



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

PAULO HENRIQUE PASSOS DE CASTRO

FORMA E FUNÇÃO: UMA POTENCIALIZAÇÃO MÚTUA EM
***ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO**

FORTALEZA

2021

PAULO HENRIQUE PASSOS DE CASTRO

FORMA E FUNÇÃO: UMA POTENCIALIZAÇÃO MÚTUA EM
ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador: Profa. Dra. Odalice de Castro e Silva

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)

- C353f Castro, Paulo Henrique Passos de.
Forma e função: uma potencialização mútua em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago / Paulo Henrique Passos de Castro. – 2021.
78 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2021.
Orientação: Profa. Dra. Odalice de Castro e Silva.
1. José Saramago. 2. Ensaio sobre a cegueira. 3. forma. 4. função. I. Título.

CDD 400

PAULO HENRIQUE PASSOS DE CASTRO

FORMA E FUNÇÃO: UMA POTENCIALIZAÇÃO MÚTUA EM
ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Odalice de Castro e Silva

Aprovada em 28/07/2021

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Odalice de Castro e Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Denise Noronha Lima
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

RESUMO

Pelo menos desde o século XIX, os romancistas têm feito do gênero romance um espaço em que não se conta apenas uma história, mas no qual se desenvolvem reflexões e análises da sociedade e do ser humano, tornando o romance um espaço de busca e investigação. A produção de José Saramago se insere nessa concepção do romance como local de busca na medida em que, com sua obra, sobretudo a romanesca, o escritor português põe em prática uma perscrutação do que seja o ser humano. Com esta pesquisa, objetiva-se analisar como se constrói a ficção perscrutadora de José Saramago, com foco em *Ensaio sobre a cegueira*. Para isso, observa-se de que modo se desenvolve, no romance europeu, a concepção de romance como espaço de reflexões que visam a uma compreensão mais ampla do ser humano. Analisa-se, então, comparativamente, a inserção da produção romanesca de José Saramago na produção europeia, baseando-se, para isso, no que caracteriza o chamado romance realista e vendo até que ponto dele diverge o que escreve o autor português. Analisam-se depois o que se resolveu chamar aqui de ficção perscrutadora de José Saramago, assim denominada porque nela prevalecem os movimentos de busca e investigação do eu e do outro. As ideias de forma e função, que em diferentes perspectivas foram usadas na produção literária, passam então a ser consideradas no desenvolvimento das reflexões, sempre tendo em conta a produção saramaguiana. Assim, uma conclusão possível a que se chega com esta pesquisa é que *Ensaio sobre a cegueira* é um ponto crucial na obra de José Saramago, pois esse romance, pelas formas (alegórica e ensaística) com as quais é escrito, parece atingir outro nível da busca que por toda a sua obra José Saramago não parou de fazer.

Palavras-chave: José Saramago; *Ensaio sobre a cegueira*; forma; função

ABSTRACT

At least since the 19th century, novelists have made the novel genre a space in which not only a story is told, but in which reflections and analyzes of society and human beings are developed, making the novel a space for search and investigation. José Saramago's production fits into this conception of the novel as a place of search insofar as, with his work, especially the novel, the Portuguese writer puts into practice a scrutiny of what the human being is. With this research, the objective is to analyze how José Saramago's scrutinizing fiction is constructed, with a focus on *Ensaio sobre a cegueira*. For this, it is observed how, in the European novel, the concept of the novel is developed as a space for reflections aimed at a broader understanding of the human being. The insertion of José Saramago's novel production in European production is then comparatively analyzed, based on what characterizes the so-called realist novel and seeing to what extent what the Portuguese author writes diverges from it. We then analyze what we decided to call José Saramago's scrutinizing fiction, so called because in it the movements of search and investigation of the self and the other prevail. The ideas of form and function, which in different perspectives were used in literary production, are then considered in the development of reflections, always taking into account the Saramago's production. Thus, a possible conclusion reached with this research is that *Ensaio sobre a cegueira* is a crucial point in the work of José Saramago, as this novel, by the ways (allegorical and essay) with which it is written, seems to reach another level of search that for all his work José Saramago did not stop doing.

Keywords: José Saramago; *Ensaio sobre a cegueira*; form; function

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	O ROMANCE E O ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO	14
3	A FICÇÃO PERSCRUTADORA DE JOSÉ SARAMAGO	36
3.1	Palavra-pedra: a função da busca	42
3.1.2	<i>A pedra levantada</i>	48
3.2	Ensaio na ficção saramaguiana em <i>Ensaio sobre a Cegueira</i>	53
4	A FICÇÃO DESVELADORA DE JOSÉ SARAMAGO	61
4.1	Reflexões sobre a alegoria	61
4.2	A alegoria na ficção saramaguiana em <i>Ensaio sobre a Cegueira</i>	69
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
	REFERÊNCIAS	74
	ANEXO A	79

1 INTRODUÇÃO

É esclarecedor, em pelo menos dois aspectos, o que fala José Saramago em uma entrevista de 1984, quando da publicação do romance *O ano da Morte de Ricardo Reis*:

O Ricardo Reis é companhia minha talvez desde os 19 anos. Ficou sempre comigo e à medida que os dias iam passando fui tendo em relação a Ricardo Reis um sentimento ambivalente. Por um lado irritava-me aquele desprendimento do mundo, das coisas e das pessoas, aquele amor que não chega a ser porque não se realiza nunca. Mas por outro lado *fascinava-me o rigor, a expressão medida, mesmo que o verso tivesse de ser violentado. Fascinava-me o ele ser senhor da palavra em vez de ser esta que o influenciava a ele* (AGUILERA, 2008, p. 30 – grifo nosso)

O primeiro ponto para o qual se pode chamar atenção é o incômodo que o escritor tem com a indiferença de Ricardo Reis em relação ao mundo, às coisas e às pessoas. É marca de José Saramago, que o identifica como cidadão e como escritor, o compromisso com as causas sociais e com os direitos humanos. Manifestava, fosse nos livros, fosse em conferências e entrevistas, o seu posicionamento contundente contra a opressão, a injustiça e a exploração do homem. O desprendimento da figura de Ricardo Reis, portanto, é o oposto do que por toda a vida defendeu Saramago. O verso de Ricardo Reis que usa como epígrafe do romance citado acima, “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”, traduz a resignação contra a qual José Saramago sempre lutou.

