório do oftalmologista, lá ele encontra com outros pacientes que, depois de também serem contaminados pela cegueira, irão se reencontrar no mesmo local de isolamento. No entanto, mesmo que todos estejam cegos, as características físicas dos personagens, apreendidas pelos outros personagens, durante um raro e breve encontro em uma sala de espera, mostram-se tão marcantes que, mesmo quando todos estão cegos, são elas que continuarão a ficar em evidência, como é o exemplo do “rapazinho estrábico”, que continua tendo seu “defeito” físico como o aspecto mais relevante para identificá-lo. Infere-se, a partir desse critério de nomeação, uma crítica produzida pelo enunciatário ao sugerir que, mesmo em um mundo de cegos, para muitos, ainda são os aspectos físicos e exteriores que continuarão a figurar como os mais importantes nas relações humanas, mesmo quando ninguém mais possa vê-los. Entretanto, diante dessa nova situação de cegueira generalizada, o discurso é construído buscando produzir um efeito de sentido que profira ser o interno e não mais o mundo das aparências que deverá prevalecer, como podemos notar em vários momentos da narrativa, como em: “[...] ficando por esta via demonstrado, mais uma vez, que as aparências são enganadoras, e que não é pelo aspecto da cara e pela presteza do corpo que se conhece a força do coração” (SARAMAGO, 2017, p. 170)<sup>106</sup>.

Além do critério das características físicas, notamos que os personagens também serão

<sup>105</sup> Fragmento de análise número 5

<sup>106</sup> Fragmento de análise número 6

denominados a partir de uma situação ou fato que lhes ocorreu, como é o caso do primeiro homem a ficar cego que será denominado na narrativa por “o primeiro cego”. Outro critério, que serve para identificar os personagens, é a profissão, como se verifica com “o médico”. Ademais, as mulheres que são casadas serão intituladas a partir dos seus cônjuges, como se pode observar nos seguintes trechos: “A mulher do médico agarrou o marido pelo braço” (SARAMAGO, 2017, p. 54); e também: “foi ela, a mulher do primeiro cego, que disse sem que a voz lhe tremesse” (SARAMAGO, 2017, p. 168). Assim, podemos destacar que os actantes da narrativa recebem investimentos semânticos que os tornam atores por meio de figuras que atendem a critérios específicos: uma característica física, a profissão, um parentesco, entre outros.

Entretanto, observa-se que as figuras geralmente utilizadas para caracterizar os actantes de uma narrativa de maneira mais descritiva e detalhada, como por exemplo, alto, baixo, forte, magro, loira, morena, como sucede em outros romances, são deixadas de lado nesse ensaio, uma vez que em um mundo de cegos isso não teria a menor relevância, ou pelo menos não deveria ter, visto que se configuram como aspectos superficiais demais, supérfluos demais em uma realidade que exige muito mais do que a aparência para sobreviver. Nessa perspectiva, um dos personagens do romance, inclusive, chega a afirmar que “os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante” (SARAMAGO, 2017, p. 275), ou seja, nomes não importam, sobrenomes também não, isso era o que importava em um mundo regido pela visão, em que nomes e rostos se correspondiam como os dois lados de uma moeda, relação totalmente desnecessária, agora, em um mundo de cegos em que nada disso é útil ou necessário para a sobrevivência. A respeito da construção de personagens que não são nomeados e nem descritos de forma detalhada na superfície do romance, o próprio autor nos afirma que:

Decidi que não haverá nomes próprios no Ensaio, ninguém se chamará António ou Maria, Laura ou Francisco, Joaquim ou Joaquina. Estou consciente de enorme dificuldade que será conduzir uma narrativa sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e prepará-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da página cem será ou não o mesmo da página cinqüenta, enfim, que entre, de facto, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos. (SARAMAGO, 1997, p. 101-102).

Ao não nomear personagens nem descrevê-los, ao não delimitar o espaço físico nem mesmo a linha temporal em que o romance está inscrito, o enunciador leva o seu enunciatário,

assim como fez com seus personagens, à cegueira. Da mesma maneira que os cegos do ensaio, o enunciatário também não sabe onde está, não sabe quanto tempo está se passando nem como são, fisicamente e exteriormente, as pessoas que estão a sua volta. Logo, o enunciador faz uso da figurativização a fim de produzir determinado efeito de sentido em seu texto: ao não apontar e nem determinar, mas, ao contrário, ao sugerir, as figuras produzem sombras, constroem personagens, por exemplo, que se apresentam ao enunciatário como espectros, isto é, em que não é possível visualizar os aspectos exteriores de forma completa e clara, afinal, é isso o que ocorre com os cegos, não conseguem apreender a aparência, a superfície das coisas. O enunciatário é, portanto, também acometido pela cegueira, já que não tem como saber, por exemplo, como o médico e sua esposa são fisicamente, que tipo e marcas de roupas usam, qual o carro que eles têm, o mesmo se passa com o primeiro cego e sua mulher; do rapazinho só se sabe que é estrábico; da rapariga só se informa que tem óculos escuros; do velho só se imagina que use uma venda preta, e assim por diante. O máximo que se permite são manchas a serem visualizadas.

Mas, em contrapartida, perder a capacidade visual não impede que as pessoas enxerguem determinados elementos, como a essência, o interior. Pelo contrário, ao não ter mais como focar na aparência, no que é externo, e com o objetivo de suprir tal ausência sensitiva, outros pontos se tornam relevantes na percepção de quem está cego. Ao criar uma aura e aspecto de névoa e embaçamento dentro do romance, produzida pela figurativização sugestiva, o enunciador deseja cegar também seu enunciatário, levando-o a centrar sua atenção apenas no que interessa, no interior de cada personagem, nas suas ações, nos seus sentimentos, na maneira de tratar o outro e viver no meio do caos. Assim, de que importa saber, em um mundo de cegos, se a mulher do médico é alta ou baixa, gorda ou magra? O que interessa é que sua essência é formada por solidariedade, altruísmo e empatia, não apenas com seu marido, mas com todos que precisam de sua ajuda em meio aquela situação limite. É, portanto, a essência dessa mulher que contribui para defini-la, são suas ações, que ao interferirem diretamente na sobrevivência do grupo, torna-se de grande relevância para que os outros a enxerguem tal como ela é, sua natureza, e não os seus aspectos físicos, seu dinheiro, nome e sobrenome.

Ainda no que concerne a essas categorias de pessoa, espaço e tempo, a sintaxe discursiva nos possibilita fomentar reflexões importantes que são resultados diretos das escolhas feitas pelo enunciador de *Ensaio sobre a cegueira* (1986). Assim como ocorre em *A jangada de pedra* (1986), observa-se uma predominância do mecanismo de debreagemenunciva, visto que o enunciatário se depara, no ensaio, com a projeção das

categorias de pessoa, espaço e tempo realizadas pela instalação de um “ele”, um “lá” e um “alhores”, ou seja, categorias distintas daquelas que seriam pertencentes à instância da enunciação (*eu-aqui-agora*) são postas no enunciado, como se pode perceber a partir do seguinte trecho:

O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer, a alavanca da caixa de velocidade que se encravou, ou uma avaria do sistema hidráulico, blocagem dos travões, falha do circuito eléctrico, se é que não se lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso. O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas, enquanto os carros atrás dele buzina frenéticos. Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estornar o trânsito, bate furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles [...] (SARAMAGO, 2017, p. 11-12)<sup>107</sup>.

Verifica-se, por meio da passagem apresentada acima, que o enunciador pressuposto da enunciação projetada, dentro do enunciado, as categorias de pessoa, espaço e tempo que são distintas daquelas presentes na instância da enunciação. Assim, a categoria de pessoa não é projetada no enunciado pelo “eu” pressuposto da enunciação, mas por um “ele”, como em “O primeiro da fila do meio está parado”. O mesmo acontece com a categoria de espaço, uma vez que o “aqui” da enunciação cede espaço para um “lá” no enunciado: “o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles”. Por fim, no que se refere à categoria de tempo, algo semelhante se realiza no enunciado ao instalar não o “agora” pertencente da enunciação pressuposta, mas um tempo outro estabelecido dentro do enunciado, como o criado no seguinte trecho “se é que não se lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso”.

Além da debreagem enunciativa, também se constata, no decorrer da leitura, uma dinamização de vozes, ou seja, há diálogos que se estabelecem entre todos os envolvidos nessa enunciação, resultando, assim, em debreagens internas de variados graus. Primeiramente, notamos que há um enunciador pressuposto dirigindo seu texto a um enunciatário também pressuposto, uma vez que para todo texto há essa instância da enunciação pressuposta com seus constituintes: o enunciador e o enunciatário pressupostos. Porém, quando esse enunciador pressuposto projeta-se no enunciado, o faz por meio de um narrador, que passa a se dirigir, dessa maneira, a um enunciatário que sendo também projetado no enunciado, torna-se um narratário, passando a ocorrer, dentro do romance, um

<sup>107</sup> Fragmento de análise número 7

diálogo entre narrador e narratário. Como podemos constatar em:

A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido da valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário. (SARAMAGO, 2017, p. 122).<sup>108</sup>

Como podemos verificar no trecho acima, o narrador faz uma interrupção em sua narração, e passa a se direccionar, diretamente, para seu narratário, para o enunciatário pressuposto que foi projetado como narratário no texto em análise. Temos, portanto, uma fala do narrador diretamente para o narratário, convocando-o para participar ativamente da narrativa junto com ele, configurando-se, assim, uma debreagem interna de primeiro grau. Porém, há outro grau de debreagem também presente em *Ensaio sobre a cegueira* (1986):

Ouviu a mulher entrar no quarto, Ah, já estás levantado, disse ela, e ele respondeu, Estou. Logo a seguir sentiu-a ao seu lado, Bons dias, meu amor, ainda se saudavam com palavras de carinho depois de tantos anos de casados, e então ele disse, como se os dois estivessem a representar uma peça e esta fosse a sua deixa, Acho que não irão ser muito bons, tenho qualquer coisa na vista. Ela só deu atenção à última parte da frase, Deixe-me ver, pediu, examinou-lhe os olhos com atenção, Não vejo nada, a frase estava evidentemente trocada, não pertencia ao papel dela, ele era quem tinha de pronunciar-la, mas disse-a mais simplesmente, assim, Não vejo, e acrescentou, Suponho que fui contagiado pelo doente de ontem. (SARAMAGO, 2017, p. 38)<sup>109</sup>.

Percebe-se que, além dos diálogos estabelecidos entre enunciatário pressuposto e enunciatário pressuposto, bem como além da comunicação realizada entre o narrador e narratário, projeção desses no enunciado, há ainda uma outra delegação de voz, destinada agora aos próprios personagens que se tornam, então, interlocutores e interlocutários. Nota-se que, quando o médico fala por ele mesmo, e não mais pela voz do narrador, ele se torna um interlocutor que realiza um diálogo com sua esposa, enquanto interlocutária dele e vice-versa, a depender de quem toma a voz como o “eu” e quem se torna o “tu” na cena comunicativa. Dessa forma, também constatamos a presença de uma debreagem interna de segundo grau.

Contata-se, dessa maneira, que, de igual modo como em *A jangada de pedra* (1986), o enunciatário de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) faz uso de uma dinâmica de vozes em sua narrativa, isto é, não concentra a fala em apenas uma das partes constituintes da cena enunciativa, mas, ao contrário, oferece ao romance uma rotatividade de vozes e de diálogos. Essa dinamicidade, bem como a delegação de vozes a diferentes entidades, oferece ao texto

<sup>108</sup> Fragmento de análise número 8

<sup>109</sup> Fragmento de análise número 9



um caráter mais objetivo, visto que a percepção e o ponto de vista de mais de um componente serão apresentados ao enunciatário, excluindo, dessa maneira, o máximo possível de subjetividade que o enunciado possa comportar. Ademais, essa dinâmica de delegação vocal acaba por funcionar também como uma tentativa de, ao proporcionar diferentes perspectivas dos acontecimentos, tirar o enunciatário, nem que seja um pouco, do nevoeiro que predomina no romance, possibilitando-o, assim, construir determinadas cenas visuais a partir do que cada componente sugere e acrescenta ao texto. Logo, infere-se que os mecanismos de projeção de pessoa, espaço e tempo dentro do enunciado contribuem diretamente para situar o enunciatário dentro desse mar de leite em que ele é inserido, agindo, desse modo, como uma guia que o permite adentrar em determinados espaços bem nevoentos.

Já no que concerne a semântica discursiva, demonstramos anteriormente que em *A jangada de pedra* (1986) as figuras, uma em particular, a “Península”, foi responsável pela instalação de distintas isotopias temáticas, visto que a inserção da figura *Península* fomentou dois percursos a serem seguidos pelo enunciatário: instalou um primeiro percurso que, recoberto por um determinado grupo de figuras, traçou um caminho que levou o enunciatário a interpretação de um deslocamento físico e inusitado da massa de pedra, figurativizada como *Península*; além disso, a inserção da figura *Península*, também propiciou a instalação de um percurso interpretativo distinto do primeiro, pois, uma vez recoberto por outro grupo de figuras, possibilitou a visualização da locomoção de tal figura, *Península*, como o movimento de um povo em busca de uma nova identidade. Percebe-se desse modo que em *A jangada de pedra*, partimos de uma figura invariante (*Península*) para o estabelecimento de distintas temáticas que, por sua vez, foram confirmadas e construídas por figuras variantes pertencentes a cada um dos percursos elencados acima.

No entanto, notaremos um caminho distinto sendo realizado em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), ou seja, temos como ponto de partida uma temática invariante, a *cegueira*, que, no processo de figurativização, apresentará isotopias figurativas variantes que corroboram, então, a fomentação de distintos percursos interpretativos. Logo, teremos nesse ensaio percursos isotópicos figurativos variados, desencadeados por uma mesma temática que, a partir de duas coberturas figurativas diferentes, instalará, pelo menos, duas interpretações dessa mesma temática.

Verifica-se que a temática a ser desenvolvida em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) faz referência a um tipo de doença epidêmica, sem precedentes na história e que irá contaminar cada pessoa até todos daquele determinado espaço estarem cegos, com exceção de uma única pessoa, a mulher do médico. A temática, portanto, é a cegueira, no entanto, convém ressaltar

antes de tudo que tal cegueira irá se apresentar ao enunciatório como uma situação também de caráter insólito, assim como a relatada no romance analisado anteriormente, uma vez que, em um dia comum, em determinada cidade comum, um homem também comum fica cego enquanto esperava o semáforo ficar verde.

Não vejo, não vejo, murmurava entre o choro, Diga-me onde mora, pediu o outro. Pelas janelas do carro espreitavam caras vorazes, gulosas da novidade. O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco. (SARAMAGO, 2017, p. 13)<sup>110</sup>.

A partir do momento em que fica cego, este homem é levado por sua esposa ao oftalmologista. No entanto, tal consulta acaba por confirmar o caráter insólito do acontecimento, pois nem a medicina conseguirá decifrá-la.

O médico subiu e baixou o sistema binocular do seu lado, fez girar parafusos de passo finíssimo, e principiou o exame. Não encontrou nada na córnea, nada na esclerótica, nada na íris, nada na retina, nada no cristalino, nada na mácula lútea, nada no nervo óptico, nada em parte alguma. Afastou-se do aparelho, esfregou os olhos, depois recomeçou o exame desde o princípio, sem falar, e quando outra vez terminou tinha na cara uma expressão perplexa, Não lhe encontro qualquer lesão, os seus olhos estão perfeitos [...] Se os meus olhos estão perfeitos, como diz, então por que estou eu cego, Por enquanto não sei lhe dizer, vamos ter de fazer exames mais minuciosos, análises, ecografia, encefalograma, Acha que tem alguma coisa a ver com o cérebro, É uma possibilidade, mas não creio [...] O que quero dizer é que se o senhor está de facto cego, a sua cegueira, neste momento, é inexplicável. (SARAMAGO, 2017, p. 23)<sup>111</sup>.

A partir desse primeiro caso, tal cegueira vai se espalhando por todo o lugar e contaminando cada vez mais pessoas. Sem saber ao certo o motivo dessa doença, nem como está se espalhando de maneira tão rápida, as autoridades decidem por isolar as pessoas contaminadas, bem como as que com elas tiveram contato, a fim de, ao menos, minimizar a velocidade do contágio. Na dúvida por um lugar adequado, escolhem, por fim, isolá-los em um manicômio desativado, pois este, segundo as autoridades, teria a melhor estrutura para recebê-los. Porém, a situação não é contida, o número de contaminados não abaixa, a velocidade da propagação de um possível vírus não diminui, logo, torna-se uma epidemia e todas as pessoas, com exceção da mulher do médico, ficam cegas.

Percebe-se, então, que a temática mínima sobre a qual o texto se fundamenta é: a

<sup>110</sup> Fragmento de análise número 10

<sup>111</sup> Fragmento de análise número 11.

cegueira. Entretanto, notaremos durante a leitura que as figuras mobilizadas pelo enunciador, a fim de recobrir tal temática, acabam por construir dois percursos isotópicos distintos, ou seja, possibilita ao enunciatário interpretar a cegueira de dois variados modos. De tal maneira, pode-se inferir que *Ensaio sobre a cegueira* (1995) é formado, portanto, por dois textos, isto é, que apresenta, a partir das configurações figurativas que o compõe, um texto “a”, figurativizado por um primeiro grupo de figuras variantes, e um texto “b”, recoberto figurativamente por outro grupo de figuras distintas das que recobrem o texto “a”. Essa coexistência de textos distintos, construídos por figuras variantes, como explicitado anteriormente, constata, desse modo, a presença do recurso alegórico, utilizado mais uma vez como forma de expressão saramaguiana.

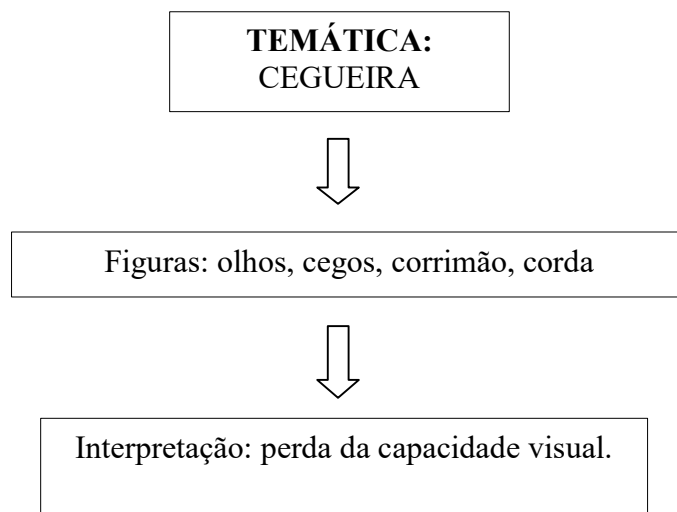
Primeiramente, o enunciatário se depara com um texto “a”, aquele em que o fato de as pessoas perderem a visão, corrobora diretamente e literalmente com a temática da cegueira. Tal texto é figurativizado por elementos que sugerem justamente a perda da capacidade visual por parte dos habitantes daquele local, como podemos observar em “Olhos que tinham deixado de ver, olhos que estavam totalmente cegos” (SARAMAGO, 2017, p. 37), ou seja, as figuras “olhos” e “cegos” retomam diretamente a temática da cegueira, da ausência de visão, de uma doença física. Também temos essa temática, esse texto “a”, figurativizada de igual perspectiva no seguinte trecho em que os primeiros cegos chegam ao lugar de isolamento:

Os primeiros a serem transportados para o manicômio foram o médico e a mulher. Havia soldados de guarda. O portão foi aberto à justa para eles passarem, e logo fechado. Servindo de corrimão, uma corda grossa ia do portão à porta principal do edifício, Andem um pouco para o lado direito, há aí uma corda, ponham-lhe a mão e sigam em frente, sempre em frente, até aos degraus, os degraus são seis, avisou um sargento. No interior a corda abria-se em duas, um ramo para a esquerda, outro para a direita, o sargento gritara, Atenção, o vosso lado é o direito. (SARAMAGO, 2017, p. 47).

Verifica-se que esse texto “a” recobre a temática da cegueira com figuras que estão intrinsecamente relacionadas com as necessárias dos cegos, ou seja, ao precisarem de um guia, ou algum elemento que exerça essa função, são instaladas no texto figuras como *corrimão* e *corda* que, juntamente, com os comandos dos soldados confirmam a perda da visão de tais pessoas: “Andem um pouco para o lado direito”, “há aí uma corda, ponham-lhe a mão e sigam em frente”, “os degraus são seis, avisou um sargento”, “o sargento gritara, Atenção, o vosso lado é o direito” (SARAMAGO, 2017, p. 47). Logo, ao necessitarem de objetos para auxiliar na sua locomoção (como corrimão e corda), bem como precisarem de comandos e de instruções, mediadas pela voz dos que ainda enxergam, figurativizados pelos *soldados* e pelo

*sargento*, percebe-se, dessa maneira, que temos um primeiro grupo de figuras utilizadas para recobrir a temática da cegueira que levam o enunciatário a uma interpretação da real e pura perda de visão das pessoas, como nos mostra o seguinte esquema:

Esquema 17 – Cobertura figurativa para temática da cegueira



Fonte: nossa pesquisa.

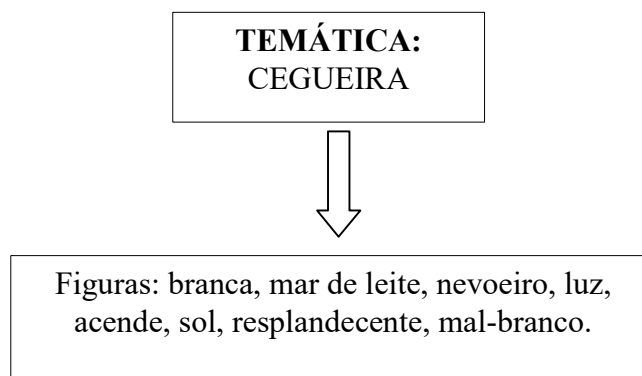
No entanto, há algo diferente a respeito dessa cegueira, pois ela é recoberta, em outra perspectiva, em um texto “b”, por figuras que divergem daquelas que a ciência descreveu para a sociedade, como podemos observar no fragmento de análise 10, em que o primeiro cego afirma “é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco”(SARAMAGO, 2017, p. 13). Temos, portanto, outra cobertura figurativa da temática cegueira que faz uso de figuras como: *nevoeiro*, *mar de leite*, *branca*. A não concordância dessa descrição de cegueira com o que comumente se espera e se afirma sobre ela (negra, escuridão, trevas), é responsável, então, por instaurar, dentro do texto, uma nova classificação desse tipo de cegueira, como se pode inferir pela seguinte fala do primeiro cego que oferece uma consistência a essa isotopia:

O médico perguntou-lhe, Nunca lhe tinha acontecido antes, quero dizer, o mesmo de agora, ou parecido, Nunca, senhor doutor, eu nem sequer uso óculos, E diz-me que foi de repente, Sim, senhor doutor, Como uma luz que se apaga, Mais como uma luz que se acende (SARAMAGO, 2017, p. 22).

Ademais, acrescente-se a essa fala do primeiro cego o comentário do narrador sobre o fato de que “os cegos sempre estavam rodeados duma resplandecente brancura, como o sol dentro do nevoeiro” (SARAMAGO, 2017, p. 94). Ao se referir a essa cegueira como *branca*,

e não preta, apresenta-a como uma espécie de *luz* que, em vez de ter se apagado, ao contrário, é acesa, justamente por toda a brancura que traz consigo, além disso, ainda é figurativizada como o *sol* e de maneira *resplandecente*. Some-se isso ao próprio nome escolhido para nomear tal cegueira que está em concordância como esse novo percurso isotópico: “mal-branco, como, graças à inspiração de um assessor imaginativo, a malsonante cegueira passaria a ser designada...” (SARAMAGO, 2017, p. 45)<sup>112</sup>. Essa nova figurativização, portanto, da cegueira como *branca*, *nevoeiro*, *mar de leite*, *luz*, *acende*, *resplandecente*, *brancura*, *sol*, *mal-branco*, são figuras que divergem daquelas instaladas na primeira isotopia, uma vez que ao retratarmos a perda da capacidade visual, essa doença física não se relaciona com nenhum desses elementos, abrindo, assim, caminho para a existência de uma segunda isotopia figurativa.

Esquema 18 – Isotopia figurativa da temática cegueira



Fonte: nossa pesquisa.

Logo, a instalação de uma nova isotopia figurativa permite ao enunciatário inferir que há a instalação, portanto, de outro texto por trás desse primeiro, ou seja, há um texto “b” que está além do texto “a” manifestado na superfície textual. Ou seja, superficialmente o enunciador apresenta ao enunciatário configurações discursivas que o levam rapidamente para

<sup>112</sup>Importante ressaltar que essa troca de cores, isto é, a figurativização da cegueira como “branca, nevoeiro, mar de leite, luz, resplandecente, mal-branco”ajuda, inclusive, a instalar mais fortemente o caráter do insólito na narrativa, uma vez que foge do normal, que se configura como uma doença que não corresponde a nenhum diagnóstico a ser esperado no mundo real, como se observa na reflexão do médico: “Quanto à amaurose, aí, nenhuma dúvida. Para que efectivaente o caso fosse esse, o paciente teria que ver tudo negro, ressaltando-se, já se sabe, o uso de tal verbo, ver, quando de trevas absolutas se tratava. O cego afirmara categoricamente que via, ressalve-se também o verbo, uma cor branca uniforme, densa, como se se encontrasse mergulhado de olhos abertos num mar de leite. Uma amaurose branca, além de ser etimologicamente uma contradição, seria também uma impossibilidade neurológica, uma vez que o cérebro, que não poderia perceber as imagens, as formas e as cores da realidade, não poderia da mesma maneira, para dizê-lo assim, cobrir de branco, de um branco contínuo, como uma pintura branca sem tonalidades, as cores, as formas e as imagens que a mesma realidade apresentasse a uma visão normal, por muito problemático que sempre seja falar, com efectiva propriedade, de uma visão normal. Com a consciência claríssima de se encontrar metido num beco onde aparentemente não havia saída, o médico abandou a cabeça com desalento e olhou em redor”. (SARAMAGO, 2017, p. 30).

a apreensão de uma cegueira física, uma doença que interfere na capacidade visual das pessoas, visto que insere figuras como *olhos*, *cegos*, *corrimão*, *corda*, bem como comandos de voz necessários para que os contaminados possam realizar atividades básicas, como ter uma locomoção segura. No entanto, para além dessas figuras dispostas superficialmente no enunciado, tal cegueira também é figurativizada por outro grupo de figuras que sugere uma mudança de isotopia, uma vez que fugindo do que se espera que fossem as características de uma cegueira “normal”, de uma doença física “comum”, ela acaba por sugerir a coexistência de outro texto, um texto “b”, sobre o qual o texto “a” foi sobreposto, e que apresenta outro tipo de cegueira, tipo esse que se encontrará em uma cama mais profunda do texto.

Dessa maneira, a partir da instalação desse segundo grupo de figuras utilizado para recobrir a temática da cegueira sob outra perspectiva, isto é, por meio de figuras distintas das usadas pelo primeiro grupo descrito anteriormente, abre-se um novo caminho interpretativo, visto que tais figuras permitem ao enunciatário realizar outro tipo de interpretação de tais elementos que se dá por meio de um processo de contextualização entre as figuras e as demais partes do texto, bem como uma contextualização, inclusive, extralinguística, que se manifesta nos enunciados do romance. Podemos inaugurar determinada discussão a partir do seguinte trecho:

O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. Então perguntou o velho da venda preta, Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira. Ninguém lhe soube responder (SARAMAGO, 2017, p.131)

Tal fragmento carrega uma importante informação ao afirmar que “já éramos cegos no momento em que cegamos”, ou seja, esse outro tipo cegueira a qual o enunciador também está a apresentar em seu texto, não se refere apenas à ausência da visão, uma vez que antes mesmo desse fato insólito acontecer, as pessoas já estavam, segundo o próprio interlocutor, cegas. Assim também nos constata este outro trecho: “tu não sabe o que é ver dois cegos a lutarem, Lutar foi sempre, mais ou menos, uma forma de cegueira” (SARAMAGO, 2017, p. 135), em que fica claro, para os interlocutores que os homens já tinham atitudes, já agiam como cegos mesmo quando ainda podiam enxergar. Logo, pode-se inferir que tal cegueira já estivesse dando seus primeiros passos há muito tempo, sendo instalada nos homens um pouco a cada dia, até que, enfim, atingiu seu ápice. Tal ideia nos permite, conseqüentemente, concluir que havia no mundo uma espécie de cegos que enxergavam, ou seja, que mesmo detentores da

capacidade visual, ainda assim não conseguiam enxergar: “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem”. (SARAMAGO, 2017, p. 310).

Mas, se essa cegueira permitia que as pessoas enxergassem anteriormente, então, infere-se que a ausência de visão não seria apenas o único sintoma e nem a única característica desse tipo de cegueira, mas apenas uma delas. Logo, o enunciatário é induzido a questionar que tipo de cegueira seria, então, essa que permitia aos homens enxergarem quando já eram cegos, que os fazia agir como cegos quando ainda tinham visão e que, em vez de os deixar na escuridão, levou-os à luz. Tais dúvidas sobre esse mal-branco não assola só o enunciatário, mas os próprios personagens manifestam também suas indagações. Uma das mais relevantes dúvidas, uma vez que corrobora nossa hipótese interpretativa da existência dessa segunda isotopia, é levantada por um dos personagens que reflete o seguinte: “mas quem nos diz a nós que esta cegueira branca não será precisamente um mal do espírito” (SARAMAGO, 2017, p. 90). Tal questionamento leva-nos, portanto, a considerar a ideia de que a cegueira não faz referência apenas a uma doença física, mas uma doença da alma, do espírito, que afeta o interior do homem, ou seja, a cegueira branca é uma doença que vai muito além e que atinge muito mais do que apenas os olhos humanos.

Assim, esse segundo grupo de figuras, essa segunda cobertura figurativa da temática *cegueira*, constrói um novo texto sobreposto ao texto “a”, produzindo, assim, outro tipo de cegueira propagada por um texto “b”. A partir de determinadas passagens presentes no romance, pode-se inferir que a cegueira na verdade refere-se não apenas a capacidade visual, mas a racionalidade humana. O enunciador, projetado pelo narrador no enunciado em análise, em vários momentos da narrativa, transparece a sua descrença com a racionalidade do homem, com a sua capacidade de ser bom para o outro, com a ausência de esperança: “a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança” (SARAMAGO, 2017, p. 204). De tal forma que, se a figurativização do texto “a” atribui sentido a uma cegueira física, esse novo texto “b”, por outro lado, é figurativizado de uma maneira que constrói a noção de uma cegueira não física, mas racional, espiritual.

Podemos notar a existência dessa segunda isotopia, referente a uma cegueira da razão humana, pela maneira como o próprio ser humano é apresentado na narrativa: “É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (SARAMAGO, 2017, p. 40). Os personagens saramaguianos apresentarão, portanto, atitudes que beiram a irracionalidade, que figuram o homem como um ser desprovido de bons sentimentos e repleto de egoísmo, individualismo, violência e maldade. Tal aspecto, referente à ruindade humana, surge no texto desde a primeira cena, quando um homem, dentro de seu carro, a espera do

semáforo autorizar sua partida, fica subitamente cego, e um homem, aparentemente muito simpático e solidário, disponibiliza-se a levá-lo em casa, mas não por ser caridoso, mas sim para roubá-lo: “A mulher vinha a entrar nervosa, transtornada, O santinho do teu protector, a boa alma levou-nos o carro” (SARAMAGO, 2017, p. 20). Desse modo, desde o início da narrativa o texto é construído de uma maneira que corrobora o seguinte ditado popular “nem tudo que reluz é ouro”, ou seja, o ser humano que se apresenta como bom e santo é, na verdade, um ladrão. As aparências enganam, e viver em um mundo regido pela aparência é extremamente perigoso.

Além de ruim, o ser humano também é descrito como um egoísta nato: “na verdade ainda está por nascer o primeiro ser humano desprovido daquela segunda pele a que chamamos egoísmo, bem mais dura que a outra”. (SARAMAGO, 2017, p. 169). O egoísmo dos homens pode ser tão grande que, mesmo vendo um paciente com um problema urgente e maior do que o seu, ou seja, mesmo sabendo que o outro acaba de cegar, não o querem ceder a vez em uma consulta médica: “Foi ordem do senhor doutor, o caso desde senhor é urgente. A mãe do rapaz estrábico protestou que direito é direito, e que ela estava em primeiro lugar (...) os outros doente apoiaram-na (SARAMAGO, 2017, p. 22). Tal passagem representa claramente o egoísmo e a indiferença que adentro no homem que se coloca sempre em primeiro lugar, independente da situação.

Mesmo cegos, presos em um manicômio, a maldade humana consegue prevalecer. Após a passagem de vários dias vivendo em meio aos caos no manicômio, chega para somar ao grupo os chamados “cegos malvados”, homens que por portarem armas acreditam que podem tomar o controle do local. Quando pensamos que a irracionalidade humana atingiu seu limite, esse grupo surge no texto para mostrar que tal irracionalidade alcança níveis que nem imaginávamos serem possíveis. O grupo dos “cegos malvados” se acham no direito que reter toda a comida do manicômio para eles, bem como pegar para si os pertences valiosos dos outros cegos, além de propor e realizar a troca de comida por mulheres, mostrando, assim, até que ponto o ser humano pode chegar.

Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres. [...] Sem exceção dos cegos e cegas que dormiam no chão, haviam decidido, por unanimidade, não acatar a degradante imposição, objetando que não se podia rebaixar a esse ponto a dignidade humana, neste caso feminina, e que se na terceira camarata lado esquerdo não havia mulheres, a responsabilidade, se a havia, não lhes poderia ser assacada. A resposta foi curta e seca, Se não nos trouxerem mulheres, não comem. (SARAMAGO, 2017, p. 165).

O fato de mesmo em um mundo de cegos, isolados em um manicômio, vendo o



mundo considerado real e normal esvair-se diante deles, sem acesso a uma boa alimentação, higiene, medicamentos, ajuda profissional, enfim, apesar de todo esse caos, o fato de os homens ainda terem como prioridade o capital, isto é, conseguir ganhar um dinheiro “fácil”, bem como conseguir satisfazer seus desejos e vontades sexuais, nem que fosse por meio de um estupro coletivo, mostra ao enunciário como o homem perdeu a razão.

Essa irracionalidade do homem é figurativizada por meio de sua aproximação com os animais, pois, em vários momentos da narrativa, figuras de animais são utilizadas como investimentos semânticos que recobrem esses atores<sup>113</sup>, como se pode observar nas cenas em que os cegos malvados estão a estuprar as mulheres: “Depressa, meninas, entrem, entrem, estamos todos aqui como uns cavalos, vão levar o papo cheio, dizia um deles” (SARAMAGO, 2017, p. 175); “O que as aterrorizava não era tanto a violação, mas a orgia, a desvergonha, a previsão da noite terrível, quinze mulheres esparramadas nas camas e no chão, os homens a ir de umas para outras, resfolegando como porcos” (SARAMAGO, 2017, p. 184).

A figurativização do homem como animal, a exemplo de comparações aos *cavalos* e *porcos*, também se dá, além das suas atitudes, pelo fato de as próprias autoridades assim os tratarem, uma vez que ao isolá-los em um manicômio não oferecem nenhum auxílio aos cegos e nem mesmo as condições básicas pra que sobrevivam de maneira digna, como se pode verificar pelos protestos entoados dos cegos: “Estamos fechados, Vamos morrer aqui todos, Não há direito, Onde estão os médicos que nos tinham prometido” (SARAMAGO, 2017, p. 73). Não há cuidado médico, os cegos não contam com a presença de nenhum profissional que esteja ali dentro para guiá-los nessa nova realidade, a comida chega cada vez mais escassa, não há água limpa, nem produtos de higiene como papel higiênico ou sabão. Esse descaso das autoridades para com os cegos é tão grande ao ponto de que um dos personagens afirma que esse seria justamente o plano do Governo: “é disso mesmo que eles estão à espera, que acabemos aqui uns atrás dos outros, morrendo o bicho, acaba-se a peçonha” (SARAMAGO, 2017, p. 64). Dessa maneira, ao serem postos a viver em tal condição, a civilidade começa a ser esquecida, anulada, e o homem parece voltar a sua fase de maior primitividade, vivendo, inclusive, como os animais.

---

<sup>113</sup> Como nos seguintes trechos: “A vontade dos soldados era apontar as armas e fuzilar deliberadamente, friamente, aqueles imbecis que se moviam diante dos seus olhos como caranguejos coxos, agitando as pinças trôpegas à procura da perna que lhes faltava” (SARAMAGO, 2017, p. 105); “estes cegos, em tal quantidade, vão ali como carneiros ao matadouro, balindo como de costume, um pouco apertados, é certo, mas essa sempre foi a sua maneira de viver, pelo com pelo, bafo com bafo, cheiro com cheiro” (SARAMAGO, 2017, p. 112).

[...] ocupados como se encontram todos os catres, duzentos e quarenta, sem contar os cegos que dormem no chão, nenhuma imaginação, por muito fértil e criadora que fosse em comparações, imagens e metáforas, poderia descrever com propriedade o estendal de porcaria que por aqui vai. Não é só o estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, como deverão ser, no inferno, os desaguadoiros das almas condenadas, é também a falta de respeito de uns ou a súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagem em retretes que começaram por ser de ocasião e se tornaram de costume. Os descuidados ou urgidos pensavam, Não tem importância, ninguém me vê, e não iam mais longe. Quando se tornou impossível, em qualquer sentido, chegar aonde estavam as sentinas, os cegos passaram a usar a cerca como lugar para todos os desafigos e descomposições corporais. (SARAMAGO, 2017, p. 133-134).

A descrição do ambiente é feita por figuras que remetem diretamente a imundície, a um local em que não há higiene, limpeza, razão e civilidade, como as figuras: *porcaria*, *antros fétidos*, *inferno*, *desaguadoiros* e *descomposições corporais*. Os homens passam a agir como os animais, fazem suas necessidades fisiológicas em qualquer lugar, sem nenhuma limpeza, sem se preocupar que outros passem por ali e se deparem com fezes pelo chão e nem que sintam o fedor a se dissipar pelo espaço. Essa animalização humana, como nos ressalta Ferreira (2004, p. 84), “fecha-se assim o círculo do percurso alegórico: não somos animais porque estamos cegos, somos cegos porque estamos afundados em animalidade”. Diante do fato de os homens viverem e se portarem de maneira semelhante aos animais, anulando a racionalidade, só nos resta um suplício: “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais” (SARAMAGO, 2017, p. 119).

Essa ideia da animalização do homem é contraposta por outra que a fortalece ainda mais: a humanização dos animais, representada figurativamente pelo “cão das lágrimas”, como se observa a seguir:

Deu uma volta, deu outro, já não reconhece nem as ruas nem os nomes delas, então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, de todas as forças, desatou a chorar. Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe a cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele. (SARAMAGO, 2017, p. 226).

A partir de tal fragmento, percebe-se que um animal, como o cão, apresenta mais sensibilidade que a maioria desses homens, apresenta mais solidariedade, mais empatia diante do sofrimento dos outros. O cão age como um homem deveria agir, amparando os que precisam e prestando auxílio. Ao lambe as lágrimas do rosto da mulher do médico, o cão das lágrimas é humanizado e dotado de racionalidade, enquanto os seres humanos continuam a

viver perdidos na irracionalidade.

Essa caracterização do ser humano dentro do romance coloca em questão a ideia do que é o ser humano, de tal maneira, que a conclusão possa ser trágica. Assim, *Ensaio sobre a cegueira* (1995) permite ao enunciatário enxergar não uma utopia, como a que foi construída em *A jangada de pedra* (1986), mas ao contrário, uma distopia, apresentado o homem e o mundo de maneira trágica e decadente, um mundo e um homem dilacerado, completa ruína.

Logo, pode-se constatar que o texto “b”, manifestante em um plano mais implícito, apresenta uma cegueira que teria por sintoma, não fazer o homem deixar de enxergar, mas ao contrário, fazê-lo enxergar àquilo que realmente é importante, a cegueira, assim como afirmou o primeiro cego, não seria, portanto, como uma luz que se apaga, mas como uma luz que se acende. Ao acender essa nova luz os homens podem fechar os olhos para o bem material, para o mundo das aparências, o mundo baseado no *ter*, e, enfim, abrir os olhos para visualizar o *ser* em detrimento desse *ter*, ou seja, o “mal-branco” coloca todos os homens em situação de igualdade, visto que agora não interessa o nome, nem se seu sobrenome é de família importante, nem o que você veste ou como é sua aparência, nada disso é relevante, pois nenhum desses pontos pode ser usado para reverter algo na condição em que todos estão. O que esse novo tipo de cegueira busca causar nos homens é uma nova visão das coisas, fazê-los ver o que realmente importa, afinal, “provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são,” (SARAMAGO, 2017, p. 128), isto é, baseadas em sua essência, e não na aparência.

Dessa maneira, quando o primeiro cego afirma que ao cegar não foi como se uma luz se pagasse, mas “como uma luz que se acende” (SARAMAGO, 2017, p. 22), o enunciatador chama-nos a atenção, então, para o fato de que essa cegueira teria, ao final, um lado positivo: fazer enxergar o que nunca foi possível ser enxergado, fazer ver o que nunca teria sido visto em um mundo em que as *aparências* e o *ter* valessem mais do que o ser, como podemos observar pelo diálogo estabelecido entre o velho da venda preta e a rapariga de óculos escuros:

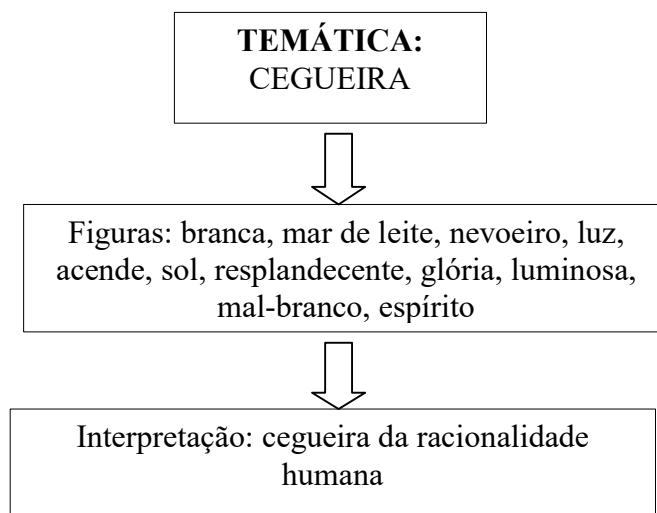
Tu queres viver comigo e eu quero viver contigo, Estás doida, Passaremos a viver juntos aqui, como um casal, e juntos continuaremos a viver se tivermos de nos separar dos nossos amigos, dois cegos devem poder ver mais do que um, É uma loucura, tu não gostas de mim, Que é isso de gostar, eu nunca gostei de ninguém, só me deitei com homens, Estás a dar-me razão, Não estou, Falaste de sinceridade, responde-me então se é mesmo verdade gostares de mim, Gosto o suficiente para querer estar contigo, e isto é a primeira vez que digo a alguém, Também não mo dirias a mim se me tivesses encontrado antes por aí, um homem de idade, meio calvo, de cabelos brancos, com uma pala num olho e uma catarata no outro, A mulher que eu então era não o diria, reconheço, quem o disse foi a mulher que sou hoje, Veremos então o que terá para dizer a mulher que serás amanhã, Pões-me à prova, Que ideia, quem seria eu para pôr-te à prova, a vida é que decide essas coisas, Uma ela já decidiu. Tiveram esta conversa frente a frente, os olhos cegos de um fitos

nos olhos cegos do outro, os rostos encendidos e veementes, e quando, por tê-lo dito um deles e pôr o quererem os dois, concordaram que a vida tinha decidido que passassem a viver juntos. (SARAMAGO, 2017, p. 291-292).

Verifica-se que a cegueira branca que acometeu a rapariga de óculos escuros a permitiu enxergar algo que nunca antes tinha enxergado: o interior dos homens. Enquanto, anteriormente, apenas se relacionava com homens ricos e bonitos, agora, foi por um velho, calvo, com uma venda preta em um olho e uma catarata no outro olho, por quem se apaixonou. Paixão essa que não seria realizável no contexto anterior quando ainda enxergava e sua forma de viver era regida pelo mundo das aparências. Para a rapariga de óculos uma luz realmente se acendeu, a ela foi dada a oportunidade de ver o que nunca antes se permitia ver. Assim, temos uma pitada de utopia surgindo no romance, visto que ao passar por uma experiência como essa, espera-se que algo mude, que haja uma transformação nos homens e no mundo, afinal, o romance termina da mesma forma que começou, assim como cegaram de forma súbita e inexplicável, voltaram a enxergar, tendo, portanto, a possibilidade de agirem de modo distinto.

Logo, essa segunda cobertura figurativa que apresenta outra espécie de cegueira, ou seja, que recobre a temática sob outra perspectiva, permite ao enunciatário uma nova e distinta interpretação sobre a cegueira branca, como podemos notar pelo seguinte esquema:

Esquema 19 – Isotopia figurativa para a temática da irracionalidade humana

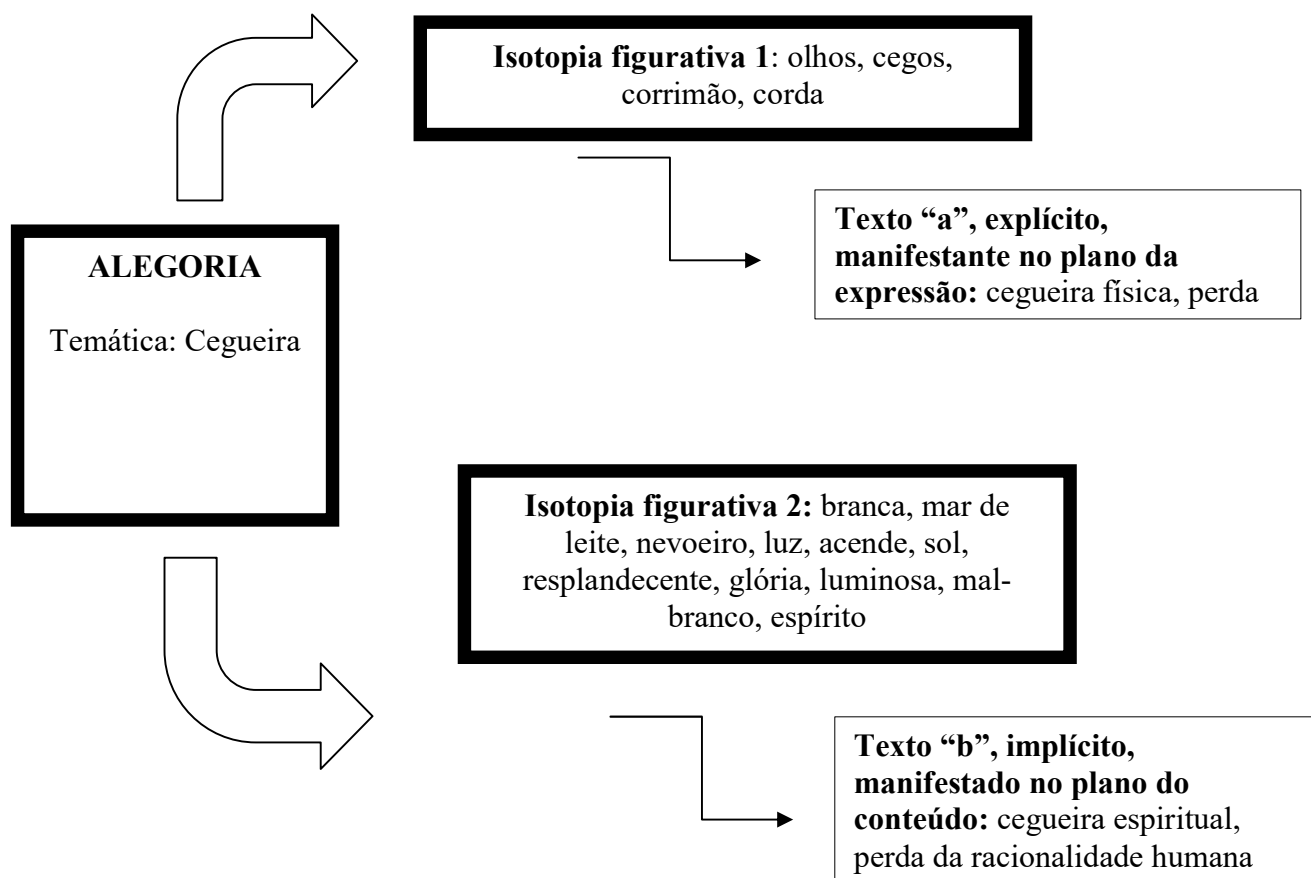


Fonte: nossa pesquisa.

Diante disso, percebe-se que, a partir de diferentes coberturas figurativas, apresenta-se, ao enunciatário dois textos: um texto “a”, de caráter mais explícito, presente no plano da expressão; e um texto “b”, de cunho mais implícito e pertencente ao plano do conteúdo. A primeira cobertura figurativa faz referência, portanto, a uma cegueira conhecida como uma doença física, em que o homem perde a capacidade de enxergar. Tal percurso isotópico,

reiterado tanto por figuras que remetem a aspectos físicos, quanto por atitudes e ações específicas de quem é cego, leva o enunciatário a centrar-se no texto manifestante, isto é, no texto explícito, inserido na superfície textual, marcando forte presença no plano de expressão, assim tal *cegueira* é apreendida a partir de seu caráter denotativo, isto é, da maneira como “cegueira” foi dicionarizada: uma condição que barra a visão. Enquanto que a segunda cobertura figurativa, adicionada à temática da cegueira, permite ao enunciatário realizar outro tipo de interpretação a respeito do que seria estar cego, ou seja, para além da perda da visão, há um sentido oculto que essas figuras, do segundo percurso isotópico figurativo, carregam consigo.

Ao seguir as pistas deixadas, principalmente, pelas figuras pertencentes ao segundo grupo, o enunciatário chega à presença de outro texto, esse aparentemente implícito, aparentemente porque estava lá o tempo todo, porém foi construído e apresentado em segundo plano, como uma camada mais profunda, por trás da superfície textual, visto que o texto explícito que se refere a cegueira física foi colocado, sobreposto a ele. A coexistência de dois textos em um único é permitida graças à opção que o enunciador fez de inserir a alegoria como o centro do foco ficcional de seu romance, ou seja, a construção desses dois percursos isotópicos foi possibilitada pela inserção do recurso alegórico, uma vez que ele funciona como um suporte para dois textos coexistirem, como podemos constatar pelo seguinte esquema que representa a alegoria como a forma de expressão de *Ensaio sobre a cegueira* (1995):

Esquema 20 – Alegoria em *Ensaio sobre a cegueira*

Fonte: nossa pesquisa.

Ao optar pela expressão alegórica, o enunciador consegue transmitir ao seu enunciatário dois textos em apenas um, além disso, as distintas coberturas figurativas que oferece a esses dois textos permitem a criação de isotopias que confirmam e constataam essa dupla existência textual. Ao produzir um texto visível, explícito, com figuras que marcam fortemente o plano da expressão, produz-se um texto que chamamos de “a”, que tem a possibilidade de transmitir, por trás desse “a”, um texto “b”. Entende-se, assim que, em uma equação alegórica, o “a” é um texto visível que tem por responsabilidade carregar, de forma enigmática, um texto invisível.

Depreende-se dessa equação alegórica que, ao fazer uso desse recurso, o enunciador está, portanto, a fazer um jogo entre as instâncias da enunciação e do enunciado, pois temos que no enunciado-enunciado encontramos o texto “a”, explícito no plano de expressão, e na enunciação-enunciada temos um texto “b”, implícito na expressão, mas presente no conteúdo, que pode tanto corresponder ao mesmo do enunciado-enunciado ou ser distinto. Dessa

maneira, se no enunciado-enunciado, o texto “a” é composto por um texto explícito que remete a uma leitura e a uma apreensão da temática *cegueira* como a condição física que impossibilita a capacidade visual, por outro lado, há, juntamente com esse texto “a”, outro texto, o da enunciação-enunciada que se apresenta de forma implícita e que, de certa maneira, não corresponde ao conteúdo do enunciado-enunciado, uma vez que constrói na instância da enunciação a *cegueira* não como uma condição física, mas como uma condição do interior do homem, uma cegueira que não acometeria apenas os olhos, mas a racionalidade humana. Logo, semioticamente, a alegoria apresenta a não concordância plena entre o enunciado-enunciado e a enunciação-enunciada.