Há, por parte de Saramago, como escritor e como cidadão, uma valorização do ser humano em sua dignidade e em seu poder de sonhar. Seu compromisso atua no sentido de defender o ser humano em todas as suas capacidades de construir algo de bom para o outro, para o mundo.

Essa valorização e esse interesse pelo ser humano nos levam ao segundo ponto que a fala acima, extraída de uma entrevista, esclarece, e que para a pesquisa mais nos interessa: o desejo de saber mais sobre o ser humano, de mostrá-lo em suas faces mais escondidas, para isso sendo necessário o rigor da expressão e a profundidade da investigação.

É justamente a isto que nesta pesquisa buscamos nos dedicar: a expressão medida de José Saramago e a sua busca por conhecer e mostrar, nos seus romances, o ser humano. Há, entre essa expressão e essa busca, que dão origem aos seus romances, uma via de mão dupla: a procura pela primeira leva à segunda, e a intensificação da segunda leva à primeira. Em resumo, o movimento de busca, de perscrutação, que Saramago faz com

seus romances, que optamos por chamar de *função*, e a linguagem que ele usa nesse movimento, que identificamos como *forma*, estabelecem uma relação necessária. Essa relação é o nosso foco, concentrando-nos especialmente em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), sem desconsiderar o que aquela relação produziu antes e depois.

Assim, o foco desta pesquisa é a análise da relação mutuamente potencializadora entre a forma alegórica e/ou ensaística de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e a função de busca que com essas formas se intensifica. Em outras palavras, pretendemos examinar como e porque *Ensaio sobre a cegueira* é ponto crucial na obra saramaguiana, relativamente ao ato de “levantar a pedra e ver o que está debaixo”, nas palavras do autor.

Para não passarmos a falar de um romance sem conhecermos a história que ele conta, e considerando que por toda a pesquisa faremos referências a fatos narrados, personagens e trechos da referida obra, vale fazermos aqui uma breve apresentação do romance em análise.

Ensaio sobre a cegueira conta a história dos habitantes de uma cidade depois que são afetados, aos poucos e sem explicação, por uma cegueira branca, denominado mal-branco, que se espalha em um contágio rápido, causando medo, desespero e desordem.

Os personagens não têm nome próprio e são denominados ou pelo que fazem, sua profissão, ou por uma característica física ou por sua relação com outro personagem. Os centrais são o primeiro cego, primeiro indivíduo a ser contaminado, o ladrão, que ao ajudar o primeiro cego, rouba-lhe o carro, a mulher do primeiro cego, o médico, oftalmologista que no começo consulta algumas pessoas que acabaram de cegar, a rapariga de óculos escuros, o velho da venda preta, estes dois pacientes do médico, o rapazinho estrábico, que se perde da mãe, e a mulher do médico, única personagem que enxerga e que, passando-se por cega, orienta os demais com os quais se junta.

Todos eles acabam ficando juntos quando, não podendo controlar a epidemia de cegueira branca, o governo põe os cegos em quarentena em um antigo hospício abandonado, dividindo os internados em duas alas, a dos pacientes cegos e a dos suspeitos de contágio. No começo, o funcionamento do prédio é regido pelas instruções parcialmente racionais ditadas pelo governo, como “três vezes ao dia serão depositadas caixas de comida na porta da entrada, à direita e à esquerda, destinadas, respectivamente, aos pacientes e aos suspeitos de contágio” e “abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata” (SARAMAGO, 1995, p. 50).

Não demora para que os cegos transformem o edifício em um ambiente inóspito, com os dormitórios e corredores tornados locais onde se fazem as necessidades

fisiológicas. Logo um grupo de cegos começa a ditar suas próprias regras, trazendo à tona sem controle os instintos animais mais horrendos: um dos momentos mais fortes de todo o romance é a troca que, por imposição de um grupo de cegos, se faz de comida por mulheres que serão estupradas.

As atrocidades continuam quando, por causa de um incêndio no hospício, os cegos abandonam o prédio e voltam para as ruas da cidade, agora deserta e sem qualquer regra que a ordene. A partir de então, os personagens são guiados por um instinto de sobrevivência, que já existia dentro do hospício, mas que se intensifica: formação de grupos ou bandos que andam a esmo pela cidade, saques a lojas em busca de comida, desorientação. O leitor acompanha, enfim, aquele grupo de cegos que se mantém junto sob auxílio da mulher do médico, única que enxerga, até o dia em que, a cidade sob a chuva, eles voltam a ver.

Mesclando cenas da mais intensa atrocidade e episódios de pura compaixão, Saramago consegue fazer desse romance um espaço de investigação, de perscrutação, de exame minucioso do que seja o ser humano na relação consigo mesmo e com o outro. Há nisso o que identificamos como função da busca que, para esta pesquisa, é tão relevante quanto o que se busca. Essa busca, que é visível já na sua poesia (os versos de *Os poemas possíveis*, de 1966, são talvez o germe desse processo que vai tomar conta de toda a sua obra), atinge o ponto mais alto, segundo o que procuramos demonstrar, com *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995.

Pretendemos verificar como o uso da alegoria a partir de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), e sobretudo nesse romance, é determinante para que se dê a passagem, na temática dos seus livros, do que é externo e visível ao que é interno e invisível. Do que está na superfície e à vista de todos ao que está escondido sob a aparência das coisas e dos seres, em suma. O próprio Saramago explica melhor ao fazer a distinção entre o que ele chama de estátua e de pedra, termos que usa para se referir aos temas abordados em seus romances, divididos, segundo ele, nessas duas linhas mestras: estátua e pedra.