Relevante ressaltar que Fiorin (2016) nos chama a atenção para os diferentes efeitos de sentido que podem ser construídos no texto a partir das relações entre a enunciação-enunciada e o enunciado-enunciado. Assim, ocorrendo um acordo entre o enunciado e a enunciação o enunciatário poderá ler “x” e, logo, interpretar “x”; porém, havendo um desacordo entre as instâncias, o enunciatário ao ler “x”, interpretará como um não “x”<sup>114</sup>. A respeito dessa relação de não concordância, Fiorin (2016) aponta que ela é fonte fundamental para que as figuras ou efeitos de sentido possam surgir. Segundo o autor a ironia, por exemplo, é fruto direto dessa discordância entre as instâncias, pois a ironia se constitui justamente de uma afirmação no enunciado e uma negação na enunciação do que antes se tinha afirmado no enunciado, ou seja, ao afirmarmos no enunciado “Ela é muito inteligente”, na enunciação isso pode ser negado se esse “ela” não for considerada uma pessoa inteligente, desse modo a discordância entre a enunciação-enunciada e o enunciado-enunciado foi produzida intencionalmente para gerar um efeito de sentido irônico.

É interessante pensar, então, como a relação entre essas instâncias pode produzir o recurso alegórico. Diante de um texto alegórico, o enunciador nos oferece “x” no enunciado, mas na instância da enunciação solicita que interpretemos um “x + y”. Diferentemente do que ocorre com a ironia, por exemplo, na alegoria quando afirmamos algo no enunciado não necessariamente ele é negado na enunciação, mas, ao contrário, teria um significado outro, além desse primeiro, uma vez que na enunciação, o primeiro conteúdo não é negado, mas sim, a esse, outro é acrescentado. Verifica-se, desse modo, que a enunciação-enunciada, o texto “b”, não surge para negar o texto “a”, proveniente do enunciado-enunciado, o que se nota, na verdade, é que ambos os textos apresentam conteúdos a serem relacionados em

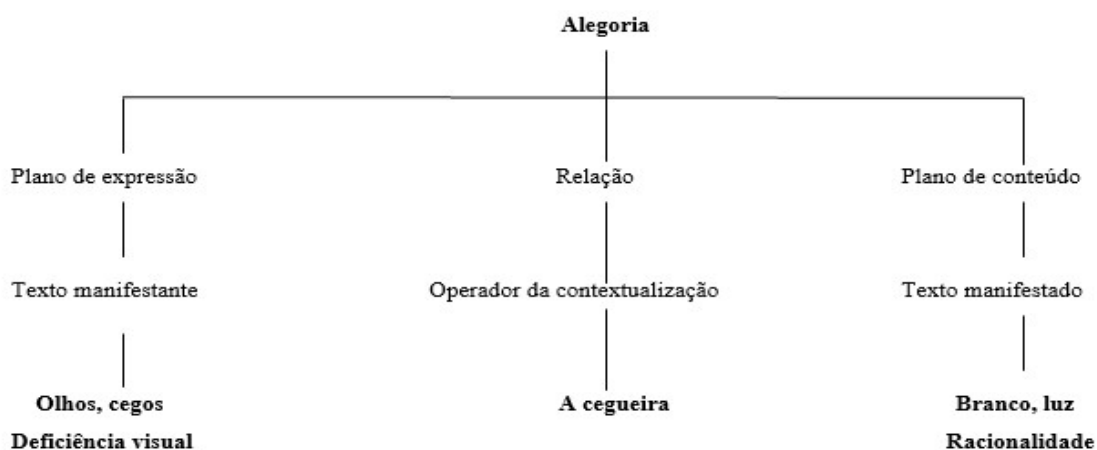
---

<sup>114</sup>Dessa forma, podemos inferir que, se em um texto, a enunciação corresponde com o enunciado, poderíamos, então, depreender dessa relação um significado de cunho mais literal, já se o enunciado não corresponder com a instância da enunciação, estamos mais propícios para a significação de natureza mais figurada.

complementaridade. Logo, quando tratamos da alegoria temos dois conteúdos, dois textos que mais do que contradição oferecem complemento à ideia geral apresentada. Possibilitando, assim que o enunciatário realize outras interpretações devido ao que esse complemento o ofereceu. Esse acréscimo trago pelo texto “b” não é necessariamente de ordem contraditória, mas em suma maioria, tem a função de expandir a interpretação do enunciatário antes centrado apenas no texto “a”.

Assim, quando, em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), o enunciador apresenta no enunciado um texto “a” em que a população foi atingida por uma epidemia e ficou cega, ele afirma isso também no plano da enunciação, ou seja, na enunciação-enunciada, não se nega a cegueira que atingiu as pessoas. Porém, a emergência de um texto “b” vem trazer à tona a instância da enunciação-enunciada que, adicionada ao enunciado-enunciado, permite novas interpretações a respeito dessa cegueira, ou seja, além de o enunciatário ler a cegueira como aquela condição que afeta os olhos (algo já afirmado no enunciado-enunciado e não negado na enunciação-enunciada), ele agora, na instância da enunciação, com o surgimento do texto “b”, também pode ler essa cegueira como outra, como referente à razão humana. Notamos que a enunciação-enunciada não nega o enunciado-enunciado, mas carrega consigo um caráter de complementaridade que permitirá outras leituras, pois como o próprio enunciador deixa claro: “a experiência dos tempos não tem feito outra coisa que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras” (SARAMAGO, 2017, p. 306), ou seja, não se nega a cegueira dos olhos, mas inclui na leitura, uma outra, mostrando, assim, que o romance está a tratar de cegueiras: uma apresentada no enunciado-enunciado (perda da capacidade visual) e outra na enunciação-enunciada (perda da racionalidade humana), afinal “alguns destes cegos não o são apenas dos olhos, também o são do entendimento” (SARAMAGO, 2017, p. 213). Dessa maneira, como nos lembra o esquema proposto por Lopes (1986, p. 42), podemos visualizar a alegoria na obra saramaguiana da seguinte forma:



Esquema 21 – Esquema alegórico de *Ensaio sobre a cegueira*

Fonte: nossa pesquisa.

Ademais, verifica-se que essa alegoria construída em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) vai funcionar como uma espécie de máquina do tempo em que o enunciador avança no tempo e apresenta ao enunciatário um possível futuro dos homens, caso a realidade continue a mesma, ou seja, caso os homens continuem perdendo a razão, como podemos observar pelo seguinte trecho:

[...] se antes de cada acto nosso nos puséssemos a prever todas as conseqüências dele, a pensar nelas a sério, primeiro as imediatas, depois as prováveis, depois as possíveis, depois as imagináveis, não chegaríamos sequer a mover-nos de onde o primeiro pensamento nos tivesse feito parar. Os bons e os maus resultados dos nossos ditos e obras vão-se distribuindo, supõe-se que de uma forma bastante uniforme e equilibrada, por todos os dias do futuro, incluindo aqueles, infundáveis, em que já cá não estaremos para poder comprová-lo, para congratular-nos ou pedir perdão, aliás, há quem diga que isso é que é a imortalidade de que tanto se fala” (SARAMAGO, 2017, p. 84).

A alegoria coloca, assim, o homem frente a frente com seus defeitos, seu egoísmo, sua maldade, sua aproximação aos animais decorrente do abandono de sua racionalidade, bem como os leva a refletir sobre as conseqüências de suas ações. Logo, é possível compreender a razão pela qual esse enunciador optou pelo recurso alegórico, pois, como já salientara Benjamin (2016), somente a alegoria seria capaz de manifestar o ruir do mundo contemporâneo, somente ela permitiria expressar de forma eficiente o desabamento do edifício que sustenta o homem e o mundo moderno. Essa alegoria manifesta, portanto, o desabamento da racionalidade humana e suas conseqüências.

Além disso, vale ressaltar que, ao ser posto diante de suas fragilidades e de ter que vivenciar uma situação limite como essa de cegueira generalizada, o homem contempla o que

nunca pôde antes contemplar, de tal maneira que a alegoria não é sobre o não enxergar, mas ao contrário, é realmente sobre o poder enxergar de fato, enxergar o mundo e as pessoas sem elas estarem presas a elementos exteriores que produzam uma aparente definição do que são: nomes, sobrenomes, profissão, dinheiro, roupas, acessórios, casa. Ou seja, diante de uma equação de subtração, ao tirar tudo isso do homem, o que sobra? Assim, essa cegueira é como define o primeiro cego é “como uma luz que se acende” (SARAMAGO, 2017, p. 22).

Ser cego, portanto, não é viver nas trevas e nem na escuridão, mas ao contrário, é viver na luz, em meio ao real entendimento, enxergar o nunca antes pôde ser visto, enxergar a essência do homem, o que faz dele homem, afinal, como confirma o próprio enunciado: “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (SARAMAGO, 2017, p. ), essa coisa difícil de enxergar e de descrever só pode ser visualizada em um mundo de cegos, onde as coisas são o que elas realmente são, e não o que elas têm ou aparentam. A cegueira, assim, não representa a falta de visão, mas sim a visão em sua melhor e mais completa versão, afinal “a cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa” (SARAMAGO, 2017, p. 94), isto é, ser acometido pela cegueira branca é alcançar a glória do conhecimento humano.

Avançando um pouco mais no Percorso Gerativo de Sentido, verifica-se, a partir do nível narrativo, que o enunciatador de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) inicia sua narrativa apresentando os sujeitos em estado de disjunção com o objeto *razão*. Essa disjunção entre sujeito e objeto é percebida pelo modo como os sujeitos estão a agir, isto é, mediante a modalidade virtualizante do *querer* e não do *dever*, já que fica claro na narrativa que a prioridade desses sujeitos é o seu bem-estar próprio, e não o dos outros, não importando o que tenham que fazer para alcançar esse bem-estar individual. As consequências das ações desses sujeitos, que são mobilizadas pelo *querer* e não pelo *dever*, é justamente a desarmonia social, uma vez que para realizar esse *querer*, os sujeitos não se importam de violar leis e o direito de outros sujeitos, ou seja, esquecem o *dever* que foi instalado na sociedade com o objetivo de oferecer um equilíbrio, uma harmonia social. Assim, nesse espaço em que o *querer* prevalece sobre o *dever*, o resultado é um caos a ser vivenciado.

Observa-se, então, que o egoísmo ocupará um papel central nas modalidades realizantes do *ser* e do *fazer* desses sujeitos, visto que as atitudes serão tomadas com base no que beneficie apenas o próprio “eu” em detrimento do bem-estar do outro. Além disso, é esse *querer ser* ou *querer fazer* que leva os sujeitos a atitudes desligadas da razão, como roubar, matar e até mesmo estuprar: “Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado que *queriam* mulheres [...] se não nos trouxerem mulheres, não comem” (SARAMAGO, 2017, p.

165). Nota-se desse modo que, para suprir o *querer* que os move, como os instintos e desejos sexuais, esses sujeitos não se importam com as consequências de seus atos sobre os outros e sobre o mundo, da mesma maneira que excluem os seus *deveres* perante a sociedade, bem como ignoram os direitos dos outros. Assim, temos no início do romance a seguinte relação entre sujeito e objeto:

Figura 9: Enunciado de estado inicial em *Ensaio sobre a cegueira*



Fonte: nossa pesquisa.

Diante disso, em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), o enunciatador nos apresenta um mundo constituído por sujeitos que parecem estar ficando cada vez mais irracionais. Tal ideia é exemplificada por meio de um sujeito que, movido por um *querer-ter*, é capaz de roubar o carro de um cego; outro exemplo é a existência de sujeitos que não se compadecem, em um consultório médico, diante de uma situação de emergência que acomete outro sujeito, e continuam a *querer-ser* o primeiro em tudo; bem como sujeitos que, mesmo confinados em um manicômio em situação degradante, ainda se importam mais com o dinheiro do que com a vida e a dignidade dos outros sujeitos, ou seja, o *querer-ter* é o que os mobiliza, levando-os a roubar uns aos outros, além do *querer-ser* satisfeito sexualmente, ou seja, ao *querer* que seus desejos sejam saciados, tornam-se, por fim, sujeitos capazes de estuprar mulheres. Verifica-se, dessa maneira, que a sociedade é guiada por um constante e dominante *querer*, que exclui e massacra a necessidade do *dever ser* e do *dever fazer* para a geração do bem e da harmonia do espaço em que vivem. De tal maneira, o *querer* surgindo em detrimento do *dever* instaura nesse espaço um verdadeiro caos.

Ademais, esse estado inicial de disjunção com a racionalidade, bem como a conjunção com a irracionalidade que faz com que tais sujeitos estivessem a se portar e a agir segundo suas próprias vontades, isto é, segundo o próprio *querer*, torna tais sujeitos alvos de uma sanção pragmática por parte de um destinador-julgador. Assim, o fato do percurso desses sujeitos serem dotados de *performances* que os apontava como seres em disjunção com a racionalidade, fez com que um destinador-julgador os atribuísse uma sanção de cunho pragmática negativa fazendo com que recebessem um castigo. Tal castigo se concretiza, desse

modo, na figura da cegueira epidêmica.

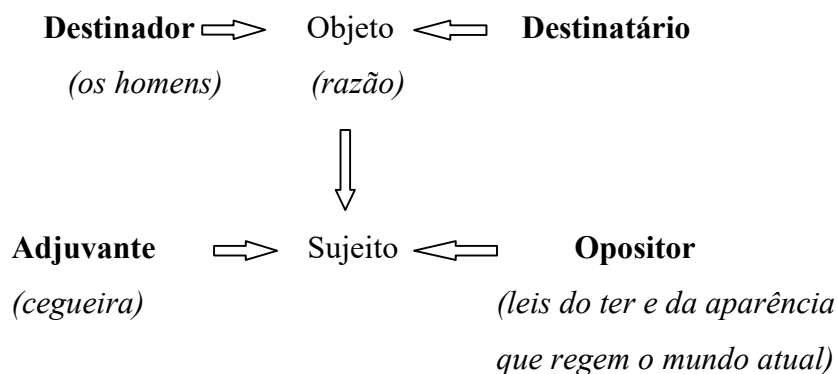
Assim, para que sejam operadas modificações no estado inicial desses sujeitos, para que eles atinjam uma relação de conjunção com a racionalidade conseguindo, assim, estabilizar o bem-estar social e contornar a sanção recebida, é necessário que modalizadores atualizantes se façam presente nesse meio, ou seja, é preciso que um *saber* ou um *poder* sejam instalados no percurso desses sujeitos para que eles realizem modificações no seu *ser* e no seu *fazer* enquanto sujeitos do mundo. É a partir, portanto, de uma cegueira generalizada que os homens serão dotados de um *saber* e um *poder* que os permitirão *ser* e *fazer* algo distinto do que eram e faziam, ou seja, vão estar capacitados para realizar modificações em suas atitudes e, assim, operar mudanças em seus estados, de tal modo que possam, enfim, estabelecer a seguinte relação:

Figura 10: Enunciado de estado final em *Ensaio sobre a cegueira*



Fonte: nossa pesquisa.

Constata-se que, assim como em *A jangada de pedra* (1986), o elemento insólito é fundamental para a narrativa, pois é ele que estabelece o *saber* e o *poder* capazes de modificar o *ser* e o *fazer* desses sujeitos. Logo, é por meio de um acontecimento da ordem do insólito, uma cegueira epidêmica, que o sujeito recebe competência para realizar *performances* capazes de operar modificações em sua relação com o objeto de valor, pois, ao vivenciar e experienciar uma nova forma de organização social, bem como ao estabelecer novas relações interpessoais proporcionadas pelas transformações que a cegueira operou, tanto nos homens como no espaço, esses sujeitos alcançam, assim, um *saber* que antes não detinham, um *saber* que corresponde ao conhecimento do que realmente é importante para a sobrevivência e a convivência no mundo. Ao ser dotado por esse *saber* transformador, os sujeitos *podem*, enfim, realizar *performances* que modifiquem seus estados, ou seja, há, então, a possibilidade de um *poder-fazer* e um *poder-ser* diferente, o que aponta, inclusive, para um caminho utópico desejado pelo enunciador, em que após uma experiência trágica, os sujeitos se transformem em pessoas melhores. De tal maneira, temos o insólito como um adjuvante nessa equação:

Esquema 22 – Esquema narrativo em *Ensaio sobre a cegueira*

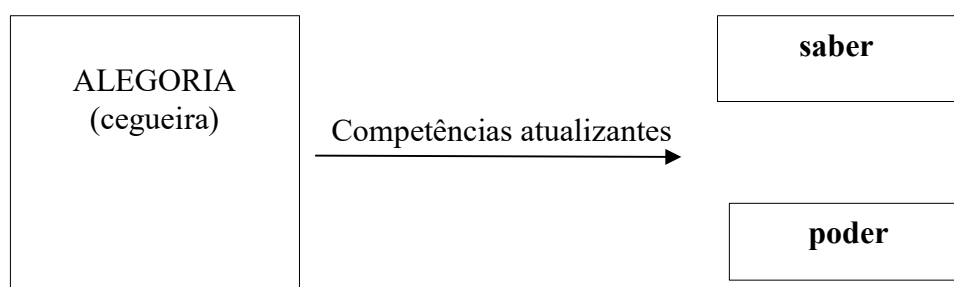
Fonte: nossa pesquisa.

A partir do esquema destacado acima, constatamos que em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) os sujeitos, os homens, a sociedade como um todo, está vivendo e agindo sob a manipulação de leis que regem o mundo contemporâneo, como o capitalismo, o consumismo, bem como adotam atitudes e sentimentos que corroboram essas leis, como o egoísmo, a indiferença, a maldade, a violência, entre outros. No entanto, a presença de um elemento insólito, uma cegueira epidêmica, surge como um adjuvante que possibilita uma modificação nas relações até então estabelecidas. Porém, percebe-se, pela leitura do romance, que o adjuvante continua a duelar com o opositor, uma vez que mesmo cegos, os homens ainda persistem em manter os mesmos comportamentos e em valorizar os mesmos elementos. Fica, portanto, para o futuro, isto é, para o momento posterior a cura da cegueira, a utopia de esse opositor, enfim, ser vencido.

Logo, ao final da narrativa, quando os homens subitamente, assim como perderam, recuperam a visão, há uma pontada de sentimento utópico de que depois de uma experiência como essa, os homens modifiquem sua forma de ver e agir no mundo. A partir do diálogo estabelecido entre o médico e sua mulher, após a cura da cegueira, nota-se que os homens, por meio dessa experiência, foram dotados de um *saber-poder fazer* algo diferente, uma vez que tiveram acesso a um *saber* até então desconhecido por eles: “Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 2017, p. 310). De tal modo, dotados de um novo *saber*, apropriados por esse novo conhecimento, abre-se uma brecha utópica de que, agora, um *poderfazer-ser* melhor se instale no meio social, afinal, “como a história humana tem mostrado, não é raro que uma coisa má traga consigo uma coisa boa” (SARAMAGO, 2017, p. 2017).

Diante disso, verifica-se que ao fazer uso da expressão alegórica, o destinador consegue capacitar, isto é, oferecer competência necessária para que os sujeitos possam, enfim, realizar uma *performance* que até então não poderia ter sido realizada. A alegoria, desse modo, funciona na narrativa como a mediadora das modalidades atualizantes, permitindo, assim, as transformações de estados conjuntivos entre sujeitos e objetos.

Esquema 23- Competências atualizantes



Fonte: nossa pesquisa.

Ademais é relevante observarmos como o percurso de um sujeito, em particular, é interessante. Ao analisarmos detalhadamente o percurso da mulher do médico, verifica-se que ela é a única a não cegar, e a justificativa para isso é que ela não precisava ser dotada de nenhuma competência para realizar *performances* que a colocasse em conjunção com o objeto razão, visto que, a partir de suas *performances* realizadas dentro da narrativa, percebe-se que ela sempre manteve a razão, ou seja, sempre esteve em conjunção com a racionalidade. Logo, se a mulher do médico sempre esteve sob a possibilidade de um *saber-poder ser e fazer performances* que estivessem em conjunção com a racionalidade humana, não havia, portanto, necessidade de ser operada modificação em seu estado. A alegoria da cegueira, desse modo, não acrescentaria a esse sujeito nenhuma competência que ele já não tivesse.

Pode-se comprovar esse estado conjuntivo inicial entre o sujeito (mulher do médico) e o objeto (razão), pela atitude desse sujeito em se sacrificar, ou seja, no fato de a mulher fingir estar cega para poder acompanhar seu marido no isolamento e cuidar dele.

Desceram no elevador, ela ajudou o marido a transpor os últimos degraus, depois a entrar na ambulância, voltou à escada para buscar a mala, içou-a sozinha e empurrou-a para dentro. Finalmente subiu e sentou-se ao lado do marido. O condutor da ambulância protestou do banco da frente, Só posso levá-lo a ele, são as ordens que tenho, a senhora saia. A mulher, calmamente, respondeu, Tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo. (SARAMAGO, 2017, p. 44).

Diante do excerto acima, nota-se a *performance* da mulher de se sacrificar para acompanhar o marido nesse período de cegueira e isolamento, mesmo sem saber o que encontrará nesse lugar para o qual estão indo. É o verdadeiro sacrifício pelo outro, o real e puro altruísmo, é pensar não apenas no seu bem-estar, mas no do outro. Ademais, essa solidariedade vai para além de seu marido, isto é, a mulher acaba por cuidar de um grupo de cegos: o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, a rapariga de óculos escuros, o rapazinho estrábico, o velho da venda preta e até de outros que vão aparecendo durante a narrativa, inclusive, do próprio ladrão que roubou o carro do primeiro cego e que é ferido no manicômio:

A fila tinha-se desfeito, o médico perguntava, Onde é que está ferido, Aqui, Aqui onde, Na perna, não está a ver, a gaja espetou-me com um salto do sapato [...] A mulher do médico interveio, Agora o que é preciso é lavar essa ferida e ligá-la, E onde é que há água, perguntou o ladrão, Na cozinha, na cozinha há água, mas não precisamos ir todos, o meu marido e eu levamos este senhor [...] Aqui não parece haver nada, disse, enquanto fingia andar a procura, Mas eu não posso ficar neste estado, senhor doutor, o sangue não para, por favor ajude-me, e desculpe se há bocado fui malcriado consigo, lamentava o ladrão, Estamos a ajudá-lo, é o que estamos a fazer, disse o médico e depois, Dispa a camisola, não há outro meio. O ferido resmungou que lhe fazia falta, mas tirou-a. Rapidamente a mulher do médico fez com ela um rolo, passou-o ao redor da coxa, apertou com força e conseguiu, com as pontas formadas pelas alças e pela fralda, atar um nó tosco. (SARAMAGO, 2017, p. 57-58).

Porém, algo de curioso ocorre no percurso desse sujeito. Após inúmeras ações de benevolência, característica fundamental para se demonstrar que o sujeito está em conjunção com a razão, esse sujeito realiza uma *performance* que, aparentemente, o coloca em disjunção com a racionalidade. É como se um percurso inverso estivesse sendo realizado no percurso desse sujeito, já que, ao contrário de todos os outros sujeitos, a mulher do médico sai de um estado de conjunção com a racionalidade e, durante a experiência a qual todos menos ela passa, a mulher sai do estado conjuntivo e estabelece um estado disjuntivo com a razão. Tal *performance*, que parece colocá-la em disjunção com a razão, é realizada no momento em que, enquanto o restante dos sujeitos parece perdido em meio ao caos instaurado pelos cegos malvados e, sem saber como agir de forma racional e prudente para resolver a situação do manicômio, a mulher do médico parece ter um momento em que age por instinto, uma vez que mata o líder dos cegos malvados enquanto ele estava a estuprar as mulheres:

Enquanto lentamente avançava pela estreita coxia, a mulher do médico observava os movimentos daquele que não tardaria a matar, como o gozo o fazia inclinar a cabeça para trás, como já parecia estar a oferecer-lhe o pescoço. Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. A cega continuava seu trabalho. A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego

pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais. O grito mal se ouviu, podia ser o ronco animal de quem estivesse a ejacular, como a outros já estava sucedendo, e talvez o fosse, na verdade, ao mesmo tempo que um jacto de sangue lhe regava em cheio a cara, a cega recebia na boca a descarga convulsiva do sémen. (SARAMAGO, 2017, p. 185-186).

A *performance* da mulher do médico em matar o líder dos cegos malvados parece ser justificada pela necessidade de se encontrar uma solução para o caos ainda maior que ele instalou no manicômio e que ameaçava a vida dos outros sujeitos, como podemos observar no seguinte fragmento:

Que havemos nós de fazer, disse, era quase uma pergunta, uma mal resignada pergunta para que não existia resposta, como um desalentado abanar de cabeça, tanto assim que a empregada do consultório não fez mais do que repeti-la, Que havemos nós de fazer. A mulher do médico levantou os olhos para a tesoura dependurada na parede, pela expressão deles dir-se-ia que estava a fazer-lhe a mesma pergunta, salvo se o que procuravam era uma resposta à pergunta que ela lhe devolvia. (SARAMAGO, 2017, p. 168-169)

Essa *performance* que, por um lado, torna-a igual aos malvados e a coloca em disjunção com a racionalidade, uma vez que age por instinto, e é resultado de uma exclusão do *dever ser* e *dever fazer* propagado no meio social, por outro, mostra, mais uma vez, a realização de um sacrifício seu em prol do bem-estar de outras pessoas, no caso das mulheres que estavam sendo estupradas: “Ainda há quem esteja aqui a pensar em descobrir quem matou aquele, ou estaremos de acordo em que a mão que o foi degolar era a mão de todos nós” (SARAMAGO, 2017, p. 193). Além disso, nota-se que esse sujeito, apesar *performance* que transforma seu estado juntivo com o objeto, diferentemente do que ocorre com os cegos malvados, não é tratado por esse sujeito como algo comum, banal e natural, mas ao contrário, essa *performance* a desola, a faz mal, mostrando, assim, que não agiu puramente pelo querer matar, mas por um dever restaurar o equilíbrio e bem-estar no espaço em que viviam:

[...] qual de nós se considerará ainda tão humano como antes cria ser, eu, por exemplo, matei um homem, Mataste um homem, espantou-se o primeiro cego, Sim, o que mandava do outro lado, espetei-lhe uma tesoura na garganta, Mataste para vingar-nos, para vingar as mulheres tinha de ser uma mulher, disse a rapariga dos óculos escuros, e a vingança, sendo justa, é coisa humana, se a vítima não tiver um direito sobre o carrasco, então não haverá justiça, Nem humanidade (SARAMAGO, 2017, p. 244-245).

Mesmo tendo sua *performance* justificada, como se o fim justificasse o meio, a mulher do médico continua a se martirizar até o último momento da narrativa, esperando, inclusive



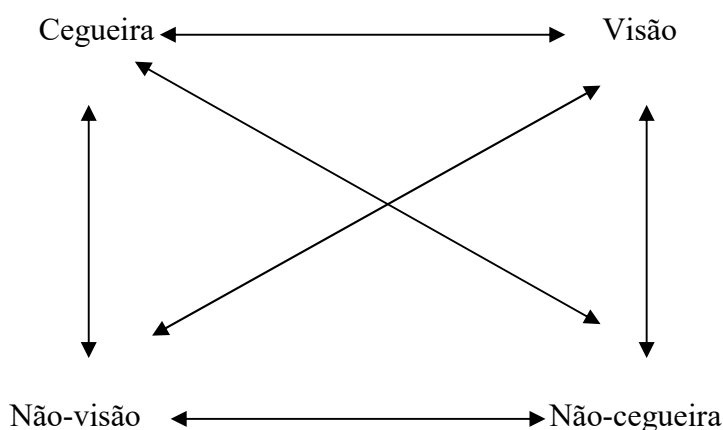
que, agora, sendo igual àqueles que propagam o mal, que matam, espera seu castigo de, enfim, cegar como todos os outros.

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 a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava (SARAMAGO, 2017, p. 310).

Pelo fragmento destacado acima, infere-se que a mulher do médico continua em conjunção com a racionalidade, que mesmo realizando performances que, aparentemente, a tornaria igual aos outros, isto é, em disjunção com a racionalidade pelo fato de ter cometido um assassinato, sua sanção de cunho negativa, como uma espécie de castigo enviado em forma de cegueira, não chega. Dessa maneira, verifica-se que a mulher do médico inicia e finaliza seu percurso de sujeito em conjunção com a racionalidade, como o único sujeito que não recebeu nenhuma sanção, em nenhum momento da narrativa. Logo, o percurso dos sujeitos é finalizado com a atribuição de uma nova sanção por parte do destinador-julgador, que conclui tais percursos com uma sanção pragmática positiva: a cura da cegueira. Essa experiência da cegueira teria, portanto, operado transformações no estado desses sujeitos, a ponto de receberem uma recompensada. Fica, assim, a pitada de utopia que se espera que o mundo e os homens alcancem.

Já no que concerne ao nível mais profundo do Percurso Gerativo de Sentido, isto é, o nível fundamental, temos categorias semânticas que dão a base sobre a qual o sentido mínimo do romance será construído, como podemos observar pelo seguinte Quadrado Semiótico:

Esquema 24 – Quadrado semiótico de *Ensaio sobre a cegueira*



Fonte: nossa pesquisa.

No entanto, além dessas categorias, há muitas outras que surgem no romance em relação análoga a essas, como por exemplo:

Quadro 6 – Categorias semânticas análogas a cegueira e visão

<b>Visão</b>	<b>Cegueira</b>
Irracionalidade	Racionalidade
Alienação	Autonomia
Desconhecimento	Conhecimento
Morte	Vida
Masculino	Feminino
Loucura	Razão

Fonte: nossa pesquisa.

Além disso, constata-se que a *visão* apresentada na narrativa carrega consigo o valor tímico de disforia, uma vez que, dotados da capacidade visual, os sujeitos agem como seres irracionais, que se permitem alienar, manipular por leis e ideais que são infligidos a eles, bem como vivem em desconhecimento daquilo que realmente importa e é necessário, de tal maneira que a morte acaba sendo fruto comum nesse mundo guiado apenas pela *visão*. Por outro lado, no momento em que a *cegueira* toma o centro da narrativa, a racionalidade humana tende a ser superior a irracionalidade, bem como a alienação é suprimida pela autonomia de pensamento crítico, de maneira que as reflexões se tornam comum durante o percurso dos sujeitos, além do que, o acesso ao verdadeiro conhecimento, propicia um ambiente de propagação da vida e não mais da morte. A *cegueira*, portanto, apresenta timia eufórica, valores positivos em contraposição à *visão*.

### 5.3 Ensaio sobre a lucidez

Sempre chega a hora em que descobrimos que sabíamos muito mais do que antes julgávamos.(SARAMAGO, 2004, p. 195.)

Dando continuidade à produção de obras apoiadas no recurso alegórico, após *Ensaio sobre a cegueira* (1995), Saramago publica *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O*

*homem duplicado* (2002) e, para finalizar esse ciclo, o autor retoma a escrita de “ensaios”<sup>115</sup>, que inaugura essa fase de construção de romances alegóricos, com a publicação de *Ensaio sobre a lucidez* (2004).

Em *Ensaio sobre a lucidez*, assim como ocorre nos dois romances analisados anteriormente, há a instalação de um acontecimento estranho que acomete determinado espaço social: em um dia de eleição comum, mais de 70% da população vota em branco. Aparentemente tal episódio, em comparação aos das obras anteriores, não se mostra tão insólito, uma vez que foi fruto de atitudes humanas, ou seja, um fato totalmente possível de ocorrer no mundo real. No entanto, há algo de incomum que recobre esse acontecimento, já que não há uma explicação plausível para sua realização, uma vez que votar em branco não foi uma atitude combinada pelos eleitores, não houve um movimento que os induzisse ou os levasse a tomar tal atitude, não houve complô, campanhas e nem reflexões sobre a possibilidade de votar em branco. Dessa forma, sem saberem, agindo de modo totalmente individual, a grande maioria dos eleitores de determinado país agiu da mesma maneira, simplesmente acordaram e, naquele momento, decidiram votar em branco, como se tivessem, inclusive, sido “programados” para isso.

Além disso, constata-se que, assim como em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), em *Ensaio sobre a lucidez* (2004) não há uma determinação concreta de espaço, tempo e pessoas no romance, ou seja, as figuras utilizadas não apontam e nem determinam com clareza em que lugar se passa o enredo, nem quanto tempo leva para se desenrolar a narrativa, bem como não descreve os personagens e nem mesmo os nomeia, como podemos verificar desde o início da narrativa:

Mau tempo para votar, queixou-se o presidente da mesa da assembleia eleitoral número catorze depois de fechar com violência o guarda-chuva empapado e despir uma gabardina que de pouco lhe havia servido durante o esbaforido trote de quarenta metros desde o lugar onde havia deixado o carro até à porta por onde, com o coração a saltar-lhe da boca, acabava de entrar. Espero não ter sido o último, disse para o secretário que o aguardava um pouco recolhido, a salvo das bâtegas que, atiradas pelo vento, alagavam o chão. Ainda falta o seu suplente, mas estamos dentro do horário, tranquilizou o secretário, A chover desta maneira será uma autêntica proeza se cá chegarmos todos, disse o presidente enquanto passavam à sala onde se realizaria a votação. (SARAMAGO, 2017, p. 09).

<sup>115</sup> Relevante ressaltar como Saramago subverte a noção de gêneros literários, uma vez que intitula dois de seus romances como ensaios. Primeiramente, sabe-se que o gênero ensaio é considerado com um texto de cunho opinativo em que seu autor irá apresentar reflexões, críticas e ideias pessoais sobre determinado assunto. Algo distinto do romance, que se apresenta como um texto que desenrola um enredo, uma história, constituída por personagens, em um determinado local e em um determinado tempo. Desse modo, ao intitular um romance de ensaio, Saramago faz uso de enredos que buscam fazer referência ao cotidiano social comum para torná-los como foco de suas reflexões e questionamentos, pois, segundo o próprio autor: “cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa” (SARAMAGO, 2010, p.247).

A partir do fragmento destacado acima, percebe-se que os personagens não são nomeados e nem descritos fisicamente, mas, ao contrário, são apenas identificados pela função que têm: *presidente, secretário, suplente*. Assim como em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), ocorre uma figurativização de cunho sugestivo, de modo que os actantes, ao receberem investimentos semânticos, apresentam-se ao enunciatário como atores que são semelhantes aos homens comuns do mundo real, por, por exemplo, fazerem uso de objetos que são figurativizados como os mesmos que os homens comuns utilizam no cotidiano, como *guarda-chuva, gabardinas, carro*. Tais figuras permitem ao enunciatário tomar esses atores como homens comuns, pertencentes ao mundo real, como àqueles que ele encontra no dia a dia e, principalmente, como àqueles que o enunciatário encontra em seu país, e mais especificamente, em sua cidade, em um dia de votação.

Ademais, o enunciatário desse texto não consegue saber com clareza em que espaço a narrativa acontece, ou seja, que país é esse que está passando por novas eleições e que cidade, especificamente que zona e sessão eleitoral, é essa que se torna palco da cena a ser destacada no romance. Em alguns trechos, porém, é possível inferir, pelas figuras utilizadas, que se trata de uma eleição a nível nacional e que o enredo irá se desenvolver em uma cidade específica, no entanto, em que país e em que cidade não se sabe, não há precisão, como se observa em: “A impressão que temos recolhido em outras assembleias eleitorais da cidade é de que a abstenção vai ser muito alta desta vez” (SARAMAGO, 2017, p. 19); “o desconcerto, a estupefação, mas também a troça e o sarcasmo, varreram o país de lés a lés (SARAMAGO, 2017, p. 25). As figuras apresentadas já no fragmento anterior, *presidente da mesa, assembléia, número catorze, secretário, suplente, sala, votação*, ao serem acrescentadas, agora, às novas figuras dos últimos trechos elencados acima, *outras, assembleias, cidade, país*, sugerem que a obra trata de um local da ordem do real, ou seja, um lugar comum, já que há figuras que remetem a esse espaço típico de um dia de votação, bem como figuras que fazem referência a uma eleição nacional, visto que não só nessa, mas em outras cidades também está havendo votação que tem um resultado envolvendo todo o país.

Embora em *Ensaio sobre a lucidez* (2004) também não tenhamos uma definição concreta do tempo em que se passa a narrativa, as figuras que recobrem a dimensão temporal, diferentemente das utilizadas em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), oferecem um pouco mais de informação, como podemos observar em: “Pode ser que o temporal remita, disse o presidente, e, olhando o relógio, murmurou como se rezasse, É quase meio-dia” (SARAMAGO, 2017, p. 18); “O tempo passava. Três horas e meia da tarde tinham soado no relógio da torre” (SARAMAGO, 2017, p. 19). Assim, diferentemente de *Ensaio sobre a*

*cegueira* (1995) em que nem a passagem das horas e dos dias era figurativizada de maneira clara, em *Ensaio sobre a lucidez* (2004) o enunciador, ao menos, oferece uma espécie de linha temporal em que vai encaixando as ações da narrativa. Dessa maneira, ainda que não haja figuras que precisem o dia, mês e ano em que essa eleição ocorre, o enunciatário consegue se situar nas ações em concomitância com a passagem de horas e dias, ou seja, há algum marco temporal, ainda que escorregadio, ao qual o enunciatário possa se segurar para seguir na narrativa.

Essa não precisão de pessoas, espaço e tempo é de suma relevância para o estabelecimento de um efeito de sentido de universalização, isto é, de generalização do acontecimento, ou seja, o que se passa nesse romance é provável de acontecer em qualquer lugar do mundo, a qualquer hora e com qualquer pessoa. Tal caráter universalizante é de extrema importância para o fortalecimento da alegoria que se apresentará no texto, como veremos mais adiante.

Partindo para a sintaxe do Nível Discursivo, nível mais superficial do Percorso Gerativo de Sentido, deparamo-nos com o uso dos mesmos mecanismos que permeiam os dois romances já analisados: *debreagemenunciva* e *debreagens* internas de variados graus, como pode ser verificado no seguinte trecho do romance:

O presidente levantou-se e convidou os membros da meã e os representantes dos partidos a acompanhá-lo na revista à câmara de voto, que se viu estar limpa de elementos que pudessem vir a desvirtuar a pureza das escolhas políticas que ali iriam ter lugar ao longo do dia (SARAMAGO, 2017, p. 11).

Observa-se, de acordo com o trecho acima, que o enunciador pressuposto da enunciação projetada, dentro do enunciado, as categorias de pessoa, espaço e tempo que são distintas daquelas presentes na instância da enunciação, ou seja, não há a projeção no enunciado de um *eu-aqui- agora* (da instância da enunciação), mas sim de um *ele-lá-alhures* (da instância do enunciado). Assim, a categoria de pessoa não é projetada no enunciado pelo “eu” pressuposto da enunciação, mas por um “ele”, como em “O presidente levantou-se”. O mesmo acontece com a categoria de espaço, uma vez que o “aqui” da enunciação cede espaço para um “lá” do enunciado: “a pureza das escolhas políticas que ali iriam ter lugar”. Por fim, no que se refere à categoria de tempo, algo semelhante se realiza, visto que no enunciado não é instalado o “agora” pertencente ao tempo da enunciação pressuposta, mas sim um tempo outro, estabelecido dentro do enunciado, como o criado no seguinte trecho “que iriam ter lugar ao longo do dia”.

Outro aspecto que mais uma vez se faz presente nas obras de Saramago é a utilização

de debreagens internas de variados graus, visto que a mistura de vozes é uma tática utilizada pelo enunciador a fim de oferecer um maior dinamismo e dotar a narrativa de um maior teor de objetividade. De tal maneira que, além do diálogo estabelecido entre o enunciador e o enunciatário pressupostos, o narrador, projetado por esse enunciador no discurso, delega voz aos próprios personagens, ou seja, aos interlocutores e aos interlocutários da narrativa, como podemos observar no seguinte trecho: “Quando o secretário voltou da sua húmida missão, o presidente perguntou-lhe como estava o tempo e ele respondeu, encolhendo os ombros, Na mesma, como a lesma, Há algum eleitor lá fora, Nem sombra dele” (SARAMAGO, 2017, p. 11). Percebe-se que há autonomia de voz para os personagens que ora são interlocutores, quando falam, e ora são interlocutários, quando são aqueles com quem os outros personagens fala. Ao permitir que os próprios personagens tomem a voz no texto, gera-se um efeito de realidade e de veracidade dos fatos, uma vez que o enunciatário deixa de ter apenas a visão dos acontecimentos pela ótica do narrador, e passa a ter também pela perspectiva de diferentes personagens.

Além dessa debreagem de 2ª grau, realizada entre interlocutor e interlocutário, algo bem particular do enunciador dos três romances analisados nessa pesquisa, é a predileção por debreagens de 3º grau, em que o narrador se dirige diretamente ao narratário, como podemos constatar no seguinte trecho da obra:

Antes de prosseguirmos este relato, convirá explicar que o emprego da palavra brancosopoucas linhas atrás não foi ocasional ou fortuito nem resultou de um erro de digitação no teclado do computador, e muito menos de tratou de um neologismo que o narrador teria ido a correr inventar para suprir uma falta. (SARAMAGO, 2017, p. 116-117).

Pelo excerto acima, verifica-se o mecanismo de debreagem interna de 3º grau a partir do momento em que o narrador pausa a narração da história que está sendo contada, para instaurar um diálogo com o seu narratário, tendo por objetivo, nesse exemplo em específico, explicar-lhe as escolhas de escrita realizadas por ele. Assim, constatamos mais uma vez, a partir das três obras analisadas nesse estudo, o caráter dinâmico dos mecanismos de debreagens empregados pelo enunciador.

Como relatado anteriormente, *Ensaio sobre a lucidez* (2004) apresenta um texto focado em uma eleição e em seu resultado. Aparentemente, o que seria mais uma eleição comum, em determinada cidade de um país, passa a ser palco de acontecimentos incomuns. Primeiramente, devido a uma forte chuva, o número de eleitores que se dirige às urnas na primeira parte do dia é bastante escasso. Ademais, sem nenhum motivo em especial, às quatro

horas da tarde, a população, em peso, encaminha-se até os locais de votação. Essa movimentação em massa, no mesmo horário e sem nenhuma razão aparente para isso, instala o caráter do insólito e do estranho que irá recobrir toda a narrativa, como podemos observar no seguinte trecho:

[...] não se compreenderia por que motivo, às quatro horas da tarde, precisamente a uma hora que não é tarde nem cedo, que não é carne nem peixe, os eleitores que até então se tinham deixado ficar na tranquilidade dos seus lares, parecendo ignorar abertamente o acto eleitoral, começaram a sair para as ruas [...] numa cidade entre tantas do mundo terreno, com a movimentação inesperada de milhares e milhares de pessoas de todas as idades e condições sociais que, sem se terem posto previamente de acordo sobre suas diferenças políticas e ideológicas, decidiram, enfim, sair de cada para irem votar. (SARAMAGO, 2017, p. 20-21).

Percebe-se que o próprio texto é construído de maneira a instalar o clima insólito na narrativa, visto que deixa claro não haver motivos que explicassem o porquê da população, formada por milhares de pessoas com diferenças políticas e ideológicas, decidir ir às urnas no mesmo horário. Tal aura estranha irá se concretizar quando a apuração dos votos termina e o resultado da eleição é algo completamente incomum:

Passava da meia-noite quando o escrutínio terminou. Os votos válidos não chegam a vinte e cinco por cento, distribuídos pelo partido da direita, treze por cento, pelo partido do meio, nove por cento, e pelo partido da esquerda, dois e meio por cento. Pouquíssimos os votos nulos, pouquíssimas as abstenções. Todos os outros, mais de setenta por cento da totalidade, estavam em branco. (SARAMAGO, 2017, p. 24).

Esse resultado deixou o governo extremamente surpreso, uma vez que não se imaginava, de maneira alguma, que algo desse tipo pudesse, um dia, vir a acontecer, principalmente, porque não havia nada que, durante o período eleitoral, apontasse para esse caminho:

A muita gente há de parecer assombrosa, para não parecer impossível de suceder, esta coincidência de procedimento entre tantos e tantos milhares de pessoas que não se conhecem, que não pensam da mesma maneira, que pertencem a classes ou níveis sociais diferentes, que, em suma, estando politicamente colocadas à direita, ao meio ou à esquerda, quando não em parte nenhuma, resolveram, cada um por si, manter a boca fechada até à contagem dos votos, deixando para mais tarde o desvendamento do segredo. (SARAMAGO, 2017, p. 33).

Dessa maneira, o caráter insólito da narrativa se apresenta pela extrema coincidência, nunca antes vista, que resultou em mais da metade de milhares de eleitores, independente de suas diferenças sociais, políticas e ideológicas, pensarem a mesma coisa e decidirem por votar do mesmo modo, em branco. O estabelecimento desse aspecto incomum no texto, faz-nos

pensar que apenas algo de muito estranho e da ordem do insólito poderia ter ocorrido naquele país, já que em determinado dia, ao acordar, a população decidiu agir de forma tão sincronizada sem que para isso tivesse pré-existido um acordo ou comando.

Diante disso, percebe-se que o ponto central da narrativa tece discussões sobre uma eleição que resultou em mais de 70 % de votos brancos, isto é, temos como foco narrativo uma manifestação por parte dos eleitores que decidiram, nas urnas, não quererem ser representados por nenhum dos partidos que estavam a concorrer: o partido da direita, o partido do meio e o partido da esquerda. A narrativa se desenvolverá, então, a partir das consequências que serão geradas por esse ato, assim, tratará de acontecimentos posteriores a vitória do *branco* nas urnas. Constata-se diante disso que, de igual maneira como em *A jangada de pedra* (1995), há em *Ensaio sobre a lucidez* (2004) uma figura invariável sobre a qual todo o texto é construído: *branco*. A atmosfera produzida por essa cor, bem como as referências e os significados que a figurativização produzida pelo *branco* atribui ao sentido textual, estabelecerá, portanto, a constituição de duas isotopias temáticas distintas, levando, dessa maneira, o enunciatório a interpretar o voto de cor *branca* por duas perspectivas diferentes. Logo, como nos oferece a semântica do Nível Discurso, seguindo o Percorso Gerativo de Sentido, uma figura invariável, *branco*, com o auxílio de figuras variáveis, será responsável por proporcionar a criação de diferentes isotopias temáticas de um mesmo texto a partir do processo de figurativização desempenhado por essa cor.

Primeiramente é interessante analisar como o jogo e o contraste de cores é utilizado para figurativizar o resultado da eleição, como podemos observar em:

[...] já não são poucos os estados que me manifestaram a sua preocupação de que o que está a suceder aqui possa vir a atravessar as fronteiras e espalhar-se como uma nova peste negra, Branca, esta é branca, corrigiu com um sorriso pacificador o chefe do governo (SARAMAGO, 2017, p. 61).

De acordo com o trecho acima, o enunciador coloca em jogo o contraste instaurado pelas cores *branco* e *negro* com o objetivo de figurativizar, por meio dos significados que tais cores carregam consigo, as consequências da decisão tomada pelos sujeitos nas urnas. De início, nota-se que o voto em branco é comparado a uma espécie de peste, ou seja, assim como no século XIV a Europa foi vítima de uma pandemia causada por uma bactéria que matou pelo menos um terço da população europeia, episódio denominado de Peste Negra, de igual maneira, na capital de nosso romance aqui analisado, haveria, de acordo com os personagens acima, uma pandemia que estava a infectar os eleitores levando-os a votar em



branco. No entanto, logo se nota o surgimento de uma voz que rompe essa comparação, porém não no quesito de continuar a tratar o voto em branco como peste, mas no critério de essa pandemia ter, agora, outra cor, a branca. Tal substituição de cores é bastante curiosa, uma vez que, por senso comum, e de acordo com nossa cultura, está enraizado na sociedade a ideia preconceituosa de que o *negro* é responsável por representar os elementos de cunho negativo, como o próprio exemplo da Peste que foi nomeada de *negra* e não de *branca*, enquanto que o *branco* sempre foi associado às coisas boas, à paz, à harmonia, entre outros.

Diante disso, o que se constata é que, para o grupo de sujeitos atingidos mais diretamente pelos votos em branco, os políticos, realiza-se uma subversão nos conceitos pré-estabelecido das cores, visto que um elemento como a *Peste* deixa de ser figurativizado pelo *negro*, bem como pelos seus significados pré-estabelecidos culturalmente, como o luto, a morte, e passa a ser figurativizado pelo *branco* que, ao contrário, até o momento, significava a paz, a vida, a pureza, a plenitude<sup>116</sup>. Logo, há uma subversão de significados atribuídos pelas cores, de tal modo que, agora, o *branco*, passa a ser usado para fazer referência a atos prejudiciais, a ações de perversão e ofensa, como podemos verificar no seguinte excerto do romance:

Com o passar dos dias, de um modo ao princípio quase imperceptível, começou a notar-se que a palavra branco, como algo que se tivesse tornado obsceno ou mal soante, estava a deixar de ser utilizada, que as pessoas se serviam de rodeios ou de perífrases para substituí-la. De uma folha de papel em branco, por exemplo, dizia-se que era desprovida de cor, uma toalha que toda a vida tinha sido branco passou a ser cor de leite [...] (SARAMAGO, 2017, p. 51).

Segundo o trecho acima, observa-se como essa subversão de ideias, que sempre foram figurativizadas pela cor branca, agora, passa não mais a representar o bem e a paz, mas sim o obsceno, o mal. O que antes, ao ser figurativizado pelo *branco*, trazia significado de pureza, paz e harmonia, agora, terá um sentido oposto, logo, o *branco* deixa de figurativizar a bem e passa a ser a figurativização de tudo que for mal para a população. Inclusive, tal subversão de significados instaura no texto, por parte dos governantes, uma luta que objetiva a volta de uma sociedade figurativizada por ações e sentimentos resultantes de uma cor que não seja a *branca*, uma vez que um dos ministros chega a suplicar que “o sol da concórdia volte a iluminar as consciências e a paz restitua à convivência dos nossos concidadãos a harmonia perdida” (SARAMAGO, 2017, p. 66). Constata-se, portanto, que o *branco* da urna não figurativiza a

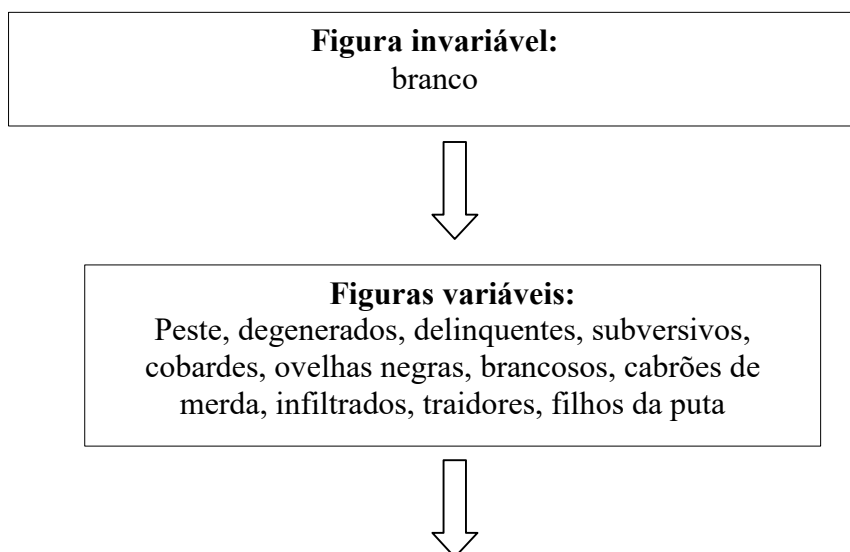
<sup>116</sup> Sabe-se que esses significados atribuídos às cores é de forte cunho cultural, de tal maneira que pode variar de cultura para cultura. No Japão, por exemplo, é o branco, e não o preto, que significa morte. Porém, utilizaremos em nossa pesquisa os sentidos que as cores têm em nossa cultura em específico.

paz, a concórdia e a harmonia social, mas ao contrário, a cor *branca* é responsável por instaurar, segundo esse pensamento, a desordem e o caos no meio social.

O *branco*, portanto, figurativiza tanto as ações, como os sujeitos que fizeram dessa cor uma manifestação de repúdio ao sistema político vigente, de tal modo que o *branco* passa a ser atrelado ao sentido de perversão, maldade e subversão, como se observa nos seguintes trechos: “Os habitantes da cidade, ou, com mais precisão nominativa, os degenerados, os delinquentes, os subversivos do voto em branco” (SARAMAGO, 2017, p. 59); “Cobardes, ovelhas negras, brancosos, cabrões de merda, infiltrados, traidores, filhos da puta” (SARAMAGO, 2017, p. 154). Percebe-se, desse modo, que os sujeitos que optaram pelo voto em *branco* serão, agora, investidos semanticamente com aspectos negativos e pejorativos. *Brancoso*, figurativização de quem votou em branco, passa, dessa maneira, a ser a pior das ofensas.