O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de tirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora [*Manual de pintura e caligrafia* (1977), *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de pedra* (1986), *História do Cerco de Lisboa* (1989) e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991)]. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andando a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu

com *Ensaio sobre a cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar. (SARAMAGO, 2013, p. 42).

Essa divisão temática da obra saramaguiana feita pelo próprio autor acompanha justamente a potencialização daquela função de busca, pois esta se aprofunda na passagem de um certo uso da linguagem para outro.

E para anteciparmos um pouco o que só no capítulo 2 será discutido de maneira mais aprofundada, vale ressaltarmos três pontos. Em primeiro lugar, tema e forma são duas categorias que, no caso desta pesquisa, estão sob o grande guarda-chuva da função a que se destinam, a de perscrutação. Em segundo lugar, a função de que tratamos é uma função extralinguística, aponta para uma relação do autor com o mundo (não é à toa que diz “Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior”). Não se trata, portanto, da função de um certo elemento linguístico em relação a outro. E em terceiro lugar, se escolhemos analisar diretamente a relação entre a função de busca e a forma adotada em *Ensaio sobre a cegueira*, deixando em segundo plano os temas, é simplesmente porque a forma se mostra mais apreensível do que os temas.

Assim é que, junto com aquela divisão temática, pode-se fazer outra, também geral, referente à linguagem usada por José Saramago em cada um dos dois lados temáticos. Ao falar da pedra, uma linguagem alegórica, e ao falar da estátua, uma linguagem não alegórica, não desprovida de simbolismos e metáforas, mas mais direta e referencial.

Não podemos afirmar, é claro, que em todos os romances a que ele se refere como pertencentes ao período em que descrevia a estátua, de *Manual de pintura e caligrafia* (1977) a *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), não havia o uso da linguagem metafórica ou alegórica. Em *A jangada de pedra* (1986), por exemplo, é nítida a alegoria que Saramago faz de Portugal como uma jangada de pedra que se destaca da península ibérica e vaga pelo mar.

O livro de 1986, no entanto, é como uma curva fora da reta, embora já indique uma direção que mais tarde o escritor português seguirá. Já o *Ensaio* de 1995 (*Ensaio sobre a lucidez* é de 2004) é um dobrar a esquina, considerando que ele seja o ponto crucial na mudança de perspectiva formal e temática, depois do qual o autor escreve outros romances também alegóricos.

O que pretendemos observar, portanto, é a relação forma-função no romance *Ensaio sobre a cegueira*, analisando como a linguagem alegórica e a ensaística, mas sobretudo a

primeira, propiciam ou permitem, em um estágio mais bem definido, que o autor português desenvolva em sua obra uma busca do que pelo menos desde os versos de *Os poemas possíveis*, de 1966, ele já embrionariamente procurava.

Dessa forma, traçaremos um caminho de crescente compreensão da obra saramaguiana, focando mais, a cada passo, na relação que Saramago estabelece entre, de um lado, a busca que ele desenvolve com a sua obra, e de outro, como ele escreve cada romance para intensificá-la a fim de perscrutar o ser humano em suas ideias e sentimentos mais escondidos.

No capítulo 1, “O romance e o romance de José Saramago”, fazemos, de modo a não nos deter tanto, uma análise do gênero romance e vemos como a produção romanesca de José Saramago se inclui dentro da produção europeia.

No capítulo 2, “A atitude perscrutadora na ficção de José Saramago”, começamos a nos deter no nosso objetivo geral: entender a relação entre a linguagem que Saramago usa nos seus romances e a sua busca de, com eles, explicar o ser humano. No primeiro tópico do capítulo 2, “levantar a pedra e ver o que está debaixo”, observamos e analisamos como, ao longo de toda a sua obra, Saramago tratou de fazer do romance um espaço de reflexão e de imaginação criadora para, como fim último, fazê-lo um espaço de descoberta do mundo.

No tópico 2 do mesmo capítulo, examinamos a forma ensaística em *Ensaio sobre a cegueira*. Com isso, objetivamos observar qual a contribuição dessa forma para a função de busca dentro da obra saramaguiana.

No capítulo 3, chegaremos ao ponto chave desta pesquisa, pois aprofundaremos o que já vínhamos discutindo enfatizando, de maneira mais clara, como se dá a relação de potencialização mútua entre as formas alegórica e ensaística e a função de busca. Veremos como, textualmente, José Saramago realiza essa potencialização entre forma e função, de modo que a segunda é intensificada pela primeira.

No tópico 3.1, pretendemos demonstrar o que é o que chamamos de potencialização e por que ela é mútua.

Já no tópico 3.2, veremos trechos de *Ensaio sobre a cegueira*, mas não apenas, em que se unem a forma e a função a que temos nos referido aqui. Além disso, procuraremos deixar claro por que essa potencialização mútua só poderia acontecer em *Ensaio sobre a cegueira*.

Selecionamos, para o desenvolvimento desta pesquisa, a obra ficcional de José Saramago, especialmente *Ensaio sobre a cegueira*, que, segundo o que procuramos

mostrar, é o ponto crucial em toda a sua produção. Não nos eximimos, no entanto, de, sempre que é preciso para o melhor entendimento do que explicamos, lançar mão das declarações extraliterárias de José Saramago. Assim, temos um apanhado mais completo do que foi sua produção romanesca e do que ele pretendia com ela.

2 O ROMANCE E O ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO

O foco desta pesquisa é a análise da relação mutuamente potencializadora entre as formas alegórica e ensaística de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e a função que essas formas têm, nesse romance, de possibilitar uma busca do que há de oculto no indivíduo humano. Antes de chegarmos a esse foco, convém falarmos sobre como a produção romanesca de José Saramago se localiza em relação a esse gênero (o romance) tão multiforme e que, no entanto, tem suas constantes no que se refere às pretensões de quem o escreve.