Diante disso, constata-se que o *branco* figurativizará um ato de subversão e rebeldia, pelo menos para os governantes que foram atingidos por esse fenômeno *branco*, ou seja, para eles, o *branco* atribui ao texto o significado da maldade, do perigo e da crueldade praticada pelos eleitores da capital. Logo, a vitória do *branco* representaria, para esses atores, “que a pátria havia sido vítima de um infame atentado contra os fundamentos básicos da democracia representativa” (SARAMAGO, 2017, p. 39). Assim, podemos observar pelo seguinte esquema como uma figura invariante, embasada em um conjunto de figuras variáveis, estabeleceu uma isotopia temática dentro do texto:

Esquema 25 – Isotopias figurativas para a temática de atentado à democracia



**Temática:**  
Atentado à democracia

Fonte: nossa pesquisa.

Ademais, retomando a comparação entre *branco* e *peste*, tal situação remete diretamente para o ensaio anterior, isto é, para o *Ensaio sobre a cegueira* (1995), visto que, em *Ensaio sobre a lucidez* (2004), em vários momentos da narrativa o *branco*, referente ao voto, é citado como um estado de pandemia, de doença a qual a população está sendo acometida, da mesma maneira que ocorreu no ensaio anterior. De igual modo que a população foi vítima de uma cegueira pandêmica, sem motivo evidente, agora, foi vítima de uma pandemia que, também sem razão aparente, levou a suma maioria dos cidadãos a votarem em branco. Tal relação entre os romances pode ser observada no seguinte trecho:

Entretanto, andaremos para aqui às apalpadadas, às cegas, queixou-se o presidente. O silêncio foi daqueles que embotariam o gume da mais afiada das facas. Sim, às cegas, repetiu sem se aperceber do constrangimento geral. Do fundo da sala, ouviu-se uma voz tranquila do ministro da cultura, Tal como há quatro anos. Rubro, como se tivesse sido ofendido por uma obscenidade brutal, inadmissível, o ministro da defesa levantou-se e, apontando um dedo acusar, disse, O senhor acaba de romper vergonhosamente um pacto nacional de silêncio que todos havíamos aceitado, Que eu saiba, não houve nenhum pacto, e muito menos nacional, há quatro anos já era eu bastante crescido, e não tenho a menor lembrança de que a população tivesse sido chamada a assinar um pergaminho em que se comprometesse a não pronunciar, nunca, uma só palavra sobre o facto de que durante algumas semanas estivemos todos cegos. (SARAMAGO, 2017, p. 170).

No momento em que o *branco* figurativiza dois acontecimentos insólitos vivenciados pela mesma população, começa a se acreditar, então, que há algo que os une, afinal nunca houvera antes uma cegueira *branca*, e, quatro anos depois, a democracia é colocada em risco por um resultado de eleição que nunca antes houvera ocorrido, isto é, com a vitória do *branco*, assim “chamaremos a atenção da gente para o paralelo entre a brancura da cegueira de há quatro anos e o voto em branco de agora” (SARAMAGO, 2017, p. 175). Ao relacionarem tais episódios insólitos figurativizados pela mesma cor, e com a ânsia de descobrir os motivos que levaram a esse resultado tão incomum, a mulher do médico, aquela única pessoa a não ter cegado, isto é, a única pessoa a não ver tudo *branco*, é posta, agora, como a cabeça que arquitetou a subversão do voto em *branco*.

Por acaso não será a senhora a organizadora, a responsável, a chefe do movimento

subversivo que veio pôr o sistema democrático numa situação de perigo a que talvez não seja exagerado chamar mortal, Qual movimento subversivo, queria ela saber, O do voto em branco, Está a dizer-me que o voto em branco é subversivo, tornaria ela a perguntar, Se for em quantidades excessivas, sim senhor, E onde é que isso está escrito, na constituição, na lei eleitoral, nos dez mandamentos, no regulamento de trânsito, nos frascos de xarope, insistiria ela, Escrito, escrito não está, mas qualquer pessoa tem de perceber que se trata de uma simples questão de hierarquia de valores e de senso comum, primeiro estão os votos explícitos, depois vêm os brancos, depois os nulos, finalmente as abstenções, está-se mesmo a ver que a democracia ficará em perigo se umas destas categorias secundárias passar á frente principal, se os votos estão aí é para que façamos deles uso prudente, E eu sou a culpada do sucedido, É o que eu estou tentando averiguar, E como foi que eu consegui levar a maioria da população da capital a votar em branco, metendo panfletos debaixo das portas, por meio de rezas e esconjuros à meia-noite, lançando um produto químico no abastecimento de água, prometendo o primeiro prémio da loteria a cada pessoa, ou gastando a comprar votos o que o meu marido ganha no consultório, A senhora conservou a visão quando toda a gente estava cega e ainda não foi capaz ou recusa-se a explicar-me porquê, E isso torna-me agora culpada de conspiração contra a democracia mundial, É o que trato de averiguar (SARAMAGO, 2017, p.232-233).

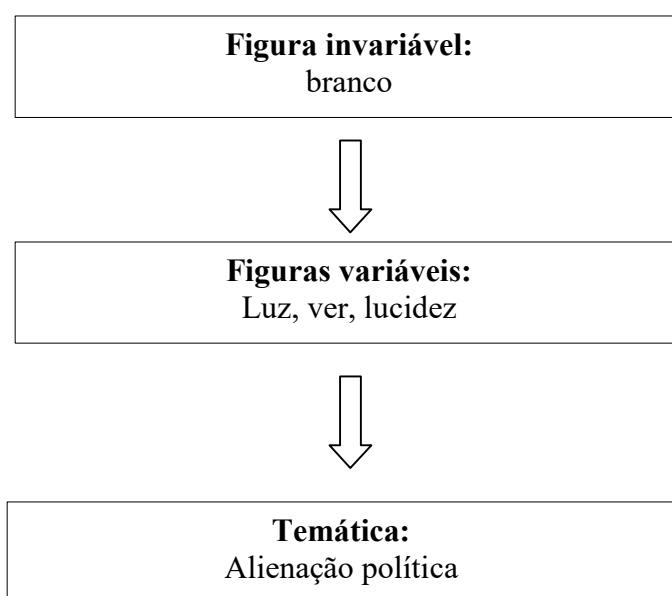
Assim, a fim de buscar uma ligação que justificasse tais acontecimentos, chega-se a mulher do médico, a única, estranhamente, que nunca cegou e que, por isso, deduz-se que pode está por trás do também estranho movimento *brancoso* na capital. Essa ligação estabelecida pela mesma cor traz à tona figuras que foram utilizadas no ensaio anterior para significar a cegueira, e que, agora, figurativizam também o voto em branco, como podemos notar em: “alegra-nos verificar que viu a luz, não a que o dito ministro quer que os votantes vejam, mas a que os ditos votantes em branco esperam que alguém comece a ver” (SARAMAGO, 2017, p. 110). Ou seja, percebe-se que o enunciador faz uso de figuras semelhantes àquelas utilizadas no ensaio anterior para fazer referência ao acontecimento insólito figurativizado pelo *branco: luz e ver*. De tal forma que se pode inferir que o *branco* representa, portanto, tanto em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) quanto em *Ensaio sobre a lucidez* (2004), o ato de ver claramente alguma coisa, de viver em consonância com o real e puro significado das coisas e dos homens.

Digamos que pôs a estopa e eu contribuí com o prego, e que a estopa e o prego juntos me autorizam a afirmar que o voto em branco é uma manifestação de cegueira tão destrutiva como a outra, Ou de lucidez, disse o ministro da justiça, Quê, perguntou o ministro do interior, que julgou ter ouvido mal, Disse que o voto em branco poderia ser apreciado como uma manifestação de lucidez por parte de quem o usou, Como se atreve, em pleno conselho do governo, a pronunciar semelhante barbaridade antidemocrática, deveria ter vergonha, nem parece um ministro da justiça, explodiu o da defesa, Pergunto-me se alguma vez teria sido tão ministro da justiça, ou de justiça, como neste momento, Com um pouco mais ainda me vai fazer acreditar que votou em branco, observou o ministro do interior ironicamente, Não, não votei em branco, mas pensá-lo-ei na próxima ocasião. (SARAMAGO, 2017, p. 172).

Assim como destacado no fragmento acima, constata-se que a cor *branca* figurativiza a

lucidez, a clareza, a verdade, de igual modo como representou a cegueira do ensaio anterior, ou seja, como a possibilidade de ver o que realmente importava, ver com clareza e lucidez a essência das coisas e das pessoas. Logo, infere-se que não há, como poderia ser pensado inicialmente, uma subversão da cor *branca* por parte da população, mas só por parte dos governantes, ou seja, o *branco* continua a significar a paz, a harmonia, a clareza e a lucidez para aqueles que do *branco* souberam fazer bom uso. Diante disso, tal figura invariável, com o auxílio de um grupo de figuras variáveis, instaura uma nova temática, como podemos visualizar no seguinte esquema:

Esquema 26 – Isotopias figurativas para a temática alienação política



Fonte: nossa pesquisa.

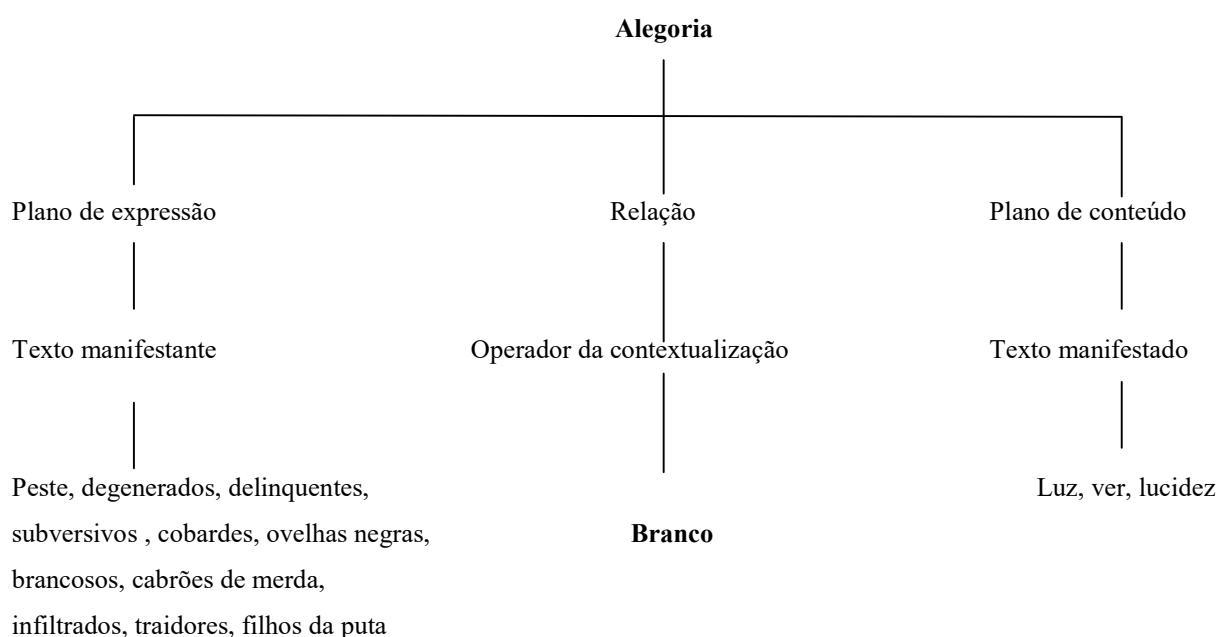
Essa outra temática estabelecida a partir da figura invariável *branco*, bem como um conjunto de figuras variáveis que lhe dá suporte, faz referência, desse modo, a uma crítica que o enunciador apresenta ao aparato político da sociedade, uma vez que se torna, de extrema relevância, refletir e questionar a todo momento as instâncias que sustentam o governo de um povo, inclusive, a própria democracia. Ou seja, o que se busca não é o que a primeira vista parece ser a destruição da democracia, mas sim uma reflexão, um processo de “desalienação” dos eleitores, um movimento em *branco* que objetiva, portanto, instaurar a autonomia de pensamento crítico e de decisão por parte dos eleitores, rompendo, assim, com qualquer forma de manipulação e alienação causada por qualquer sistema político. Percebe-se, dessa maneira, que a surpresa e o caráter insólito a respeito desse resultado é fruto, justamente, de uma superação da alienação, ou seja, o *branco* passa, pela perspectiva dos governantes, a significar o mal, o negativo e o pejorativo, por romper com a realidade a que eles estavam acostumados

e acomodados, com a dominação da população.

Dessa maneira, infere-se que antes do resultado da eleição, havia uma manipulação sobre esses eleitores, levando-os a agir sem pensar e sem refletir sobre suas ações, seguindo apenas os comandos enviados pelos que estavam lugar cômodo do poder e da autoridade, como se pode constatar no seguinte trecho: “somos um comando de operacionais, os sentimentos aqui não contam, imaginaremos que somos máquinas feitas para determinada tarefa e executá-la-emos simplesmente, sem olhar para trás” (SARAMAGO, 2017, p. 209). No entanto, após a vitória do *branco*, percebe-se o rompimento dos sujeitos com essa instância manipuladora e alienadora. O *branco*, dessa maneira, para os eleitores, é a libertação de pensamento, a liberdade para *ser e estar* no mundo; enquanto que para os governantes o *branco* é o fim, a morte de um ciclo de dominação e manipulação.

Diante disso, ao retomarmos que o conceito de um texto alegórico diz respeito à construção de um texto duplo, isto é, de um texto que diz “a” para significar “b”, logo, poderemos constatar que cada isotopia temática diz respeito a um desses dois textos instaurados figurativamente a partir da cor *branca* e dos conjuntos de figuras variáveis correspondentes a cada um. Afinal, segundo Lopes (1986, p. 42), a alegoria é justamente “um discurso metafórico que contém dois textos vinculados entre si pelo mesmo fundamento, que os associa num novo conjunto significante, num novo discurso”, como podemos observar pelo seguinte esquema:

Esquema 27 – Esquema alegórico em *Ensaio sobre a lucidez*



Fonte: nossa pesquisa.

A partir do esquema acima, verifica-se que a alegoria apresenta a existência de dois textos interligados entre si por meio de um fundamento que atribui um novo significado ao discurso. Assim, o enunciatário, em um primeiro momento de leitura, pode se deparar com um texto “a”, ou seja, um texto de cunho mais explícito, presente no plano da expressão que, ao instaurar a figura do *branco*, referente ao voto, e suplantado por um conjunto de figuras variáveis que confirmam tal isotopia, proporciona ao enunciatário seguir por uma isotopia que o permita interpretar a cor *branca* como a figurativização de uma temática correspondente ao atentado à democracia, como se pode constatar no seguinte comunicado do primeiro-ministro dirigido à população:

O governo, reconhecendo que a votação de hoje veio confirmar, agravando-a, a tendência verificada no passado domingo e estando unanimemente de acordo sobre a necessidade de uma séria investigação das causas primeiras e últimas de tão desconcertantes resultados, considera, após ter consultado com sua excelência o chefe do estado, que a sua legitimidade para continuar em funções não foi posta em causa, não só porque a eleição agora concluída foi apenas local, mas igualmente porque reivindica e assume como sua imperiosa e urgente obrigação apurar até às últimas consequências os anômalos acontecimentos de que fomos, durante a última semana, além de atônitas testemunhas, temerários actores, e se, com o mais profundo pesar, pronuncio esta palavra, é porque aqueles votos em branco, que vieram desferir um golpe brutal contra a normalidade democrática em que decorria a nossa vida pessoal e colectiva, não caíram das nuvens nem subiram das entranhas da terra, estiveram no bolso de oitenta e três em cada cem eleitores desta cidade, os quais, por sua própria, mas não patriótica mão, os depuseram nas urnas. (SARAMAGO, 2017, p. 35).

No entanto, verificamos também que essa mesma figura, *branco*, funciona como um operador de contextualização, ou seja, ela opera a movimentação temática do discurso, permitindo, assim, que o enunciatário sai desse texto “a” e rume até um texto “b”, que estava com esse “a” sobreposto a ele. O texto “b”, que atribui um outro significado, um novo sentido ao texto, possibilita ao enunciatário visualizar o *branco* não como um atentado à democracia, mas, assim como em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), traz esse *branco* como o sentido de conseguir enxergar o que realmente precisa ser visto, ou seja, assim como ficar cego trouxe o conhecimento para a essência pertencente e formadora das coisas e dos homens, votar em branco é ter conhecimento e agir com lucidez diante da sociedade. O *branco* atribui significado, portanto, não de atentado, mas de lucidez.

Dessa maneira, a alegoria, ao estabelecer essa relação entre textos, produz um novo discurso: a crítica política levantada pelo enunciatário. Assim, a alegoria em *Ensaio sobre a lucidez* (2004) é expressão contundente da necessidade de se questionar todas as instâncias sociais, inclusive, a política em seu regime democrático, uma vez que até mesmo ela, a

democracia, considerada como uma das mais justas e harmoniosas formas de governo, não deve ser aceita sem questionamentos e nem mesmo ser propagada por anos a fio sem ajustes e reformulações. A não aceitação, os questionamentos é o que é posto em discussão nesse discurso alegórico, nada é bom o suficiente para que não se reflita, para que não se critique, acomodar-se, deixar-se alienar é o pior dos atentados a sociedade como um todo e não apenas a um alvo específico, como a democracia.

Partindo para o Nível Narrativo, pode-se perceber mais claramente como esse novo discurso irá se fazer presente em *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Inicialmente, infere-se que, antes da narrativa propriamente dita começar, haveria nessa capital um estado de conjunção entre sujeitos e o objeto alienação, ou seja, havia uma manipulação, por parte dos governantes, que fazia com que os eleitores dessa capital, aceitassem sem criticar a eleição de “seus” representantes no governo. Como se pode verificar diante de tal trecho:

Os dirigentes do partido da direita, que está no governo e ocupa a câmara municipal, partem da convicção de que esse trunfo, indiscutível, dizem eles, lhes porá a vitória numa bandeja de prata, e assim optaram uma tática de serenidade tingida de tacto diplomático, confiando-se ao são critério do governo, a quem incumbe fazer cumprir a lei, Como é lógico e natural numa democracia consolidada, tal a nossa, remataram. (SARAMAGO, 2017, p. 27).

A partir de tal fragmento do romance, percebe-se que o partido da direita, aquele que possivelmente tornaria a ganhar nessa eleição, já vinha de uma sequência de vitórias, comprovando, assim, a acomodação desses políticos no governo e que, agora, diante dessa nova eleição, estão confiantes de que suas cadeiras governamentais continuarão garantidas, ou seja, que a manipulação e a alienação direcionada aos eleitores surtiriam efeito mais uma vez. Além disso, a democracia, como estipulada e vigente nesse meio social, parece funcionar não como uma arma a ser utilizada pelo povo, mas como uma garantia para os políticos de que eles seriam, de uma forma ou de outra, eleitos, ou seja, o regime democrático os faria garantir mais um tempo nas cadeiras governamentais. Dessa maneira, teríamos no início da narrativa uma relação de conjunção entre os eleitores e a alienação produzida neles por parte dos políticos, como podemos observar pelo seguinte esquema representativo dessa função:



Figura 11: Enunciado de estado inicial em *Ensaio sobre a lucidez*

Fonte: nossa pesquisa.

Verifica-se, a partir de tal estado conjuntivo, que há uma manipulação existente, por parte dos governantes, mobilizada por um *dever-fazer*, agindo sobre esses eleitores, uma vez que a vitória de um mesmo partido político continua a perseverar, além do fato de os eleitores, até o momento, continuarem a, por meio da democracia, eleger partidos que não os representasse, comprovando, assim, a alienação e a falta de posicionamento crítico que viesse romper esse ciclo pertencente ao sistema político. No entanto, haverá, nesse enunciado elementar conjuntivo, uma transformação de cunho insólita, principalmente diante da perspectiva desses políticos, já que algo nunca visto antes e também nunca imaginado e esperado por eles vem ocorrer: a vitória do voto em branco. A partir de então se opera uma transformação no estado dos sujeitos e em sua relação com o objeto, ou seja, os eleitores passarão a estar em disjunção, e não mais em conjunção, com o objeto alienação. Como podemos notar no seguinte esquema:

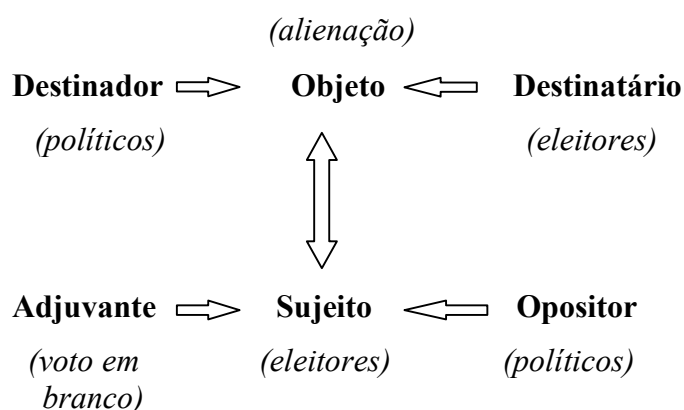
Figura 12: Enunciado de estado final em *Ensaio sobre a lucidez*

Fonte: nossa pesquisa.

Assim, quando os eleitores da capital rompem com a normalidade esperada por esses governantes, ou seja, quando fazem uso de outras opções, inclusive oferecidas pela própria democracia, como o voto em branco, mas que nunca fizeram uso, a vitória desse novo tipo de voto vem sinalizar, portanto, o rompimento de um ciclo de manipulação, além de um

despertar para o senso crítico. A partir do esquema que a semiótica, no nível narrativo, nos apresenta, podemos observar como o destinador, depois de investido semanticamente e transformado em ator, como o governo ou os políticos, opera uma manipulação em seus destinatários que, transformados em atores, representando os eleitores da capital, concordam, inicialmente, com o contrato, isto é, deixam-se manipular por esse aparato político, transformando-se, desse modo, em sujeitos da narrativa que estariam em conjunção com o objeto alienação.

Esquema 28 – Esquema narrativo em *Ensaio sobre a lucidez*



Fonte: nossa pesquisa.

No entanto, no momento em que esses sujeitos quebram esse contrato emitido pelo destinador, ou seja, a partir da não efetividade da manipulação por parte dos políticos diante dos eleitores, temos uma mudança no estado desses sujeitos. Dessa maneira, nota-se que o voto em branco ocupa o papel de adjuvante, visto que funcionará como a arma a ser utilizada para romper com essa cadeia de manipulação que vinha sendo empregada por parte desse destinador diante da população da capital. Além disso, esse mesmo destinador passa a ocupar também o papel de opositor, uma vez que pratica ações que objetivam desestabilizar esses sujeitos a fim de que possam voltar ao poder, isto é, tentam manipular a população, mais uma vez, por meio de suas ações intimidadoras, para que ela retorne ao estado conjuntivo com a alienação, para que, conseqüentemente, eles consigam retornar à posição cômoda do poder.

[...] um conjunto de ações que alguns talvez considerem absurdas, mas que tenho a certeza que nos levarão à vitória total e ao regresso à normalidade democrática, a saber, e por ordem de importância, a retirada imediata do governo para outra cidade, que passará a ser a nova capital do país, a retirada de todas as forças do exército que ainda ali se encontram, a retirada de todas as forças policiais, com esta ação radical

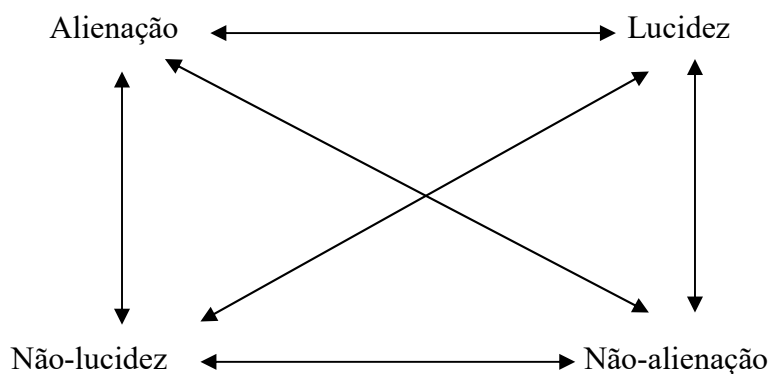
a cidade insurgente ficará entregue a si mesma, terá todo o tempo que precisar para compreender o que custa ser segregada da sacrossanta nacional, e quando não puder aguentar mais o isolamento, a indignidade, o desprezo, quando a vida lá dentro se tiver tornado num caos, então os seus habitantes culpados virão a nós de cabeça baixa a implorar o nosso perdão. (SARAMAGO, 2017, p. 75).

Além de agir como opositores, percebe-se, pelo fragmento acima, a tentativa de uma nova manipulação por parte dos políticos perante os eleitores da cidade: uma manipulação, agora, por intimidação, uma vez que suas ações objetivam deixar os sujeitos encurralados com a falta de assistência advinda do governo, fazendo, assim, com que a população volte a se submeter a eles, ou seja, volte a agir como os políticos queriam: perpetuando o estado de alienação e deixando que o partido da direita ganhe novamente. No entanto, tal manipulação não é efetivada, pois, além de não se deixarem manipular, os eleitores ainda corroboram tal decisão do governo, ajudando-os a fugir da cidade e afirmando, dessa maneira, que o desejo deles é realmente viver em liberdade:

À medida que os automóveis iam avançando pelas ruas, acendiam-se nas fachadas, umas após outras, de cima a baixo, as lâmpadas, os candeeiros, os focos, as lanternas de mão, os candelabros quando os havia, talvez mesmo alguma velha candeia de latão de três bicos, daquelas alimentadas a azeite, todas as janelas abertas e resplandecendo para fora, a jorros, um rio de luz como uma inundação, uma multiplicação de cristais feitos de lume branco, assinalando o caminho, apontando a rota da fuga aos desertores para que não se perdessem, para que não se extraviassem por atalhos (SARAMAGO, 2017, p. 83).

Diante da atitude tomada pelos eleitores, constata-se que a manipulação por parte dos governantes não surtiu efeito para que o estado inicial de conjunção voltasse a figurar nessa cidade, de tal modo que se preserve a liberdade de escolha dos eleitores. Além disso, também vale ressaltar como o voto em branco se configura como um *poder-fazer*, ou seja, por meio dessa opção, que faz parte do sistema democrático, foi possível que os eleitores operassem modificações em seus estados, além de realizar uma atitude de rompimento com a situação de alienação a qual vinham sendo acometidos. Logo, assim como em *A jangada de pedra* (1995) e em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), também em *Ensaio sobre a lucidez* (2004) é o caráter de insólito que oferece a competência necessária para que os sujeitos realizem um *poder-fazer*, ou seja, para uma *performance*, capaz de transformar seus estados de junção com determinados objetos. A relação, final, dessa forma, é de disjunção entre sujeitos e o objeto alienação.

Finalizando o Percorso Gerativo de Sentido, no que concerne ao nível mais profundo, isto é, o Nível Fundamental, podemos destacar como categorias semânticas que oferecem o sentido mínimo do romance as que figuram no Quadrado Semiótico:

Esquema 29 – Quadrado semiótico de *Ensaio sobre a lucidez*

Fonte: nossa pesquisa.

No entanto, além dessas duas categorias semânticas que constroem o sentido mínimo do romance, há muitas outras que surgem em relação análoga a elas, como por exemplo: o branco, análogo a lucidez surge em contraposição, dentro do texto, com o negro representativo da alienação; enquanto há seres alienados, analogamente há também seres oprimidos, ou seja, percebe-se homens submissos a outros que detenham sobre eles o poder e a autoridade de guiá-los por onde acharem mais conveniente, porém, em contraposição, dotados de lucidez perante suas próprias ações, tornam-se homens livres que têm seus caminhos estabelecidos não por terceiros, mas por eles mesmos; ademais, enquanto seres alienados, conseqüentemente, portam-se como pessoas acríticas, isto é, aceitam tudo o que lhes chega sem questionar ou pensar com autonomia, diferentemente da criticidade que está análoga a lucidez, permitindo que os sujeitos reflitam e questionem sobre tudo o que os cerca.

Quadro 7 – Categorias análogas a alienação e lucidez

<b>Alienação</b>	<b>Lucidez</b>
negro	Branco
opressão	Liberdade
acrítico	Crítico

Fonte: nossa pesquisa.

Além disso, constata-se que há uma timia atribuída a cada uma dessas categorias, de tal modo que a coluna da tabela correspondente a alienação é recoberta por um valor disfórico

quando pensamos na totalidade do romance, enquanto que os elementos análogos a lucidez se configuram com valor eufórico, ou seja, com aspecto positivo, representando, dessa maneira, os elementos que o enunciador considera, em seu discurso crítico, como necessários a serem adquiridos e vivenciados pelo homem em meio social.

## 6 A ALEGORIA SARAMAGUIANA SOB A PERSPECTIVA SEMIÓTICA

Nunca separo o escritor do cidadão. E isso não significa que queira transformar a minha obra em um panfleto. Significa que não escrevo para o ano de 2427, mas sim para o presente, para as pessoas que estão vivas. Meu compromisso é com o meu tempo. (SARAMAGO, 1994)<sup>117</sup>.

Anteriormente, no primeiro capítulo de nossa pesquisa, debruçamo-nos sobre o estudo da Arte Retórica, principalmente no que diz respeito aos seus procedimentos discursivos, com vias à persuasão do enunciatário, que findaram por proporcionar a origem das figuras de linguagem e, conseqüentemente, aquela que aqui mais nos interessa: a alegoria. No entanto, já que o que nos instiga em nosso trabalho é investigar de que modo uma linha teórica mais moderna, como a Semiótica greimasiana, pode conceber e tratar das figuras de linguagem, mais precisamente da alegoria, fomos cuidadosos em apresentar, a fim de maiores esclarecimentos, tanto a reabilitação que Benjamin (2016) fez do recurso alegórico durante o período do Barroco, quanto pudemos também atualizar essa ideia de alegoria a luz dos séculos XX e XXI, ou seja, dentro contexto histórico em que as obras de Saramago foram produzidas. A partir desse processo de reabilitação e atualização alegórica, tornou-se possível notar que, diferentemente do que propunha a Retórica, a alegoria não é mais um mero ornamento discursivo, isto é, ela deixa de ser tratada como mera etiqueta do discurso e passa a ser a sua própria forma de expressão. Logo, não se faz mais uso da figura alegórica para ornamentar um texto, mas, ao contrário, utiliza-se, agora, uma *expressão alegórica* para manifestar determinado discurso.

Nessa perspectiva, conclui-se que a alegoria, enquanto forma de expressão, manifesta mais do que palavras, visto que o alegórico, enquanto veículo de comunicação, apresenta-se como uma forma de expressão que é situada historicamente, uma vez que ela carrega consigo as ideias, ideologias e problemáticas do momento a qual se refere por meio de sua manifestação. De tal modo que os romances saramaguianos que se expressam pela alegoria são situados social e historicamente, trazendo à luz as questões de seu tempo e pertinentes a seu enunciador, como por exemplo: sua oposição ao fato de Portugal fazer parte da União Europeia, já que de comum e harmonioso entre esses povos só há o fato de utilizarem a mesma moeda e nada mais; a preocupação ao ver a sociedade cada vez mais egoísta e alienada em sua incessante busca pela valorização do *ter* em detrimento do *ser*; bem como a necessidade de refletir e criticar o sistema político vigente em seu meio social, pois mesmo a

---

<sup>117</sup> “José Saramago: ‘Nunca esperé nada de la vida, por esolotengo todo’”, *Faro de Vigo*, Vigo, 20 de novembro de 1994 [Entrevista a Rogelio Garrido].

democracia, a considerada mais justa e harmoniosa forma de governo, ainda assim precisa passar por críticas e reformulações. Notamos, assim, que a alegoria expressa, por meio de um texto visível, aspectos invisíveis pertencentes à instância da enunciação e a seu enunciador pressuposto: seu contexto histórico, social e cultural, seu posicionamento, suas crenças e, principalmente, sua ideologia.

Percebe-se, desse modo, que a alegoria agrega, para além do domínio linguístico, uma esfera extralinguística, pois, além de se configurar como um importante recurso para a construção textual, para a arquitetura interna do sentido discursivo, uma vez que ela própria é a forma de expressão do discurso, ela também se volta para o que está além desses construtos internos textuais, visto que, se ela é expressão e manifestação do seu tempo, logo, ela adicionará ao texto o contexto histórico, social, cultural e ideológico ao qual ela está estritamente veiculada. Assim, justificamos o motivo de estudar a alegoria, agora, por meio da Semiótica, uma vez que, como bem nos esclarece Barros (1988, p. 5), o objetivo dessa teoria é justamente o de

[...] integrar, por meio da enunciação, uma abordagem interna do texto, indispensável para que se reconheçam os mecanismos e regras de engendramento do discurso, com a análise externa do contexto sócio-histórico, em que o texto se insere e de que, em última instância, cobra sentido. [...] Em síntese, são três os motivos da escolha: a teoria sêmo-linguística de análise do discurso está suficientemente avançada para oferecer princípios, métodos e técnicas adequados de análise interna do discurso, apreendido em níveis diferentes de geração e de abstração [...]; ela constitui, no momento atual, um dos poucos e mais completos modelos de abordagem das estruturas narrativas; embora a semiótica não tenha tratado ainda, satisfatoriamente, das relações entre discurso e contexto, acredita-se que sem contradições teóricas, o projeto avance nessa direção, já que a enunciação, mediadora entre formações sociais e discursivas, encontrou, há muito, espaço na proposta semiótica. Tenciona-se, dessa forma, promover a conciliação complementar das análises interna e externa do texto, no quadro epistemometodológico da semiótica [...].

Constata-se, desse modo, que para tratarmos do aspecto interno da construção alegórica do texto podemos fazer uso da Semiótica, pois, como vimos anteriormente, tal teoria nos oferece um conjunto variado de ferramentas para uma investigação eficiente a respeito de como foi produzido o sentido textual, principalmente ao analisarmos as obras saramaguianas de acordo com o Percorso Gerativo de Sentido, em todos os seus níveis propostos. Já no que se refere à análise extralinguística, suscitada pela alegoria a fim de que o sentido textual seja completamente construído e apreendido, a Semiótica vem trazendo fortes contribuições para uma análise desse tipo quando, no nível discursivo, permite-nos tratar da enunciação, ou seja, de uma instância mediadora entre a língua e a fala. É justamente nessa instância de mediação,

nesse discurso em ato, na língua posta em funcionamento por um sujeito em perspectiva de individualidade, ainda que inserido em um conjunto social, que o texto, assim como seu sentido, é construído e reconstruído ao ser posto em movimento numa cena enunciativa, ao permitir que, tanto o enunciador quanto seu enunciatário, agreguem valores (como o cultural, o ideológico, o político, o social etc) e significados ao discurso que transita entre eles<sup>118</sup>.

A respeito dessa relação entre o nível discursivo e o estudo das figuras retóricas, bem como os demais recursos discursivos, já alertara Pietroforte (2008, p. 7) que,

aproximando a Retórica da Semiótica, é possível estudar a *elocutio* com o aparato teórico do nível discursivo, analisando a *elocution* como o resultado de uma conversão do pensamento em linguagem, mas como o resultado de mecanismos sistemáticos do discurso<sup>119</sup>.

A *elocutio*, como foi visto durante a apresentação da Arte Retórica, configura-se como o ato praticado por um enunciador ao transformar suas ideias, antes pertencentes apenas à ordem do pensamento, em um enunciado, ou seja, em um produto a ser compartilhado, lançando mão, nesse momento, de diversos artifícios e recursos discursivos, como as próprias figuras de linguagem, a fim de que esse enunciado gere determinadas impressões e significações em seu enunciatário. Logo, teremos a *elocutio* se relacionando com o nível

---

<sup>118</sup> Importante fazermos um adendo a respeito do que seria esse extralinguístico que afirmamos poder a Semiótica voltar-se para ele. Uma famosa citação de Greimas (1974, p. 31) diz que “fora do texto não há salvação. Todo o texto, somente o texto, nada fora do texto”. A partir desse posicionamento greimasiano podemos pensar, em um primeiro momento, que trazer para a análise semiótica questões externas ao texto, como o contexto, por exemplo, pode ser incoerente com a proposta da teoria e de seu próprio fundador. No entanto, é preciso lembrarmos que para a Semiótica tudo é texto, afinal, não podemos analisar nada semioticamente sem que o consideremos antes como um texto, seja uma pintura, uma fotografia, uma dança, uma prática social, enfim, tudo isso é texto, dotados de um plano de expressão, a que são manifestados, e de um plano de conteúdo sobre o qual a Semiótica pode debruçar-se. Dessa maneira, o que podemos interpretar a partir da citação de Greimas é que devemos partir do texto, apenas dele para que, assim, seja possível defendermos qualquer interpretação. O caminho que a Semiótica percorre é sempre de dentro do texto para fora, para seu contexto. Logo, concluímos que não é o contexto que determina o sentido textual, mas sim, o que nele comprova o que o texto já disse, uma vez que, para o semioticista, a interpretação embasada em aspectos extralinguísticos, tem que ter provas dentro do texto que a justifique como aceitável. Se temos, portanto, como provar, dentro do texto, a partir do que encontramos lá, o que estamos a defender como sendo o sentido daquele discurso, estaremos salvos, mas, se não conseguirmos encontrar no texto o que justifique tal interpretação, não há salvação para nosso posicionamento, afinal, não é fora do texto que está nossa salvação, mas dentro dele.

<sup>119</sup> Faz-se relevante destacar que a Retórica e Semiótica, entre outros pontos de divergência, estavam em desacordo com a maneira em que enxergam a relação entre o pensamento e a linguagem. Para a Retórica, como já foi visto, existe uma separação bem definida entre pensamento e linguagem, separação essa que pode ser bem visualizada na descrição das cinco fases de elaboração de um discurso (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio*), em que a seleção dos pensamentos é realizada na *inventio* e sua conversão em linguagem é feita posteriormente na *elocutio*. Já a Semiótica não faz essa separação entre linguagem e pensamento, pois segundo seu ponto de vista, o discurso não é o resultado da conversão do pensamento em linguagem, mas sim o último nível de um percurso de geração de sentido, ou seja, semioticamente a significação é apresentada em uma perspectiva gerativa formalizada nos três níveis que constituem o percurso gerativo de sentido: o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discurso.



discursivo na medida em que, enquanto ao primeiro cabe a tarefa de estruturar e construir o sentido discursivo, ao segundo cabe investigar, por meio da manifestação textual, os resquícios identitários deixados pelo primeiro. Dito de outro modo, se a *elocutio*, essa parte da Arte Retórica, preocupa-se com o modo de dizer, a Semiótica, durante sua análise, a partir do Percurso Gerativo de Sentido, mais especificamente no nível discursivo, investigará no texto as marcas dessa construção, desse “modo de dizer” o que foi dito e que gerou específicos efeitos de sentido.

A Semiótica visualiza, portanto, a alegoria de um modo que muito difere de como o fazia a própria Retórica, já que semioticamente a alegoria vai se constituir como um conjunto significante, de tal modo que se apresenta como uma moeda de duas faces: de um lado teremos o texto manifestante, aquele que organiza e produz, internamente, o discurso, ou seja, a alegoria, nessa perspectiva, trata-se de uma peça fundamental para a estruturação discursiva, uma vez que se configura como um recurso, uma ferramenta de construção discursiva; e do outro lado, encontramos a face do texto manifestado, aquele que está na ordem do extralinguístico, recuperável pelo estabelecimento de uma relação entre o texto e o contexto ao qual a alegoria expressa, relação essa produzida, segundo Lopes (1986), por meio de um operador de contextualização denominado *fundamento*. Dessa maneira, verifica-se que a alegoria, ao ser apresentada como um texto de duas faces, apresenta na primeira um contexto posto, isto é, um texto explícito no plano de expressão que deixa marcas e pistas para que seu enunciatário alcance o contexto pressuposto, ou seja, o outro texto que, de certa forma implícito no plano da expressão, remete ao plano do conteúdo.

Assim, diferentemente do que ocorre na visão da Retórica, a alegoria não se apresentará na Semiótica como uma forma fixa que produz apenas a função determinada de enfeite discursivo utilizada por um enunciador quando desejar produzir um discurso que quer dizer outra coisa além daquela presente no plano de expressão. Ao contrário, semioticamente a alegoria será vista como um espaço para investimentos semânticos específicos de cada discurso que fizer uso dela, pois, como nos lembra Fontanille (2012, p. 143) até mesmo as figuras as quais a Retórica foi restringida (metáfora e metonímia) estão em cada discurso particular sob o controle da enunciação e das instâncias enunciativas, que as modelarão e adicionarão a elas diferentes efeitos de sentido, principalmente em decorrência das relações que serão estabelecidas entre as duas instâncias da enunciação: a enunciação-enunciada e o enunciado-enunciado. Logo, mais do que ornamento, a alegoria é um ato discursivo executado sob o controle da instância de enunciação.

Em consonância com tal pensamento, de acordo com Fiorin (2016, p. 78), no texto, temos a possibilidade de distinguir a enunciação-enunciada e o enunciado-enunciado, pois “aquela é o conjunto de elementos linguísticos que indica as pessoas, os espaços e os tempos da enunciação”, além de também abrigar “todas as avaliações, julgamentos, pontos de vista que são responsabilidade do *eu*, revelados por adjetivos, substantivos, verbo, etc”, já o enunciado-enunciado seria “o produto da enunciação depois das marcas enunciativas”, isto é, o enunciado-enunciado seria, portanto, o produto final.

É preciso que se distingam as nuances do processo enunciativo. Todo e qualquer enunciado tem como pressuposto o fato de ter sido proferido por alguém num tempo e num espaço. É a idéia da enunciação pressuposta. Quando, nesse enunciado, está presente um “eu”, terá lugar a enunciação-enunciada, correspondendo a uma metáfora da enunciação pressuposta (simulacro similar). (SILVA, 2006, p. 2).

Dessa maneira, o texto pode ser construído e, conseqüentemente, lido de duas maneiras distintas a partir do modo como essas duas instâncias, enunciação-enunciada e enunciado-enunciado, estão organizadas: ocorrendo um acordo entre o enunciado e a enunciação o enunciatário poderá ler “x” e, logo, interpretar “x”; porém, havendo um desacordo entre as instâncias, o enunciatário ao ler “x”, interpretará como um “não-x”<sup>120</sup>. Dessa forma, podemos inferir que, se em um texto, a enunciação corresponde ao enunciado, poderíamos, então, depreender dessa relação um significado de cunho mais literal, já se o enunciado não corresponder com a instância da enunciação, estamos mais propícios para a significação de natureza mais figurada. Esse segundo caso, que ocorre devido a alguns conflitos entre as instâncias da enunciação e do enunciado, é justamente a fonte para que as figuras ou efeitos de sentido possam surgir, são as chamadas oposições categóricas e as oposições graduais<sup>121</sup>.

É interessante pensar, então, o que se faz quando construímos uma alegoria. Ora, vimos anteriormente que quando o enunciadador nos oferece “x” no enunciado, na instância da enunciação solicita que interpretemos um “não-x”. Porém, na expressão alegórica, quando afirmamos algo no enunciado, não necessariamente ele é negado na enunciação, mas, ao

<sup>120</sup> É o caso da ironia, quando algo que se afirma no enunciado é negado na enunciação, por exemplo: “Saramago ama as regras de pontuação”. Verifica-se que, pela instância do enunciado, há um conteúdo a ser afirmado, no entanto, retomando a instância da enunciação, encontra-se a negação desse mesmo conteúdo, quando se constata que, na verdade, Saramago não faz uso das regras de pontuação. Temos, portanto, uma ironia.

<sup>121</sup> Como exemplos de oposições categóricas temos: a ironia ou a antífrase (o conteúdo afirmado no enunciado é negado na enunciação), a lítotes (o conteúdo negado no enunciado é afirmando na enunciação), a preterição (o conteúdo afirmado no enunciado é explicitamente negado na enunciação) e a reticência (o conteúdo dito na enunciação não é dito no enunciado). Já como exemplos de oposições graduais temos: o eufemismo (o conteúdo da enunciação é atenuado no enunciado) e a hipérbole (o conteúdo da enunciação é intensificado no enunciado).

contrário, teria um significado outro, além desse primeiro, uma vez que na enunciação é afirmado outro conteúdo que será acrescentado ao primeiro, ou seja, àquele pertencente ao enunciado. Percebemos que um não nega o outro, não necessariamente, mas o que se nota é que quando tratamos da alegoria temos dois conteúdos, que mais do que a contradição, sua característica elementar nos parece mais com a complementaridade de significados, tendo a alegoria, portanto, a seguinte formulação “X +Y”.

Ao retomarmos a expressão alegórica que compõe *A jangada de pedra* (1986), verificamos que, enquanto a instância do enunciado apresenta, em seu contexto posto, o deslocamento físico da Península Ibérica do continente europeu, na instância da enunciação a Península continua com esse movimento separatista, porém, soma-se a ele outro conteúdo, o de busca por uma nova identidade continental, uma vez que os ibéricos não se sentiam como parte do povo europeu. Percebe-se, desse modo, que não há uma negação de conteúdos, mas a inclusão de significados, o contexto pressuposto, alcançado pelas pistas deixadas no contexto posto, surge para justificar e explicar o que acontece nesse contexto posto, ou seja, ao retomar a instância da enunciação e, conseqüentemente, ao chegarmos no plano do conteúdo, compreende-se o significado do texto explícito do plano de expressão.

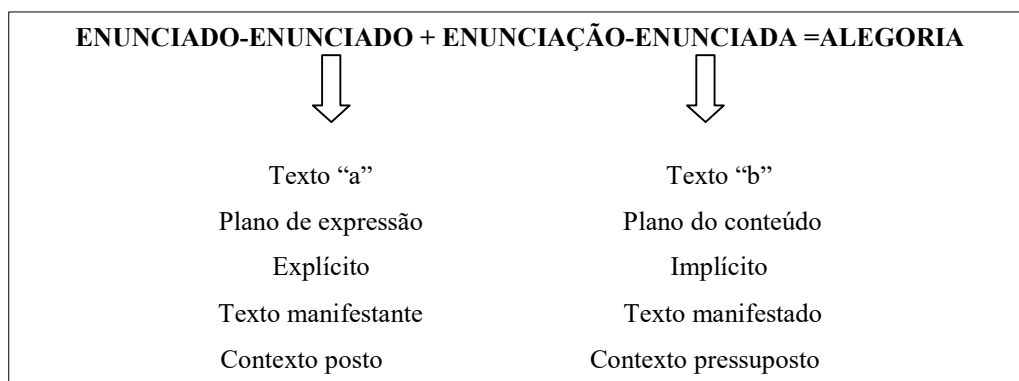
Assim, quando o enunciador, em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), apresenta no enunciado uma população que foi atingida por uma epidemia e que ficou cega, ele não nega isso na enunciação, isto é, ele também afirma isso no plano da enunciação, visto que os personagens continuam cegos, porém insere, junto a essa cegueira, outro tipo de cegueira, suscitando, assim, outras possíveis interpretações, uma vez que a enunciação adiciona o conteúdo de uma sociedade alienada, cega mental e espiritualmente. Ou seja, não é apenas uma cegueira comum como poderia ser interpretada apenas pelo enunciado, é um sentido a mais que se recupera pelo âmbito da enunciação. Notamos que a enunciação não nega, necessariamente, o enunciado, mas sim, acrescenta a ele um caráter de complementaridade: um “X +Y”.

De igual modo, a expressão alegórica constituinte de *Ensaio sobre a lucidez* (2004) apresenta um acréscimo de significados quando se relaciona o enunciado com a enunciação, visto que, enquanto o enunciado trata de um resultado incomum de uma eleição como sendo um atentando contra a democracia, já a enunciação soma a esse conteúdo a ideia da necessidade de uma reflexão crítica e de um processo de “desalienação” política. As pistas dessa enunciação são alocadas no contexto posto, o que permite, dessa maneira, que o enunciatário, ao segui-las, chegue ao contexto pressuposto da instância da enunciação e possa somar significados.

Dessa forma, de acordo com a análise das obras saramaguianas, sob a perspectiva semiótica, constatou-se que a construção da expressão alegórica não se faz de maneira fixa e estática, como pensada pela Retórica, mas, a partir das relações estabelecidas entre as instâncias enunciativas ela é construída e organizada de modo que apresente um sentido atribuído especificamente para cada discurso que veicula. Ou seja, a alegoria se constitui de forma única em cada discurso, uma vez que, realizando-se por intermédio da enunciação, verificamos que a alegoria se constituirá pela coexistência e, conseqüentemente, pela correlação de dois textos controlados pela enunciação: um referente à enunciação-enunciada e outro referente ao enunciado-enunciado, de maneira que essa coexistência e relação estabelecida entre essas duas instâncias atribuem ao discurso um sentido específico manifestado pela expressão alegórica que é o resultado dessa soma de textos. De tal modo que, diferentemente do que propunha a Retórica, a alegoria não pode ser encarada como um ornamento que sempre enfeitará o discurso da mesma maneira, visto que nunca haverá o pré-estabelecimento de um sentido único, já que não há, por exemplo, como afirmar que todo texto que trata de navegação em seu plano de expressão aponta, automaticamente, em seu plano do conteúdo, para o sentido de a vida ser uma forma de navegar, ora entre ondas, ora em mar calmo, pois o que determinará o sentido é a articulação desses textos, bem como as figuras e as temáticas instaladas neles, de maneira particular, e a sua realização sob o controle da instância de enunciação.

Diante disso, a alegoria é formada por um texto “a”, presente no plano da expressão, explícito, compondo o texto manifestante, referente ao enunciado-enunciado, que, segundo Hansen (1986), constitui o contexto posto desse discurso; e por um texto “b”, decorrente do plano do conteúdo, de caráter mais implícito no plano da expressão e formando o texto manifestado que retoma a enunciação-enunciada, considerado por Hansen (1986) como o contexto pressuposto. Tais textos serão organizados e articulados de maneiras específicas pela instância da enunciação que os produz e os molda em cada discurso. Assim, quando Hansen (1986) nos afirma que a alegoria diz “a” para significar “b” ele nos chama a atenção para o fato de que, cada um desses textos, o “a” e o “b”, receberão investimentos semânticos específicos em cada discurso, visto que o sentido da expressão alegórica será construído e determinado pela relação estabelecida entre esses dois textos específicos que as instâncias enunciativas organizarão em coexistência, a fim de produzir um sentido particular ao discurso em questão. Logo, teríamos que a soma, isto é, a ligação entre essas duas instâncias da enunciação, resulta, portanto, na formação da expressão alegórica, como se pode observar pelo seguinte esquema:

## Esquema 30 – Enunciação e Alegoria



Fonte: nossa pesquisa.

A partir disso, fundamentados pela Semiótica greimasiana, pudemos realizar a análise da expressão alegórica que constitui as três obras do escritor português José Saramago que compõem o *corpus* de nosso estudo: *A jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Por meio de nossas investigações, foi possível observarmos, na prática, como essa expressão alegórica é trabalhada pela vertente de uma teoria mais moderna que divergir da perspectiva de estudo realizada pela Arte Retórica.

Assim, em *A jangada de pedra* (1986), verificamos que a expressão alegórica é constituída pela coexistência de dois textos: um texto pertencente à esfera do enunciado-enunciado, referente ao deslocamento de cunho fantástico da Península Ibérica do continente europeu, ou seja, esse seria o investimento semântico atribuído ao texto “a” que se apresenta de modo explícito no plano de expressão do romance; e também encontramos um texto advindo, agora, da enunciação-enunciada, isto é, um texto que se faz presente no plano do conteúdo, porém que está de modo implícito no plano da expressão e que funcionará como a justificativa para explicar o elemento fantástico encontrado no enunciado-enunciado, o deslocamento peninsular, de maneira que a busca por uma nova identidade continental dos povos ibéricos preenche semanticamente o texto “b” dessa expressão alegórica. A partir da coexistência desses textos em apenas um, é necessário realizar uma operação de contextualização que permitirá ao enunciatário estabelecer a ligação entre eles. O enunciatário, por sua vez, cumpre essa tarefa por meio das marcas da enunciação que são projetadas no enunciado e que permitem um retorno à instância da enunciação, a fim de confrontar os textos existentes, como podemos perceber a partir do seguinte trecho do contexto posto:

Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, uma benfeitoria, promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com seu igual, começamos finalmente a saber o que a Europa é, se não restam nela, ainda, parcelas espúrias que, mais tarde ou mais cedo, por qualquer modo se desligarão também. (SARAMAGO, 2017, p. 153)

Nota-se, pelo fragmento exposto acima, no contexto posto, isto é, no enunciado-enunciado, que o enunciador deixa pistas do contexto pressuposto, ou seja, permite que o enunciatário retorne a instância da enunciação, uma vez que no contexto posto se encontra as marcas de que há uma crítica a ser feita a respeito do modo como os europeus tratavam os povos ibéricos, além da consequente ideia de não-pertencimento dos ibéricos a esse continente, levando-os, dessa maneira, a partirem em busca de novo lugar e de uma nova identidade. Assim, o enunciado-enunciado já deixa clara a ideia de que os povos europeus não tinham simpatia pelos ibéricos e não se importavam com o que estava a lhes acontecer, pois para eles, os ibéricos “nunca deveriam ter vindo” (SARAMAGO, 2017, p. 153) para o continente europeu. Dessa forma, no próprio contexto posto, no enunciado-enunciado, é possível encontrar as marcas que levam o enunciatário de volta a instância da enunciação e, conseqüentemente, ao contexto pressuposto desse discurso. O sentido da expressão alegórica foi, portanto, construído sob o controle da enunciação que atribuiu um novo sentido aos textos “a” e “b” do discurso saramaguiano.