Em primeiro lugar, num âmbito geral, sem demarcarmos datas ou períodos em que o romance se destaca por uma ou outra marca maior, vale frisarmos que ele é o gênero que permite ao romancista olhar para fora de si. Assim, se na poesia, também de modo geral, o poeta volta-se para o seu eu e descreve o seu estado de espírito, na prosa, e aqui se estende ao romance, “o sujeito que pensa está agora dirigido para fora de si próprio, buscando seus núcleos de interesse na realidade exterior, que assim passa a gozar de autonomia em relação ao sujeito” (MOISÉS, 2012, p. 77).

Ainda que tanto na poesia quanto na prosa o ponto de partida seja o “eu” criador, a diferença que queremos destacar aqui entre uma e outra está no ponto de chegada. Na poesia, vai-se do “eu” ao “eu”, não havendo, geralmente, uma visada para fora de si de quem produz. Na prosa, o “eu” produtor olha para fora de si, buscando um objeto do qual falar. O caminho é do “eu” para o “não eu”.

A poesia, é evidente, não é uma expressão direta e clara do que sentem ou pensam os poetas. Ela se expande além do seu eu criador, ou seu eu criador se expande além de si mesmo. O fato é que, para citar apenas um exemplo, poemas como *Nosso tempo*, de Carlos Drummond de Andrade, lançam o olhar aguçado para fora e descobrem que “É tempo de partido, / tempo de homens partidos [e] / Em vão percorremos volumes / viajamos e nos colorimos” (ANDRADE, 2011, p. 38). A distinção que é feita acima a partir das considerações de Massaud Moisés serve como espécie de esquema explicativo da relação que queremos destacar.

Levando essa relação origem-destino para o que aqui nos interessa, a escrita do gênero romance, vemos que o foco da produção romanesca são o outro que não o próprio romancista com suas preocupações aparentes, e o mundo que não o do escritor.

Essa atitude de olhar para fora nos remete ao objetivo de H., pintor e protagonista de *Manual de pintura e caligrafia* (1977), quando ele diz logo no começo do romance, no final do segundo capítulo:

O meu trabalho vai agora ser outro: descobrir tudo da vida de S. e tudo relatar por escrito, distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia, entre a essência e a fossa, entre a unha tratada e a apara caída da mesma unha, entre a pupila azul-baço e a secreção seca que o espelho matinal denuncia no canto do olho. Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exactamente o que não pude alcançar nunca enquanto pinte. (SARAMAGO, 1977, p. 20-21).

Note-se que H. se volta para S, de quem ele pinta clandestinamente um retrato, uma segunda pintura além da que o retratado encomenda. Observe-se, além disso, que, nessa atitude de se voltar para o outro, o personagem pretende separar, dividir, confrontar, compreender e perceber, que são fins, e o meio de alcançá-los é a escrita, mais eficiente, no caso, do que a pintura. E o que se busca separar ou dividir ou confrontar é sempre o que é visível de um lado (pele luzidia, unha tratada, pupila azul-baço) do que é tornado invisível do outro (verdade de dentro, apara caída da unha, secreção seca que o espelho matinal denuncia no canto do olho). Para adiantarmos alguns termos com os quais trabalharemos mais tarde, é como buscar a pedra de que a estátua é feita.

Observa-se, contudo, que se “A linguagem da prosa narra, descreve, ou seja, fixa *os aspectos visíveis e históricos da realidade*, em suma, põe ênfase na denotação” (MOISÉS, 2012, p. 79 – grifo nosso), por outro lado o movimento do romance saramaguiano parece ser outro, se não excludente, ao menos acrescentado àquele primeiro, de narrar, descrever e fixar os aspectos visíveis e históricos da realidade. E esse movimento do romance de Saramago, ao qual nos referimos, é o que vai além do desejo de simplesmente narrar uma história.

Como diz Ernesto Sabato em *O escritor e seus fantasmas* (2003), “o nosso romance é algo mais do que uma simples sucessão de aventuras: é o testemunho trágico de um artista diante do qual ruíram os valores seguros de uma comunidade sagrada” (p. 200).

Esse ir além vai ao encontro do que também pretendeu o romance moderno do século XIX,

(...) o romance que não quer ser simplesmente uma “história”, mas que aspira a ser “observação, confissão, análise”, que se revela como pretensão de pintar o homem ou uma época da história, de descobrir o mecanismo das sociedades, e finalmente pôr os problemas dos fins últimos” (AGUIAR E SILVA, 1990, p.677-678).

A observação, a confissão e a análise são aspectos que os romancistas, a certa altura, pretenderam que fossem os objetivos dos seus romances. Embora a confissão possa ser observada em romances como *Manual de Pintura e Caligrafia*, e sobretudo nas suas crônicas e poemas, destacamos aqui, para o romance de José Saramago, a observação e a análise. Não é coincidência que, como epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*, o autor português ponha o conselho “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Olhar, ver e reparar, neste caso, representam níveis ascendentes e mais apurados de análise e observação.

O tom analítico, reflexivo e claramente ensaístico, embora prevaleça nos romances a partir do *Ensaio* de 1995, já estava presente de forma diluída nos anteriores.

No que se refere ao gênero romanesco e sua história, podemos supor o embrião do que viria a ser, no romance moderno dos séculos XIX e XX, esse tom reflexivo e analítico de que falamos. A origem do desejo de não contar simplesmente uma história, ou de contar uma história com outros fins que não entreter, estaria na ruptura iniciada na segunda metade do século XVII (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 680): a ruptura com o romance tradicional.

Entende-se por romance tradicional o romance barroco do início do século XVII, caracterizado “geralmente pela imaginação exuberante, pela abundância de situações e aventuras excepcionais e inverossímeis: naufrágios, duelos, raptos, confusões de personagens, aparições de monstros e gigantes, etc.” (idem, p. 676). É nessa época que o gênero ganhará uma popularidade muito grande no continente europeu. E não haverá, nesse caso, nenhuma visão do romance como um espaço de reflexão ou investigação do ser humano e da realidade.

Representativa é a publicação, nesse período, de *Dom Quixote* (1605, o primeiro volume, 1615, o segundo), pois com sua sátira dos romances de cavalaria, representa justamente o contraste do mundo romanesco de então.

Aquela popularidade não vem acompanhada de reconhecimento intelectual por parte dos leitores mais exigentes. Como diz o crítico português,

Embora desde há muito se reconhecesse o singular poder da arte de narrar – lembremos apenas o exemplo de Xerazade e das *Mil e uma noites* –, o romance era todavia conceituado como uma obra frívola, cultivado apenas por espíritos inferiores e apreciado por leitores pouco exigentes em matéria de cultura literária. O romance medieval, renascentista e barroco dirige-se fundamentalmente a um público feminino, ao qual oferece motivos de entretenimento e de evasão (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 678).

Incluir nos mesmos fins de entretenimento e evasão o romance medieval, renascentista e barroco, que abrangem os séculos XV, XVI e XVII, nos permite perceber a força da ruptura que depois se deu e que levaria ao dito romance moderno.

Símbolo desta ruptura é a distinção que na língua inglesa começa a se estabelecer entre *romance* e *novel* a fim de “contrapor o caráter fabuloso e inverossímil da primeira destas formas literárias ao realismo da segunda” (idem, p. 680).

O romance é uma fábula heroica, que trata de pessoas e de coisas fabulosas. A novel é uma pintura da vida e dos costumes tirada da realidade e da época em que se escreve. O romance descreve, em linguagem excelsa e elevada, o que nunca aconteceu nem é provável que aconteça. A novel faz um relato corrente das coisas conforme se passam todos os dias perante os nossos olhos, tal como podem acontecer a um amigo nosso ou a nós próprios (REEVE, Clara Apud ALLOTT, Miriam Apud AGUIAR E SILVA, 1990, p. 680, 681).

Essa contraposição ressalta, de um lado, o embotamento da percepção causado pelo romance, já que se volta para coisas improváveis de acontecer e seres improváveis de existir, e de outro, o aguçamento da apreensão causado pela *novel*, visto que ela se volta para os aspectos mais corriqueiros da realidade sensível. A *novel*, assim, fica sendo como um “um gênero intermediário que, do ponto de vista técnico, pode ser justamente considerado como a ponte que conduz ao romance moderno” (idem, p. 681). Entre as múltiplas formas que este assume, de romances psicológicos a romances históricos, a linguagem realista herdada da *novel* prevalece, podendo ser vista como a melhor para “expressar os multiformes aspectos do homem e do mundo” ou para expressar, nos romances, o “estudo científico dos temperamentos e dos meios sociais” (idem, p. 683).

Diga-se de passagem, contudo, que além da linguagem fragmentária e não linear que será empregada em alguns romances do início do século XX para exprimir justamente outras realidades, internas e caóticas, a linguagem simbólica, ou fabular, não irá desaparecer, e ganhará força, na verdade, com a escrita de Franz Kafka. É esta última linguagem, ou forma literária, simbólica, alegórica, que procuraremos demonstrar também ser apta a revelar o que há de mais profundo e multiforme no ser humano e no mundo que o rodeia.

O fato é que, entre os séculos XVIII e XIX, diversos gêneros literários serão aproveitados no romance, inclusive o ensaio, um dos pontos de atenção desta pesquisa.

A propósito, e para voltarmos à obra de Saramago, ressalte-se o fato curioso e pouco conhecido, ou ao menos pouco levado em conta, de que a primeira edição de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) saiu com o subtítulo “Ensaio de romance”, “que desaparece

nas edições sucessivas” (AGUILERA, 2008, p. 80). Há duas possibilidades de interpretação dessa expressão: “ensaio” pode ser aí um exercício, um teste na escrita de um romance, e essa interpretação tem a sua validade, considerando que de romance, até então, Saramago só tinha publicado *Terra do pecado* (1947) – embora tivesse escrito na década de 1950, deixando inacabados e inéditos romances como *Rua* e *Os emparedados*, sem falar em *Claraboia*, editado postumamente (quanto a *O Ano de 1993*, de 1975, embora conte uma história, Aguilera se refere a ele como um livro de poemas) (AGUILERA, 2008, p. 75)¹; e “ensaio” pode se referir ao gênero analítico e interpretativo, sendo então *Manual* uma análise do que seja um romance, o que não se descarta totalmente, vista a declaração que Saramago dá no ano seguinte à publicação do livro. Além disso, remete discretamente ao que mais tarde será conhecida com uma de suas marcas estilísticas: o tom ensaístico.

Contribuindo para ambas as interpretações, o autor, segundo Fernando Gómez Aguilera na cronobiografia *José Saramago: A Consistência dos Sonhos* (2008), declara no jornal *Extra*, em 1978, que a obra é “um balanço, uma *colagem* de glóbulos, um *exame* radiológico, uma consciência que se *examina* a si mesma” (idem, p. 80 – grifo nosso).

Se o termo colagem aponta para algum tipo de exercício, o termo exame remete a um processo analítico. Como síntese dessas duas atitudes, supomos, é que José Saramago escreve seus livros, gradativamente acentuando mais a segunda (de análise) do que a primeira (de exercício), culminando em *Ensaio sobre a cegueira* (1995).