Do mesmo modo se observa em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), ou seja, há nessa manifestação alegórica a coexistência de dois textos: um presente no plano da expressão, de maneira explícita, correspondendo, assim, ao texto “a”, referente ao enunciado-enunciado que apresenta ao enunciatário uma espécie de pandemia, insólita, que deixa todos cegos, e cegos que, diferente do que se espera, ficam com os olhos como que mergulhados em um mar de leite; além dele, há outro texto, um texto “b”, pertencente ao plano do conteúdo, implícito no plano da expressão e correspondente a enunciação-enunciada, aquele que apresenta tal cegueira não como uma doença física, mas como uma cegueira mental e espiritual, uma alienação da população que não sabe enxergar as coisas e as pessoas como elas realmente são.

Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não vêem. (SARAMAGO, 2017, p. 310).

Assim como ocorre no romance anterior, é possível encontrar no contexto posto, no enunciado-enunciado, as marcas inerentes a enunciação-enunciada que permitem, desse

modo, um encontro com o contexto pressuposto. A partir das pistas deixadas nesse contexto posto, tem-se que as pessoas já estavam cegas antes mesmo dessa pandemia, o que faz referência, dessa maneira, a outro tipo de cegueira, uma cegueira que, mesmo permitindo às pessoas manterem a capacidade visual, impede-as de enxergar outras coisas, as mais importantes. Por meio das marcas do contexto pressuposto, pertencentes à instância da enunciação, que foram projetadas no contexto posto, do enunciado-enunciado, foi possível estabelecer a ligação entre os dois textos e, conseqüentemente, o sentido da expressão alegórica que constrói esse romance.

O mesmo também acontece em *Ensaio sobre a lucidez* (2004), visto que mais uma vez a expressão alegórica constrói o romance por meio de dois textos: um texto concernente à esfera do enunciado-enunciado, ou seja, explícito no plano de expressão, o tal texto “a”, que nesse discurso em específico, foi preenchido com o conteúdo acerca do resultado incomum de uma eleição, na qual os eleitores votaram, em sua grande maioria, em branco; no entanto, há também outro texto que forma essa expressão alegórica, um texto “b”, implícito no plano da expressão, mas inerente ao plano do conteúdo que foi preenchido semanticamente por um conteúdo que se refere à instância da enunciação-enunciada, ou seja, referente a uma crítica a alienação política, a falta de questionamentos e de reflexões críticas dos eleitores.

Digamos que pôs a estopa e eu contribuí com o prego, e que a estopa e o prego juntos me autorizam a afirmar que o voto em branco é uma manifestação de cegueira tão destrutiva como a outra, Ou de lucidez, disse o ministro da justiça, Quê, perguntou o ministro do interior, que julgou ter ouvido mal, Disse que o voto em branco poderia ser apreciado como uma manifestação de lucidez por parte de quem o usou, Como se atreve, em pleno conselho do governo, a pronunciar semelhante barbaridade antidemocrática, deveria ter vergonha, nem parece um ministro da justiça, explodiu o da defesa, Pergunto-me se alguma vez teria sido tão ministro da justiça, ou de justiça, como neste momento, Com um pouco mais ainda me vai fazer acreditar que votou em branco, observou o ministro do interior ironicamente, Não, não votei em branco, mas pensá-lo-ei na próxima ocasião. (SARAMAGO, 2017, p. 172).

A relação entre os dois textos ocorre quando o enunciatário destaca determinadas marcas no contexto posto, no enunciado-enunciado, que o permite inferir a existência de um novo conteúdo, conteúdo esse, projetado no enunciado-enunciado, que pertence a instância da enunciação, ou seja, ao contexto pressuposto que trata do voto em branco não como um puro atentado à democracia, mas como foi projetado no contexto posto, um sinal de lucidez da população que passa, agora, por um processo de “desalienação”. O confronto realizado entre esses textos, graças às projeções da enunciação no enunciado, atribuiu, assim, outro sentido

para a expressão alegórica, complementado, dessa maneira, o sentido geral da expressão alegórica.

Percebe-se, desse modo, que esse texto “a”, ou seja, o enunciado-enunciado de cada expressão alegórica formadora dos romances saramaguianos, carrega consigo as marcas, as pistas do texto “b”, isto é, da enunciação-enunciada. Vimos que na sintaxe do nível discursivo é possível encontrarmos no enunciado as marcas da instância da enunciação que foram projetadas nesse enunciado, seguindo tais marcas é possível, portanto, retomar e identificar pontos pertencentes à enunciação. Da mesma maneira ocorre na expressão alegórica, em seu contexto posto, no texto “a” presente no plano da expressão e correspondente ao enunciado-enunciado, são encontradas as pistas do texto “b”, do contexto pressuposto que permite ao enunciatário alcançar o plano do conteúdo pertencente a instância da enunciação.

Ademais, podemos inferir, a partir da análise das expressões alegóricas saramaguianas, que essas marcas deixadas no enunciado-enunciado, capazes de apontar para a enunciação-enunciada, também poderiam ser inseridas no enunciado em forma de figuras, ou seja, a instalação de isotopias figurativas em cada um dos romances alegóricos agiram como ferramentas auxiliares para que o enunciatário pudesse estabelecer outro percurso, outra interpretação, outro texto.

Quadro 8: Figuras como pistas da instância da enunciação

	<b>Enunciado-enunciado</b>	<b>Enunciação-enunciada</b>
<b>A jangada de pedra(1986)</b>	respiração, quem, acorda, aponta, mover-se, passar, sentido	Deslocamento de conteúdo subjetivo humano: busca por uma nova identidade
<b>Ensaio sobre a cegueira(1995)</b>	Branca, mar de leite, nevoeiro, luz, sol, resplandecente, glória, luminosa, espírito	Cegueira espiritual e mental
<b>Ensaio sobre a lucidez (2004)</b>	Luz, ver, lucidez	Lucidez

Fonte: nossa pesquisa.



Assim, em *A jangada de pedra* (1995) foram as figuras, como *respiração, quem, acorda, aponta, mover-se, passar, sentido*, entre outras, que permitiram ao enunciatário sair do contexto posto, do texto “a” manifestado no plano da expressão, e ir ao encontro do contexto pressuposto, ou seja, do texto “b” pertencente ao plano do conteúdo. Dessa maneira, as figuras presentes no enunciado-enunciado, possibilitaram a leitura não só do deslocamento físico e insólito da Península Ibérica, mas também do movimento humano em busca de uma nova identidade continental. Tais figuras forma de suma relevância, pois dentro do enunciado-enunciado agiram como pistas a serem seguidas para que o enunciatário se deparasse com a enunciação-enunciada.

O mesmo ocorreu em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), pois, se o enunciado-enunciado enquanto contexto posto permitia ao enunciatário a leitura de um texto sobre uma cegueira enquanto doença física, foram as figuras *branca, marde leite, nevoeiro, luz, sol, resplandecente, glória, luminosa, espírito*, instaladas no enunciado-enunciado que possibilitaram retornar a enunciação-enunciada e ao contexto pressuposto, ou seja, ao texto “b” pertencente ao plano do conteúdo que tratava de uma cegueira não apenas física, mas principalmente mental e espiritual. De igual modo se fez em *Ensaio sobre a lucidez* (2004), uma vez que a instalação de figuras como *luz, ver, lucidez*, no enunciado-enunciado, não apenas se referia ao texto “a”, presente no plano da expressão, a respeito de um resultado estranho de uma eleição, mas apontava também para a instância da enunciação, funcionando, assim, como pistas a serem seguidas para que o enunciatário se deparasse, portanto, com o texto “b”, proveniente da enunciação-enunciada, que tratava da alienação política da sociedade, sendo esse o contexto pressuposto ao contexto posto.

Desse modo, além dos arranjos entre enunciação e enunciado, que formam uma expressão alegórica e, conseqüentemente, efeitos de sentido dentro de um texto, percebe-se que a Semiótica também nos ajuda a enxergar a alegoria a partir de sua construção figurativa, pois, como já nos salientara Fontanille (2012), a Semiótica retoma o estudo retórico por meio de duas acepções: da enunciação e da figuratividade<sup>122</sup>. Logo, observa-se que a expressão alegórica saramaguiana é apresentada nos textos com o auxílio de imagens que contribuem para o estabelecimento do sentido discursivo. A respeito da relevância da figuratividade na expressão alegórica, Santos (2004) esclarece que

---

<sup>122</sup> Nesse mesmo texto, Fontanille (2012) apresenta três maneiras de relacionamento entre a Semiótica e a Retórica: a enunciação, a figuratividade e a semiótica das paixões. Deixamos essa última de fora por não se relacionar direta com a fundamentação teórico-metodológica de nossa pesquisa.

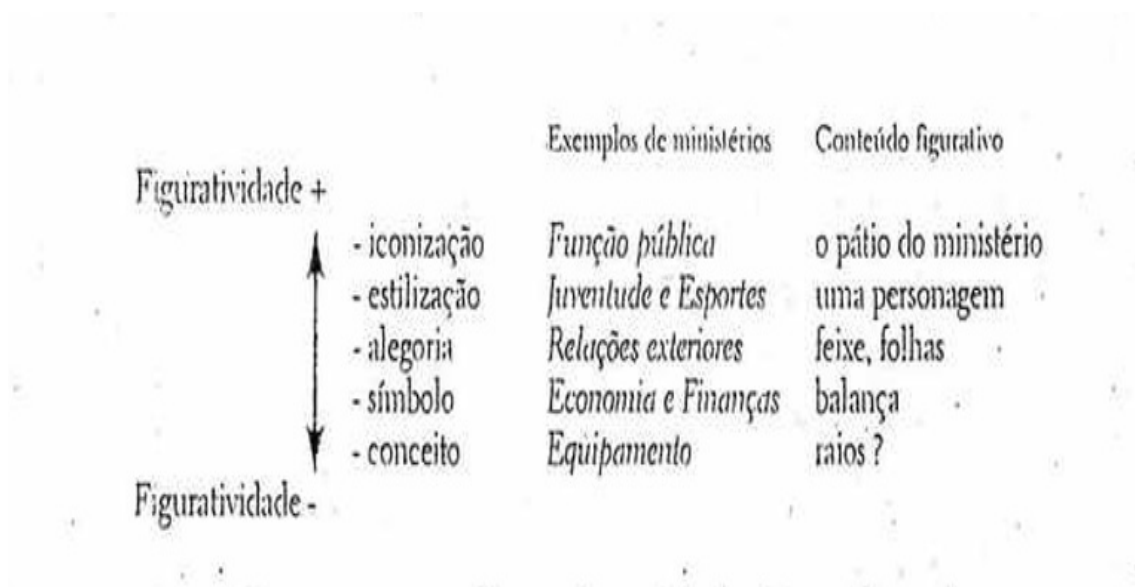
o elemento visual pode ser entendido como um dos mais importantes meios que assessora e direciona a interpretação de textos alegóricos. De modo geral, inserido nas narrativas, proporciona uma base metafórica que expressa o propósito último da alegoria, definindo os limites das significações possíveis. Interrelacionando vários elementos, como, por exemplo, descrições diretas e indiretas, abstrações e inferências, viabiliza para o leitor um sistema imaginativo do que é criado textualmente. Frequentemente é através do detalhe visual e imaginário que a clareza de determinados excertos, entendidos como partes particulares do sistema, é estabelecida. Detalhes da aparência de uma personagem, de uma paisagem ou de uma arquitetura, por exemplo, ajudam o leitor a interpretar a essência do que é narrado e a fixá-lo em sua memória.” (SANTOS, 2004, p. 52).

Diante disso, é por meio dos elementos visuais, dessa figurativização, que também se realiza a apreensão das pistas pertencentes à esfera da enunciação deixadas pelo enunciador no enunciado para que o enunciatário encontre o sentido outro do texto. Logo, infere-se que a figurativização é responsável também por estimular novas percepções e interpretações de um discurso. Dessa forma, é de suma importância ressaltar a relação entre a alegoria e a imagem visual que servirá de suporte a ela e que auxiliará na apreensão e produção de significados, tanto os pertencentes ao texto “a”, enunciado-enunciado, quanto os pertencentes ao texto “b”, da enunciação-enunciada.

Em suma, a dimensão visual da alegoria é ativadora de novas percepções. Auxiliando a memória e a imaginação, a alegoria ajuda o leitor a compreender significados na ação narrativa, percebendo conexões e fazendo associações. Estabelecendo uma hierarquia de valores, o leitor acompanha a intenção entre as personagens e os demais elementos estruturais da narrativa. Logo, a imagem visível, ou seja, a alegoria relacionada ao visual, assessora a memória a imaginar para compreender os significados de diversas ações. É a partir dessa imaginação que o leitor se capacita a perceber conexões entre um texto e outro e fazer as devidas associações entre os mesmos. O poder de dimensão visual da alegoria, neste caso, é, portanto, ativar as percepções humanas. (SANTOS, 2004, p. 55).

É importante ainda ressaltar que a figuratividade apresenta um importante aspecto de profundidade, pois, como relatado anteriormente no capítulo destinado à teoria semiótica, vimos que há textos que se utilizam de figuras em abundância e textos que as utilizam em menor quantidade, priorizando as abstrações temáticas. Desse modo, há que se pensar em graus variáveis de figurativização de um discurso. Para melhor exemplificar essa questão do efeito de profundidade do caráter figurativo de um texto, podemos trazer para a discussão uma pesquisa realizada por Bertrand (2003, p. 209) em que ele, buscando comprovar as variações de níveis de figuratividade, recolheu cerca de 30 logotipos de grandes instituições públicas francesas para analisar seus aspectos visuais. Em seu estudo, ele verificou que há uma escala gradual de figuratividade, representada pela seguinte imagem:

Figura 13: Escala de grau de figuratividade



Fonte: (BERTRAND, 2003, p. 210).

Diante da imagem exposta acima, podemos notar que a alegoria, figura que interessa em nossa pesquisa, está bem no meio dessa escala de gradação de profundidade figurativa, inclusive, vale destacar, se apresenta com o imagético mais profundo do que o símbolo, elemento que anteriormente foi preciso que fizéssemos a distinção entre eles e que era considerado como superior a alegoria, principalmente, em critério de clareza dos conteúdos. Dessa forma, constata-se a relevância da figurativização dentro da expressão alegórica, uma vez que a alegoria se mostra como um tipo de texto que faz uso de uma maior profundidade figurativa.

Além disso, se relembramos que os conceitos iniciais de alegoria a definiam como uma metáfora desenvolvida e continuada, e se voltarmos aos estudos de Aristóteles, em seu livro *Retórica* (2011, p. 22), veremos ainda um ponto muito relevante para a ligação da Retórica com a Semiótica nesse quesito de figuratividade. Segundo o filósofo, a imagem é também uma metáfora. Ou seja, para Aristóteles (2011, p. 237), e para a Retórica em geral, “a imagem é uma metáfora que desta difere apenas pelo fato de ser precedida de uma palavra”. Ademais, segundo idéias aristotélicas, usar uma metáfora, ou uma imagem, já que são idênticas, é “fazer os ouvintes verem” (2011, p. 240). Diante disso, infere-se que ter uma figuratividade dentro de um texto alegórico é também um modo, uma técnica de persuasão, uma vez que ao estabelecer uma relação com o mundo natural e sensível (por meio da representação das imagens do mundo sensível no texto), “a figuratividade permite, assim, localizar no discurso este efeito de sentido particular que consiste em tornar sensível a

realidade sensível: uma de suas formas é a *mimesis*” (Bertrand 2003, p. 154). Assim, utilizar-se de elementos figurativos também é um recurso para argumentar e convencer, afinal, segundo Bertrand (2003, p. 155) “fazer ver também é fazer crer! É o papel atribuído ao *exemplum* na Retórica clássica desde Aristóteles”<sup>123</sup>. Dessa maneira, ao recobrir o texto com imagens que remetem ao mundo natural e sensível experienciado pelo enunciatário, cria-se, diante dele, a sensação de realidade que o permite, assim, convencer-se do que se desenrola diante dos seus olhos.

Além da figuratividade, há outro recurso discursivo de extrema relevância para o estabelecimento da expressão alegórica, a tematização. A figuratividade está presente no nível discursivo ao lado da tematização, uma vez que todas as figuras dispostas em um texto precisam estar abrigadas sob um tema, para que este possa lhes dar sentido e coerência. Essa tematização também apresenta uma função dentro do texto, assim, segundo Bertrand (2003, p. 213), ela “consiste em dotar uma sequência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais”. Ademais, as diferentes relações que podem ser estabelecidas entre as figuras e as temáticas que as abrigarão serão essenciais para definir o modo como a expressão alegórica será construída.

Ao analisarmos semioticamente os romances saramaguianos que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, notamos que a coexistência dos dois textos formadores da alegoria, um referente à enunciação-enunciada e outro referente ao enunciado-enunciado, foi permitida pela instalação de temas e figuras relacionados entre si, no entanto, essa relação ocorreu de maneiras distintas. Em *A jangada de pedra* (1986), por exemplo, temos o estabelecimento de uma figura invariante, *Península*, que, a partir de isotopias figurativas variantes, instala duas temáticas variantes que abrigarão os dois conjuntos isotópicos figurativos: o deslocamento da Península e a busca por uma nova identidade, ambas são confirmadas por um caminho isotópico que as perpassa e afirma sua existência. Já em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) temos uma temática invariante, *a cegueira*, recoberta a partir de isotopias figurativas variantes estabelecendo, dessa forma, duas temáticas variantes: a cegueira física e a alienação. Em

---

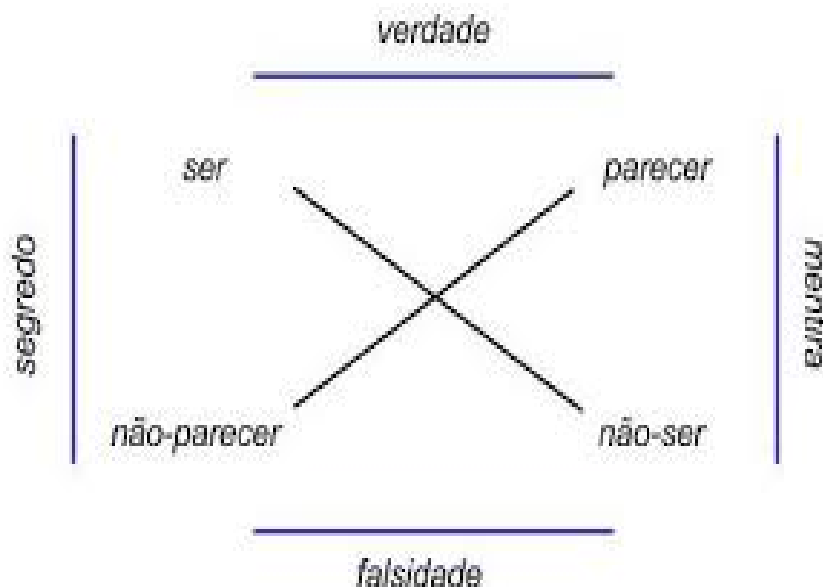
<sup>123</sup>É preciso ter em mente que essa figuratividade não é apenas uma simples referência ou representação, pois, como já afirmara Fabbri (1992) “não referimos o real, proferimo-lo”. Além do que, tal figuratividade parte de dentro do texto para o real, e não do mundo real para dentro do texto. Ademais, como o caminho não é do mundo exterior para o texto, mas do texto para o exterior, é interessante pensar que a partir das escolhas figurativas feitas pelo enunciatário ele pode gerar no texto tanto um aspecto de realidade, mas também de surrealismo, de fantástico, maravilhoso, entre outros, como fez Saramago em suas obras. P. Fabbri. Introdução à edição italiana de *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de La théorie du langage*, trad. Francesa, *Nouveaux accessémiotiques*. Limoges: PULIM, 1992.

*Ensaio sobre a lucidez* (2004) ocorre algo semelhante ao primeiro romance analisado, isto é, há a instalação de uma figura invariante, o *branco*, que, por meio de outros grupos de figuras variantes, recobrem duas temáticas variantes: o resultado de uma eleição e uma crítica a alienação política.

Dessa maneira, constata-se que não há nenhuma regra que determine como deve ser feita a formação de uma expressão alegórica. Sua construção é dependente de cada discurso em específico, uma vez que cada enunciador determinará o modo de organização a ser estabelecida entre as instâncias da enunciação e do enunciado, bem como é de cada enunciador as escolhas realizadas para a instalação de figuras e temáticas, assim como de suas articulações no discurso. Percebe-se, desse modo, que, diferentemente do que considerava a Retórica, não há nada de estático e fixo na alegoria, visto que, como nos mostrou a Semiótica, ela é um elemento dinâmico e variável que está sob o controle da enunciação de cada discurso em particular.

Ademais, faz-se interessante ainda ressaltar que, sob a perspectiva semiótica, a alegoria se constitui como um confronto entre o *ser* e o *parecer*, ou seja, a expressão alegórica coloca em xeque a veridicção de um discurso, isto é, o efeito de verdade, mentira, falsidade ou segredo produzido pela ligação entre os dois textos que a compõe. Assim, temos que a alegoria apresenta um sentido de segredo, uma vez que, aparenta determinado significado em seu texto “a”, explícito no plano da expressão, mas, embora não pareça, apresenta também outro significado proveniente de um texto “b”, implícito no plano de expressão, mas presente no plano do conteúdo, logo, embora não *pareçaseser* aquele significado atribuído pela relação entre dois textos, o *é*. Retornando ao quadrado veridictório que, segundo Barros, (2001, p. 113) “determina as condições para o discurso ser considerado verdadeiro, falso, mentiroso ou secreto”, a expressão alegórica, seria, assim, um *ser*, detentor do sentido alegórico produzido no e pelo discurso, embora *não pareça*. A alegoria seria, portanto: [/ser/ + /não-parecer/], como podemos observar pela seguinte imagem que representaria o quadrado semiótico proposto por essas bases semânticas /ser/ vs /parecer/ :

Figura 14: Quadrado veridictório da alegoria



Fonte: Morato (2014).

Assim, a expressão alegórica que constitui *A jangada de pedra* (1986), embora não pareça, em sua superfície, é sobre as questões históricas que retratam os conflitos existentes entre os povos ibéricos e os europeus. Embora não pareça, em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a expressão alegórica é sobre uma sociedade alienada que perdeu a sua racionalidade. Da mesma maneira, embora não pareça, é sobre a falta de questionamentos e reflexões críticas e autônomas que *Ensaio sobre a lucidez* (2004) coloca em xeque. A expressão alegórica carrega consigo, portanto, segredos a serem revelados quando se retorna a instância da enunciação por meio das pistas projetadas no enunciado.

Além dos pontos de intersecção entre o nível discursivo e as figuras de linguagem, como a alegoria, também é interessante destacarmos que, conforme nos salienta Barros (1988), a Semiótica, além de tratar a alegoria, no nível discursivo, como um espaço para investimentos figurativos e temáticos, também, de acordo com o nível narrativo, a Semiótica nos permite investigar a alegoria no nível das estruturas narrativas, ou seja, como desencadeadora de programas e percursos narrativos. Constatamos, com as análises das obras saramaguianas, que a alegoria presente em cada uma delas se deu em nível de discurso, uma vez que mais do que presente em uma frase, o alegórico perpassou todo o texto, de tal forma que podemos, agora, considerar a alegoria como uma figura discursiva. Assim, todas as obras saramaguianas construídas por meio da expressão alegórica, desencadeiam, dentro do discurso, o desenvolvimento de uma sanção pragmática, seja ela negativa ou positiva, por

parte de um destinador a seu destinatário, no caso a sociedade. Percebe-se, desse modo, que o alegórico surge como uma manifestação de castigos ou prêmios.

*A jangada de pedra* (1995), por exemplo, transforma a Península em jangada de pedra, como uma forma de sanção, de certo modo, de cunho positivo, uma vez que repreende os europeus por suas atitudes eurocêntricas e antipáticas com os povos ibéricos, e, como uma maneira de recompensá-los por anos de desprezo, oferece-os a possibilidade, ainda que surreal, de se separarem desse continente e de irem em busca de formar uma nova identidade. A expressão alegórica, portanto, traz em seu cerne a necessidade de recompensar os povos ibéricos e de, algum modo, repreender as ações europeias.

Já em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), percebe-se o contrário, visto que a expressão alegórica instala uma sanção negativa, um castigo sob a população. Um destinador, ao observar que os homens estavam cada vez mais irracionais, com atitudes que comprovam isso, como a violência desenfreada, o abuso de poder, o egoísmo, a predominância do *ter* sobre o *ser*, entre outros, decide por sancioná-los com um castigo: uma cegueira pandêmica. A partir do momento em que esses sujeitos recebem seu castigo e são postos em situação de extrema complexidade, espera-se que suas atitudes passem por uma transformação. Infere-se que tal transformação de fato ocorre, uma vez que o destinador oferece a eles uma nova sanção, agora, de cunho positiva: a recuperação da visão.

Em *Ensaio sobre a lucidez* (2004) acontece algo similar ao primeiro romance, uma vez que o voto em branco, o foco da expressão alegórica, surge como uma recompensa ao povo que aprendeu a pensar e refletir de forma autônoma e crítica, ou seja, um povo que não se permite mais ser manipulado e alienado por aqueles que estão no poder. Ao receber sua recompensa, os governantes saem da cidade e é instaurado entre esses povos uma relação de harmonia e solidariedade que antes, sob o poder dos governantes, não existia. No entanto, se para a população o destinatário ofereceu uma recompensa, o mesmo não se pode dizer sobre os governantes que, por agirem com malícia e objetivando apenas o seu próprio bem-estar, são alvos de castigos, como a vitória do voto em branco e, conseqüentemente, a perda do poder que tanto gostavam.