No sentido de confirmar a ideia de que a pretensão de Saramago era mais do que contar histórias, vale destacar o que ele disse numa entrevista a Humberto Werneck, em outubro de 1998, para a revista *Playboy*:

Não escrevo livros para contar histórias, só. No fundo, provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens. Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações...²

¹ Considere-se ainda que *Manual de pintura e caligrafia* é o único romance de Saramago escrito em primeira pessoa, o que acentua, em relação aos demais, o caráter de exercício, e o caráter de ensaio, se considerarmos o retrato da subjetividade que caracteriza a escrita ensaística.

² Trecho extraído do livro *As palavras de Saramago* (2010, p. 247), com organização e seleção de Fernando Gómez Aguilera e que é um catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas elaborado a partir de declarações de José Saramago na imprensa escrita.

A admissão de que há por trás de cada história uma reflexão, uma preocupação, uma interrogação, nos leva a perceber por que mais tarde, no desenrolar de sua obra, José Saramago escolherá a alegoria para construir romances inteiros. Flávio R. Kothe (1986), ao aproximar fábula e alegoria, dizendo expressarem um significado abstrato através de elementos concretos, diz também que “A fabulação da fábula é escolhida e montada conforme a necessidade da conclusão. Nesse sentido, a conclusão é anterior à fabulação. A fabulação da fábula existe para levar a essa “conclusão”, serve apenas para legitimá-la” (KOTHE, 1986, p. 13). O mesmo parece acontecer com a alegoria.

Se a origem admitida dos romances de Saramago são suas reflexões, isso não diminui a complexidade das histórias que conta nem dos personagens que constrói. A história, se é um meio, também faz esquecer os fins, ou multiplica-os, ao menos para o leitor, este que vale citar, mas cuja recepção não é foco desta pesquisa.

Não é novo esse desejo de fazer do romance um espaço de reflexão e análise do ser humano e da sociedade. Aliás,

Consiste, o seu anseio mais íntimo [do romance], em captar todas as formas do mundo, todas as facetas das coisas, todas as reverberações das trocas sociais: convicto de haver uma interação conduzindo os seres e os objetos, busca detectá-las e transfundi-las num palco imaginário. De onde convergir para o romance o produto das outras formas de conhecimento: a história, a psicologia, a filosofia, a política, a economia, as artes, etc., colaboram para a reconstituição do mundo que se processa no âmago da esfera romanesca” (MOISÉS, 2012, p. 389).

Esse anseio totalizante, que é próprio, segundo Massaud Moisés (2012), do gênero romance, e que se manifesta de forma mais específica, conforme Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1990), no romance do século XIX, é realizado em dois movimentos: 1) captação das formas do mundo ou do que há que o integre em todas as suas múltiplas partes e 2) a transfusão ou a reconstituição, em um romance, do que foi captado. Entre um e outro está o autor. Se o que este capta ou elabora é uma ideia em forma de reflexão, como o diz Saramago, a reconstituição ficcional pode muito bem levar à construção de personagens que expressem, verbalmente, a mesma reflexão. Tudo isso aparece declaradamente na obra de Saramago.³ E em alguns casos, mais do que uma reflexão sobre o mundo, o que se vê em Saramago é uma reflexão sobre reflexão sobre o mundo. Em outras palavras, o

³ Essa ideia de que o gênero romance parte de um “anseio totalizante” ou englobante vai de encontro à análise e às conclusões a que Ian Watt chega em seu *A ascensão do romance* (1957). Para Watt, o que caracteriza o romance é justamente a abordagem particular, individual e minuciosa da vida. O que se destaca não é o todo, e sim a parte, representada pelas experiências cotidianas de um personagem.

que vira alvo de ponderação e ficcionalização são aqueles dois movimentos, de captação e reconstituição.

Mais acima, por exemplo, vimos uma citação de *Manual de pintura e caligrafia* (1977), em que o narrador, H., que é pintor, declara ser seu trabalho descobrir tudo em relação a S., de quem faz um retrato por encomenda. Por todo o romance, o narrador diversas vezes volta à mesma reflexão sobre a descoberta que pretende realizar, sempre a partir de um novo ponto de vista. Mas fiquemos, por enquanto, com o trecho supracitado, e dele destaquemos os verbos: separar, dividir, confrontar, compreender e perceber.

Esses verbos apontam, todos, para a ação de descobrir, captar o que está em volta, e mais, o que está escondido e não pode ser visto a olho nu. Há, contudo, algo que em certo ponto diferencia o romance de Saramago dos romances com essa mesma perspectiva.

Para entendermos melhor, reforçemos que, para alcançar ou representar essa visão totalizante e abarcadora do mundo e dos seres, era preciso, como escreveu Moisés (idem), os romancistas irem à história, à psicologia, à filosofia, à política, à economia e às artes. José Saramago também passeia, nos seus romances, por essas áreas do conhecimento, mas ele não para aí. Ele usa o gênero ensaístico para, ao escrever o romance, poder, juntamente com a força da narrativa, alcançar uma visão englobante.

E se, como diz Aguiar e Silva, ao se referir ao romance do século XIX, do romantismo, o gênero “assimilara sincreticamente diversos gêneros literários, desde o ensaio e as memórias até a crônica de viagens” (1990, p. 682), vimos que não é novidade o fato de Saramago se apropriar do ensaio para a escrita dos seus romances.

O que se vê na produção do escritor português, no entanto, é uma junção de dois recursos que se potencializam mutuamente e potencializam, por sua vez, cada um a seu modo, a visão englobante. Os recursos de que falamos são o ensaio e a alegoria.

A alegoria, por sua vez, permite que essa visão seja abordada de forma indireta: “o romancista vê-se impedido de atingir o seu alvo, ou atinge-o por meios oblíquos: apenas alcança argamassar um sentimento da globalidade do mundo” (MOISÉS, 2012, p. 390). O que à primeira vista poderia ser uma limitação para a criação literária por não mostrar (não representar) diretamente o que existe no mundo, a linguagem indireta, ou “mediatamente conotativa”, como diz Massaud Moisés ao se referir à linguagem da prosa, é justamente a potência da linguagem usada por Saramago.

Voltando aos aspectos gerais da produção romanesca, a fim de compará-la melhor com a produção saramaguiana, e considerando o que brevemente dissemos acima sobre

a potência da linguagem alegórica, vale frisarmos os dois momentos em que Moisés (2012) divide a história do romance.

No primeiro momento, diz ele, “o romance reproduzia, organizada e desenvolvidamente, a realidade, graças ao emprego da imaginação plástica, que reflete o real concreto, de modo que o texto e a realidade parecessem uma só entidade” (idem, p. 546). É o momento que vai, segundo o autor, até o Realismo, e em cujos romances se usa uma linguagem mais direta, menos figurada, na tentativa de captar a realidade como ela se apresenta aos nossos cinco sentidos.

No segundo momento,

o plurimorfismo do real é convocado para dentro do romance sem sofrer rigoroso processo de organização ou desenvolvimento, como se o trabalho do ficcionista se limitasse a reproduzir as múltiplas facetas do real, sem lhe emprestar ordem ou desenvolvimento (MOISÉS, 2012, p. 547).

A perspectiva de que há várias facetas do real é acompanhada, no romance, por construções formais que representem essa polimorfia. A captação, ou a percepção, então, se volta, não mais para o que há de totalizante no mundo, mas para o que há de fragmentário nele. E embora Massaud Moisés diga que, nesse caso, o escritor apenas *reproduza* a multiplicidade do real, não podemos deixar de notar que nessa reprodução existe também uma descoberta. A função que aqui estamos chamando de função de busca, presente no romance, permanece, o que muda é a forma.

Se considerarmos, no nosso caso, a função de busca como o elemento que dá origem ao romance (sua gênese) e a forma como o elemento a que ele se destina (sua realização), teremos entre os dois, no meio do caminho, um terceiro elemento. Ele manteria a função de descoberta do mundo e do ser humano, alterando a forma como essa descoberta é expressa no romance. Tendo em conta a visão de um mundo totalizante e a de um mundo fragmentário, podemos especular que esse terceiro elemento seja o ângulo a partir do qual se olha o objeto que se descobre. Ou ainda, “mais do que duas concepções diferentes da verdade, são dois modos diferentes de buscá-la” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 106). É assim que Leila Perrone-Moisés resume a relação da literatura com a verdade, depois de considerar dois sentidos da palavra *mito*: “verdade por excelência” para os povos primitivos e mentira para a nossa civilização.

Disso, ficam as perguntas: em literatura, o modo de buscar ou o ângulo a partir do qual se observa a realidade altera a forma linguística da obra literária? Ou seria o

contrário? Ou haveria uma equivalência, sendo as diversas formas que se vê em literatura justamente as diferentes maneiras de se realizar a função de busca? Perrone-Moisés parece apontar uma resposta para a terceira pergunta: “Qualquer linguagem deforma as coisas, e a linguagem plena do escritor, para dar verdade às coisas, assume decididamente seu estatuto de artifício e de ilusão” (idem, p. 106). A verdade que o escritor, pela linguagem literária, dá às coisas é a mesma verdade que, pela linguagem, ele busca nelas. A relação forma-função, base desta pesquisa, assim se estreita, uma encontrando-se na outra: a função na forma, mais evidente, ao realizá-la, e a forma na função, se admitirmos que há formas linguísticas que na literatura realizam melhor aquela função de busca.

A professora Perrone-Moisés, mais uma vez, aclara a questão:

Céline assim explicava sua experiência, aparentemente realista: quando se mergulha um bastão na água, ele parece torto pelo efeito de refração; então, se quisermos que ele pareça reto, temos de quebrá-lo antes de mergulhá-lo na água. Essa água que obriga a entornar o real, para que ele volte a ser o que realmente era, é a linguagem literária. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 106).

A expressão “linguagem literária” é um tanto ampla e abrange as diversas formas que ela pode assumir. Deixemos de lado, por enquanto, as particularidades da linguagem literária estabelecidas pelos formalistas russos. O que vale ressaltar aqui é que, apesar da generalidade do termo, a professora, ao falar da experiência do escritor francês, chama atenção para a transformação do real que essa linguagem exige. É essa especificidade da linguagem literária, de transformar e quebrar o real, e não o imitar, que parece convergir para as formas linguísticas que melhor efetivam a função de busca.

Dito de outro modo, a desfiliação com a normalidade do real em narrativas que usem palavras que à primeira vista têm um sentido figurado, mas que assumem um sentido literal, é o que, a nosso ver, configura essas formas que melhor realizam a função de busca. A distorção do real, o seu aspecto absurdo, fatos inexplicáveis e que fogem às regras da causalidade, expressos em gêneros como o fantástico, como o define Todorov (2017)⁴, são algumas marcas temáticas que aquelas formas adotam. Em uma palavra: metáfora. Mas metáfora em que o sentido literal dos termos se sobrepõe, pelo menos

⁴ Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2017) opõe o gênero fantástico ao gênero alegórico, dizendo haver no primeiro um sentido literal de termos que na alegoria seriam considerados no sentido figurado. O que nos interessa observar no fantástico, nesse momento, e que se liga às formas narrativas que propiciam a função de busca, é a existência de fatos estranhos e um certo ar de gratuidade, que se observa, esta, se não no sentido da obra narrativa como um todo, ao menos na relação entre os fatos narrados (quebra da causalidade)

narrativamente, ao sentido figurado: desconsidera-se, em um primeiro momento, um duplo sentido, e a cegueira é de fato cegueira, e a península ibérica se move realmente como uma enorme jangada de pedra, e mesmo a caverna deixa por um momento de ser alegórica e vira de verdade uma caverna. “Diríamos que cessa, no caso da metáfora literária, a diferença entre *termo próprio* e *linguagem figurada*: a metáfora é o termo próprio que designa um objeto novo concebido pela imaginação criadora” (MOISÉS, 2012, p. 171 – grifo do autor).