No mais, é interessante ressaltarmos as modalidades que são mobilizadas pelo enunciador ao fazer uso das expressões alegóricas, ou seja, qual o efeito de sentido que o enunciador deseja gerar em seu enunciatário ao fazer uso de uma expressão alegórica? A partir das elucidações ao longo de nossa pesquisa, aponta-se para o desejo de o enunciador realizar um *fazer-criar* em seu enunciatário, isto é, ao se utilizar de expressões alegóricas que ilustram o mundo contemporâneo permeado por problemáticas, esse enunciador busca

alcançar seu enunciatário por meio de um *fazer-crer* na realidade que os cerca. De tal modo, esse enunciador, dotado de um *querer/saber/poder/dever fazer-crer*, faz seu enunciatário enxergar e crer naquilo que está sendo comunicado. Ademais, para além de objetivar *fazer-crer* nesse real, o enunciatário, ao apresentar os problemas pertencentes a essa realidade, deseja também que, além de crer nela, esse enunciatário possa transformá-la. Desse modo, conclui-se que o enunciador constrói sua expressão alegórica por meio de um *fazer-crer* e que, em sua *performance*, busca realizar um *fazer-ser* de seu enunciatário necessário para modificar essa realidade.

Ademais, verifica-se que, independente do modo como a expressão alegórica é articulada dentro do texto, isto é, independente das relações estabelecidas entre a enunciação e o enunciado, bem como a forma de articulação dos textos formadores da expressão alegórica de acordo com os procedimentos discursivos, como figurativização e tematização, o que se percebe é que o enunciador faz uso da expressão alegórica com vias a realizar seu projeto de crítica a uma sociedade contemporânea a qual pertence. Como bem nos salientou Benjamin (2016), a alegoria é para o artista a melhor forma que ele pode encontrar para manifestar as questões do seu tempo, bem como suas crenças e ideologias. Dessa maneira, como nos ficou claro a partir da análise do nível fundamental, constata-se que a expressão alegórica saramaguiana tinha como fim, independente da maneira como fora construída e como articulou seus componentes e recursos, a realização de críticas sociais, uma vez que, ao construir suas expressões alegóricas, inseriu como sentido mínimo as seguintes categorias semânticas:



Quadro 9 – Categorias semânticas das expressões alegóricas saramaguianas

<b><i>A jangada de pedra</i></b> <b>(1986)</b>	<b>Liberdade</b> Ibero-afro-americano dinamicidade	<b>Opressão</b> Europeu estaticidade
<b><i>Ensaio sobre a cegueira</i></b> <b>(1995)</b>	<b>Visão</b> Irracionalidade Alienação Desconhecimento Morte Masculino Loucura	<b>Cegueira</b> Racionalidade Autonomia Conhecimento Vida Feminino Razão
<b><i>Ensaio sobre a lucidez</i></b> <b>(2004)</b>	<b>Alienação</b> Negro Opressão Acrítico	<b>Lucidez</b> Branco Liberdade Crítico

Fonte: nossa pesquisa.

Infere-se, pelo quadro acima que o sentido mínimo de cada expressão alegórica saramaguiana teve como base a oposição de categorias semânticas, tanto as principais quanto as análogas a elas, que trazem em seu cerne críticas a sociedade contemporânea a qual o autor estava inserido. Essas categorias apontam para questões essenciais do que é *ser* e *estar* no mundo, bem como baseia as relações entre o homem com as coisas e com os outros. Assim, retomando o que Silva (2016, p. 6) cita como sendo os pontos fundamentais do projeto literário desse enunciador, temos que, de fato, a expressão alegórica consegue dá conta de tudo o que se faz importante para ele:

Crítica à ordem e ao sistema que formam e regem as sociedades e os Estados do Ocidente moderno; crítica aos valores morais e éticos desse Ocidente corrompido (segundo a perspectiva do autor, que traço segundo minha leitura); representação crítica da alienação dos sujeitos; representação crítica de certas formas de violência e abuso de poder; investimento sobre o medo e conflito entre loucura e razão como operadores narrativos relevantes para os processos de construção dos personagens; tessitura de figuras femininas fortes e emblemáticas; crítica à fé e à religião, mais precisamente ao cristianismo católico.

O sentido mínimo de cada expressão alegórica fundamenta-se, desse modo, no sono da razão a qual o enunciador diagnosticou a sociedade; na alienação dos povos que as esferas de

poder realizam sobre eles ao acreditarem ter competência e autoridade para fazer tudo o que quiserem; nas questões de moral e ética que parecem ter sido esquecidas pelos homens em preterimento ao seu próprio bem-estar; a violência exacerbada do mundo contemporâneo; a negligência e a falta de assistência governamental, uma vez que os governantes surgem como aqueles que governam para si e não para o povo; a construção das personagens femininas como aquelas que detêm o saber necessário para realizar as modificações que o mundo precisa, entre outros. Tais categorias semânticas são, portanto, a base do projeto literário saramaguiano em sua “fase” alegórica.

Diante do que foi explanado, nota-se que, diferentemente do proposto pela Arte Retórica, a Semiótica aborda em uma maior profundidade a construção da expressão alegórica. Assim, ao colocar uma figura como a alegoria sob o controle das instâncias de enunciação, ou seja, ao produzir um texto duplo, em que cada uma de suas vias correspondem uma a enunciação-enunciada e outra ao enunciado-enunciado, essa alegoria deixa de ser puro ornamento e passa a ser espaço de investimentos semânticos provenientes da enunciação de cada discurso que ela constrói. Constata-se, assim, que as obras saramaguianas aqui analisadas, apresentam certas variações do recurso retórico da alegoria, uma vez que, como visto anteriormente, não há estaticidade referente ao uso e ao sentido da alegoria, já que ela apresenta, dessa maneira, variações de sentido que são construídas por meio das estratégias de articulação discursiva entre a figurativização e a tematização dos textos. No entanto, ao observarmos a expressão alegórica inserida nas três obras, num plano mais abstrato, a alegoria sugere certa invariância semântica em torno de seu projeto de crítica ideológica da sociedade contemporânea, uma vez que tal recurso é utilizado como ferramenta de manifestação do seu tempo e contexto social, histórico e cultural, ideia já defendida por Benjamin (2016) ao reabilitar o conceito de alegoria como uma forma de expressão das problemáticas de seu tempo. Logo, independente do modo de construção e de articulação dos componentes formadores da expressão alegórica, ela serviu ao projeto saramaguiano de trazer à luz as questões que estão ao redor desse enunciador e que o incomodam. Ler essas expressões alegóricas é, portanto, ler o meio e as crenças que esse enunciador carrega consigo.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sentido de cada palavra parece-se com uma estrela quando se põe a projectar marés vivas pelo espaço fora, ventos cósmicos, perturbações magnéticas, aflições. (SARAMAGO, 1997, p. 286)

Diante de todo o percurso traçado em nosso trabalho, buscamos, primeiramente, chamar atenção para a brilhante produção literária de José de Sousa Saramago, bem como ansiamos contribuir, de algum modo, para o acervo crítico do escritor a fim de podermos nos juntar às centenas de pesquisadores de todo o mundo que se dedicaram a imensidão de sua escrita. Ademais, ao reconhecer a extrema relevância da Arte Retórica para os estudos da linguagem, principalmente, para aquelas disciplinas voltadas ao estudo do discurso, objetivamos deixar claro o quanto da Retórica há em cada nova teoria linguística, ou seja, o quanto, desde a Antiguidade, já tínhamos um forte pilar sobre o qual sustentar as ideias linguísticas atuais. No entanto, procuramos por uma lacuna a qual pudéssemos tomar como fundamento de nossa pesquisa, e a encontramos diante da necessidade de atualização dos estudos de figuras de linguagem, mais precisamente da alegoria, sob um viés mais moderno, assim, a Semiótica greimasiana se apresentou para nós como um caminho a ser seguido e desbravado.

Observamos, durante nosso levantamento bibliográfico, que a alegoria, uma figura advinda da Retórica antiga, foi para Saramago fonte e instrumento para a realização de muitas de suas obras. Embora alguns críticos e estudiosos do autor, como Lopes (2010), considerem que sua “fase alegórica” tenha ocorrido nos anos 90, a partir da publicação de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), demonstramos que na literatura, principalmente na de Saramago, não há radicalismos, ou seja, não há como se traçar uma linha que bem separe as fases de produção do autor, uma vez que a literatura saramaguiana flui da maneira mais livre que possa existir, em vez de adotar regras e artificios que a limite. Dessa forma, desde os anos 80, com *Memorial do convento* (1982) e, especialmente, com *A jangada de pedra* (1986), Saramago já trazia em seus romances a expressão alegórica como centro de sua ficção.

Discutimos ao longo de nosso trabalho que a alegoria, segundo Hansen (1986, p. 1) a constituiu e a teorizou, surge “como modalidade de elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso”, ou seja, desde a sua formação tinha como única função a ornamentação, servindo, assim, como uma espécie de etiqueta que se “enfeita” um produto final, um texto, sem apresentar, portanto, nenhuma função argumentativa e sem atribuir sentido ao discurso. Esse mesmo conceito, isto é, a mesma ideia de *ornatus*, persistiu nessa

Antiguidade clássica e cristã, bem como se arrastou para a Idade Média. Dessa maneira, a alegoria, assim como a grande maioria das figuras de linguagem e de pensamento, era utilizada por retores com o objetivo de tornar o discurso mais “pomposo” e mais incrementado, ou seja, a alegoria servia como um acessório de embelezamento do discurso para que ele parecesse o mais belo e, conseqüentemente, atingisse seu enunciatário da melhor maneira possível. Já a igreja católica, principalmente durante a Idade Média, fez muito uso da alegoria, uma vez que o próprio texto bíblico é composto por ela, a fim de conseguir um caráter mais didático em seus ensinamentos, a alegoria passou a ser usada, portanto, com fins educativos.

Quando avançamos para o contemporâneo, como o que encontramos em Benjamin (2016) ao analisar o drama trágico do barroco alemão, deparamo-nos já com um novo olhar sob a alegoria, uma vez que se começa a visualizar, para além de sua capacidade de ornamentação, a sua própria e única maneira de expressar sentimentos e situações, ou seja, mais do que uma forma de ilustração, a alegoria é, por si só, uma forma de expressão. Dessa maneira, assim como temos a linguagem como recurso de comunicação, também temos a alegoria como forma de expressão, comunicação e manifestação. Essa forma de expressão alegórica, segundo Benjamin (2016), surge da necessidade que o artista moderno tem de encontrar uma forma que pudesse manifestar, de modo eficiente, o meio em que se encontrava e as problemáticas nele inseridas.

Desse modo, ao notarmos que em *A jangada de pedra* (1995), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004) o enunciador saramaguiano faz uso da expressão alegórica para construir tais obras, logo, inferimos que dentro desses textos, mais do que aspectos linguísticos que os constitui, há muito de extralinguístico que o comporá, visto que a expressão alegórica é, como nos salienta Pereira (2013, p. 272), um “recurso elucidativo do universo estético à luz do tempo social, apresentada como figura de linguagem atrelada ao contexto histórico”. Dessa maneira, não há como separar uma expressão alegórica do tempo histórico e nem das condições sociais, políticas, culturais e ideológicas que a compõem.

Entende-se, então, perfeitamente a razão que levou Saramago a optar por construir essas obras sob a expressão alegórica, uma vez que o próprio autor sempre deixou claro que “aonde vai o escritor, vai o cidadão” (AGUILERA, 2010, p. 11). Ou seja, para ele,

a obra é o romancista, e o romancista resulta da projeção da pessoa que o anima. Desse modo, a responsabilidade – também sua variante consangüínea, concretizada num arraigado senso do dever – afirma uma das categorias que ajudam a definir seu caráter, marcando o conjunto de valores que orientaram sua conduta ética, mas também seu fazer criativo e reflexivo. (AGUILERA, 2010, p. 11-12)

Assim, visto que Saramago não esconde suas crenças, suas ideias e sua ideologia nos textos que escreve, mas, ao contrário, toma para si a literatura como forma de denúncia e de projeção do que considera como sendo os códigos morais e éticos a serem seguidos, a expressão alegórica, dessa maneira, é uma forma de expressão que lhe cabe muito bem. Saramago, que sempre foi a favor da democracia, dos trabalhadores e que ansiava por uma transformação política, social e econômica de um país ainda cercado pelo fascismo, foi constantemente alvo de ataques políticos, além de ter muitos de seus textos, principalmente as crônicas produzidas no período em que trabalhava nos jornais, censurados. Logo, constata-se que fazer uso da expressão alegórica é um ato de coragem, uma vez que ela traz consigo muito do que constitui o próprio autor, e esse “muito” nem sempre agrada a todos. Vemos, portanto, em meio às expressões alegóricas formadoras dos romances aqui analisados, o caráter de contemporaneidade que tais obras conseguem ganhar, uma vez que a alegoria firma um comprometimento inquebrável com as questões de seu tempo.

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. [...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. (AGAMBEN, 2009, p. 62-65).

A partir da análise das obras que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, ficou claro como o enunciador dessas expressões alegóricas a utilizou por ser a única forma de expressão capaz de colocar os homens diante de seus problemas, diante, segundo Benjamin (2016), do prédio em ruínas que é nossa contemporaneidade, diante do que há de pior em nós. Ademais, a alegoria também lhe permitiu oferecer aos seus enunciatários, assim como fez com os cegos de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) ao lhes possibilitar recuperar a visão, também ao seu enunciatário lhe oferece a chance de solucionar os problemas que os cerca, de sair dessa escuridão que o próprio homem criou e, assim, retornar para a luz, dependendo apenas da maneira como escolherem viver.

Percebe-se, desse modo, que essa é uma maneira distinta de ver a alegoria, pois, diferentemente do que fazia a Retórica, agora, a alegoria carrega consigo um significado, atribui sentido, e não apenas ornamenta um discurso. Ademais, sob a luz de uma teoria linguística mais moderna, como a Semiótica greimasiana, foi possível observarmos como essa

“figura”, longe de ser estática e fixa, como a Retórica a descreveu, apresenta um caráter de dinamicidade refletido no texto que veicula, uma vez que a alegoria estará, a todo momento, sob o controle da instância da enunciação e, conseqüentemente, sob o modo como seus componentes serão articulados e organizados no discurso.

Assim, a alegoria, semioticamente, é um conjunto significativo, apresentando consigo a articulação entre dois textos que serão organizados sob o controle da instância da enunciação: de um lado apresenta um texto “a” explícito no plano da expressão, um contexto posto, pertencente ao enunciado-enunciado; enquanto por outro lado, tem um texto “b”, implícito do plano da expressão, pois é referente ao plano do conteúdo, pertencente a instância da enunciação-enunciada, ou seja, pertencente ao um contexto pressuposto. Cada expressão alegórica específica terá, dessa forma, seu sentido proveniente das maneiras de articulação entre esses textos, ou seja, de estaticidade não há nada. Diante da análise realizada em nossa pesquisa acerca das obras, percebe-se que a alegoria, embora se faça presente em todas elas, surge de uma maneira muito peculiar em cada uma, principalmente se a investigarmos sobre o aparato teórico-metodológico da semiótica greimasiana, uma vez que o enunciador brinca com essas instâncias enunciativas, apresentado-as, inclusive, como complementares uma da outra, bem como faz de cada um desses textos espaços para investimentos semânticos, figurativos e temáticos, para cada discurso particular.

Ademais, constatamos que, diferentemente do que propunha a Retórica, a alegoria, semioticamente, apresenta um caráter de argumentação, uma vez que ao fazer uso da expressão alegórica, o enunciador desses textos almeja atingir seu enunciatário. Além de um *fazer-criar* na realidade que os cerca há, principalmente, o desejo de um *fazer-ser*, ou seja, o enunciador objetiva ainda, por meio do caráter argumentativo construído pela expressão alegórica, operar modificações nas atitudes daqueles a quem ele dirige seu discurso. Dessa maneira, verificamos que o caráter argumentativo é intrínseco e, portanto, inseparável da expressão alegórica.

Concluimos, desse modo, que não há nada que já tenha sido estudado até seu esgotamento, pois até mesmo a Retórica, disciplina da Antiguidade, que por muito tempo foi dada como “morta”, está, a todo momento, sendo recuperada pelas teorias mais modernas, passando por novas análises e ganhando reformulações em seus pressupostos. De tal modo, esperamos, com nossa pesquisa, ter contribuído de alguma maneira para as atualizações não só dos trabalhos referentes ao universo literário do escritor português José de Sousa Saramago, mas também para as atualizações referentes aos estudos de figuras de linguagem, mais precisamente da alegoria, uma vez que, ainda hoje, tal recurso, não só ornamental, mas

principalmente argumentativo, tem sua relevância no meio das áreas de pesquisa do discurso e da linguagem como um todo.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **De vãos e ilhas**: Literatura e comunitarismos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?**: e outros ensaios. Trad. Vinícius NicastroHonesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUILERA, Fernando. **As palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- AMARY, Michel. A alegoria benjaminiana na corte e na bohème. **Cadernos Benjaminanos**, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 273-293, 2017.
- ARIAS, Juan. **José Saramago**: o amor possível. Trad. Rubia Prates Goldini. Rio de Janeiro: Mandi, 2003.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa: edições 70, 2008.
- BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandin. Veridicção: um problema de verdade. **Alfa**, São Paulo, 32, p. 47-52, 1988.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. 1.ed. São Paulo: Atual, 1988.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Retórica, Pragmática e Semiótica. **Linha D'Água**, São Paulo, v. 5, p. 63-71, 1988.
- BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean *et al.* **Pesquisas de retórica**. Trad. Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 174-224.
- BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes: 2002.
- BATISTA, Maria. A semiótica: caminhar histórico e perspectivas atuais. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 1-2, n. 25, p. 60-68, jan./dez. 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Edição e tradução João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem geral e a linguagem do homem. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 49-73.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Néri. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1976, v. 1.



BERTI, Enrico. **História da Filosofia**. Trad. James Bastos Arêas e Noéli Correia de Melo Sobrinho. 2 ed. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2012.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: Edusc, 2003.

BLACK, M. Metaphor. *In*:BLACK, M. **Models and metaphors**. New York: Ithaca, 1962. p. 25-47.

BRÉAL, Michel. **Essay de sémantique**. Science de significations. Paris: Hachette, 1924.

BOURDIEU, Pierre. **Contrafogos: por um movimento social europeu**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1985.

CAPRETTINI, Gian Paolo. **Alegoria**. *In*: SIGNOS. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 247-277. (Enciclopédia Einaudi, v. 31).

CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 9-21, 1991.

CAVALCANTE, Francisco Wilton Lima. **Sons de um futuro impreciso: a utopia dos ensaios de José Saramago**. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada)- Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.v. 1.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

COELHO, Lucas. A lógica na semiótica em uma abordagem transdisciplinar. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, 1., 2011, Vitória, ES. **Anais [...]**. Vitória, ES: [s. n.], 2011. p. 01-04.

COHEN, Jean. Théorie de la figure. **Communications**, França, n. 16, p. 03-25, 1970.

ELESBÃO, Juliane de Sousa. Da alegoria em José Saramago: considerações acerca da obra O conto da ilha desconhecida. **Revista de Estudos Saramaguianos**, Córdoba, v. 2, n. 4, p.99-109, jul. 2016. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0BxyJDvv3PhxmQIRwVHN3NGxId1U/view>. Acesso em: 10 out. 2017.

FERREIRA, Sandra Aparecida. **Da estátua à pedra: a fase universal de José Saramago**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), 2004.

FINOL, José Enrique. As semióticas do nome: identidade e anonimato na obra de José Saramago. **Revista de Estudos Saramaguianos**, Córdoba, v. 2, n. 3, p.11-32, jan. 2016.

- FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2019.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 15. ed.. São Paulo: Contexto, 2016.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 3 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016.
- FIORIN, José Luiz. Semiótica e Retórica. **Gragoatá**, Niterói, n. 23, p. 9-26, 2. sem. 2007.
- FIORIN, José Luiz. O projeto Hjelmsleviano e a semiótica francesa. **Galáxia**, São Paulo, n. 5, p. 19-52, jun., 2003.
- FIORIN, José Luiz. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. **DELTA**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 177-207, 1999.
- FIORIN, José Luiz. As figuras do pensamento: Estratégias do enunciador para persuadir o enunciatário. **Alfa**: revista de Linguística, São Paulo, n. 32, p. 53-67, 1988.
- FONTANIER, Pierre. **Les figures du discours**. Paris: Flammarion, 1968.
- FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.
- FONTANILLE, Jacques. **Semiótica y literatura**: ensayos de método. Traducción de Desiderio Blanco. 1. ed. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GENETTE, Gerard. A retórica restrita. In: COHEN, Jean *et al.* **Pesquisas de retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 129-46.
- GOMES, Regina. Gêneros do discurso: uma abordagem semiótica. **Alfa**: Revista de linguística, São Paulo, v. 53, n. 2, p. 575-594, 2009.
- GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A palavra mascarada**: sobre a alegoria. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias. Lima *et al.* São Paulo: Contexto, 2016.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **De l'imperfection**. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- GREIMAS, Algirdas Julien. As aquisições e os projetos, [1976]. In: COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Trad. Norma Backes Tasca. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.p. 7-34.
- GREIMAS, Algirdas Julien. L'Énonciation: une posture épistémologique. Significação – **Revista Brasileira de Semiótica**, Ribeirão Preto, n. 1, p. 9-25, 1974.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**: pesquisa de método. 2. ed. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986.

HÉNAULT, Anne. **História concisa da semiótica**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1983.

JOÃO. Jardim; WALTER. Carvalho. **Janela da alma**. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. São Paulo: BR distribuidora, 2002.

JÚNIOR, José. Estruturalismo e semiótica: aproximações entre Saussure e Greimas. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 10, n.109, p. 106- 115, jun. 2010.

KOTHE, Flávio. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LEITE JUNIOR, José. **Imagem, imaginação e esclarecimento em Saramago**: pregação aos que não creem no que veem e creem no que não veem. 2017. 69f. Relatório de Pesquisa (Pós-Doutorado)- Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

LEITE, R. **Metaforização textual**: a construção discursiva do sentido metafórico no texto. 2007. 213 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

LOPES, Edward. **Metáfora**: da retórica à semiótica. São Paulo: Atual, 1986.

LOPES, João. **Saramago**: biografia. São Paulo: Leya, 2010.

LOPES, Leandro Silva. **As intermitências da morte, de José Saramago**: um ensaio alegórico da finitude. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MATTE, Ana; LARA, Gláucia. Um panorama da semiótica greimasiana. **Alfa**: revista de Linguística, São Paulo, v. 53, n. 2, p. 339- 350, 2009.

MENDES, Conrado. Da linguística estrutural à semiótica discursiva: um percurso teórico-epistemológico. **Raído**, Dourados, MS, v. 5, n. 9, p. 173-193, jan./jun. 2011.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 1.ed. rev., ampl e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

- NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.
- PAVEAU, Marie-Anne; SARFATI, Georges-Elia. **As grandes teorias da linguística**: da gramática comparada à pragmática. São Carlos: Claraluz, 2006.
- PEREIRA, João. A alegoria benjaminiana e a modernidade. **Fronteiraz**, São Paulo, n. 11, p. 272-291, 2013.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. **Retórica e semiótica**. São Paulo: Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP, 2008.
- PLATÃO. **Crátilo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- PONGE, Rober. Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. **Alea**: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 53-65, 2004.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de JasnaParavichSarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- REZENDE, Antônio Martinez de. **Rompendo o silêncio**: a construção do discurso oratório em Quintiliano. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- RICHARDS, Ivor. **The Philosophy of Rhetoric**. London: Oxford University press, 1936.
- RICOUER, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000.
- ROAS, David. Más allá de los límites del lenguaje. Lo fantástico como subversión discursiva. *In*: HONORES Elton (coord.). **Lo fantástico en hispanoamérica**: cuerpo de la metáfora, Lima, 2011, p. 263, 264, 266.
- SANTOS, Quênia. **José Saramago - do romance historiográfico ao alegórico**: A recepção de sua ficção. 2019. 207 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- SANTOS, Rosemary Conceição dos. **Saramago**: metáfora e alegoria no convento. São Paulo: Scortecci, 2004.
- SARAMAGO, José. Os Poemas Possíveis. *In*: SARAMAGO, José. **Obras de José Saramago**. Porto: Lello & Irmão. Editores, 1991a. v.1.
- SARAMAGO, José. **Provavelmente alegria**. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.
- SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, José. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, José. **Claraboia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SARAMAGO, José. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. (org.). Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SILVA, Diógenes Pereira da. A assinatura “José Saramago”: Temas-problema mais recorrentes. **Inventário**, Salvador, n. 19, p. 1-14, dez. 2016.
- SILVA, Emanuel. Língua, fala, sincronia e diacronia no jogo de xadrez. **Revista Investigações**, Pernambuco, v. 26, n. 2, jul.2013.
- SILVA, Fernando Mareno. A instância linguística do leitor. **Revista Estudos Semióticos**, São Paulo, n. 2, 2006.
- SILVA, Fernângela Diniz; JUNIOR, José Leite. A presença do Surrealismo na obra O ano de 1993, de José Saramago. **Revista de Estudos Saramaguianos**, Córdoba, v.1, n.5, p. 108-123, jan.2017.Disponível em:  
<https://drive.google.com/file/d/0BxyJDvv3Phxmdk5Fd0p3Tk5vN0E/view>. Acesso em: 10 out. 2017.
- SOUZA, Adriana Vieira de. **Muito além do que se vê**: a alegoria, em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.
- SOUZA, Roberto Acizelo de. **Iniciação aos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- TZVETAN, Todorov. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VILLEGAS, Irlanda. Alegoria das sombras ou a luz da criação. **Revista de Estudos Saramaguianos**, Córdoba, v. 2, n. 4, p.111-119, jul. 2016. Disponível em:  
<https://drive.google.com/file/d/0BxyJDvv3PhxmQlRwVHN3NGxId1U/view>. Acesso em: 10 out. 2017.
- ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. **Significação:Revista De Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 33, n. 25, p. 163-204, 2006.
- ZILBERMAN, Regina. **São Bernardo e os processos da comunicação**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.

ZUCARELLI, Fernanda. **Cícero em cena**: um estudo retórico-semiótico de As Catilinárias. 2014. 185 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014.