Essa suspensão da diferença entre os sentidos literal e figurado é o que dá, em narrativas irrealistas, a concretude a termos e expressões que, claro, podem ter, e geralmente têm, sua origem em um sentido abstrato. O sentido abstrato, contudo, só tem a ganhar com a materialidade das imagens literárias, podendo ter um alcance maior, no espaço e no tempo, do que teria se se tratasse de um conceito.

O que supomos, portanto, é a predominância da função de busca em narrativas que, em sua temática e em sua linguagem, se desviem do que se considera real ou da causalidade.

Observando outras relações, podemos dizer que assim como, segundo Ian Watt (2010), existe uma relação direta entre o realismo filosófico e o realismo romanesco do século XVIII quanto à importância que dão aos sentidos e às experiências individuais cotidianas, podemos supor, de passagem, que no século XX (período a que se refere Moisés (2012) quando fala do segundo momento) a relação era entre o romance de então e o surgimento e desenvolvimento da psicanálise. E aqui nos lembramos do romance moderno do começo do século XX com todas as suas renovações formais (do fluxo de consciência às quebras temporais). Há, nesse caso, uma busca por ir além da realidade visível e aparente. Não é que nesses romances não se trata da realidade (tomando aqui realidade como sua “percepção individual através dos sentidos” (WATT, 2010, p. 14), o que acontece é que se aborda outra(s) realidade(s): as internas ao ser humano, o absurdo, o insólito.

Ao destacar esses dois momentos da história do romance – o primeiro em que se usa a imaginação plástica e o segundo em que prevalece a imaginação transfigurada – Moisés (2012, 547) ressalta que o romance realista, embora próximo da realidade “nos aspectos referenciais”, é o que menos se aproxima dela em seu caráter “multiforme” e “fragmentário”. Já o romance moderno e o que dele por influência se originou trata a realidade em sua profundidade multiforme e absurda. O primeiro para na superfície, o

segundo penetra, para usarmos a linguagem figurada sobre a qual falamos, no tutano da realidade.

E a obra de Saramago, sobretudo a partir de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), se avizinha justamente do romance do segundo momento, vistos os acontecimentos insólitos que narra e a linguagem metafórica que neles se usa. E aqui parece surgir uma contradição, ao passo que acima falamos da proximidade da obra saramaguiana com os romances do século XIX e agora dizemos que ela se aproxima do romance do século XX.

O que acontece, ou parece acontecer, é que por um lado a produção de Saramago liga-se, por uma identificação que nesta pesquisa desenvolvemos, à visão presente na construção do romance do século XIX, a de que esse gênero devia abarcar a totalidade das coisas e dos seres. É uma visão que de alguma forma se opõe à vista a partir do romance moderno, que, de modo geral, preocupa-se com o individual nas histórias que narra. Não há, nesse sentido, uma busca ou uma construção do aspecto totalizante da realidade, há, sim, um mergulho no que há de mais particular nos personagens, seus pensamentos naturalmente fragmentados e suas memórias.

Não é à toa que Leyla Perrone-Moisés (2016), ao se referir aos romancistas contemporâneos, herdeiros em certa medida do que se escreveu no começo do século XX, diz o seguinte:

Renunciando à descrição da sociedade como um todo, os romancistas têm se tornado cada vez mais detalhistas. A herança mais importante do “novo romance” francês foi a maneira de descrever o real sem o interpretar, numa busca de redução fenomenológica (PERRONE-MÓISÉS, 2016, p. 109)

A atenção dada aos detalhes tem seu auge no fluxo de consciência, em que o indivíduo e o que ele tem de mais íntimo e ínfimo, seus pensamentos muitas vezes desconexos, são alvo dos romancistas. Muda-se o foco, assim, da sociedade para o indivíduo. Não que o indivíduo já não esteja presente antes no romance – a atenção dada a ele é o que funda o romance moderno, pelo menos desde o século XVI, como *Dom Quixote* – o que acontece é que o enfoque, então, é direcionado para o interior dos indivíduos.

Quanto à ausência de interpretação, isso é justamente o que não há nos romances de José Saramago, especialmente se pensarmos em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), por exemplo, nos quais abundam pausas na descrição e na

narração para o desenvolvimento de reflexões, seja sobre o que se narra, seja sobre o mundo fora do romance.

O que, portanto, há em Saramago que o liga tanto ao romance realista do século XIX quanto ao romance do início do século XX, o qual surge, formalmente falando, como uma oposição ao romance realista do século anterior?

Para responder a essa pergunta, é necessário nos remetermos à história do romance desde o que, segundo Benjamin (2012), se entende por narrativa tradicional, passando pelo chamado nascimento do romance moderno no século XVII até o romance do começo do século XX e os seus desdobramentos, conforme Rosenfeld (2015). Pondo essa história em uma sequência simplificada de quatro passos, ou quatro fases, e dizendo o que se destaca em cada uma delas, temos: 1) destaque dado à coletividade, ao narrador anônimo na narrativa tradicional (e aqui nos lembramos dos dois tipos de narradores de que fala Benjamin (2012, p. 214, 215), concretizados, segundo ele, nas figuras do camponês sedentário e do marinheiro comerciante); 2) destaque dado ao indivíduo, ao herói (e aqui lembramos o romance picaresco e mesmo de *Dom Quixote* como primeiro romance moderno); 3) destaque dado aos processos mentais e psicológicos dos personagens, construídos, esses processos, ainda de forma indireta, por meio da ação de um narrador que os ordena (e aqui nos referimos ao “romance realista e psicológico” do século XIX) e 4) como maximização da fase anterior, destaque ao “inconsciente anônimo”, do qual faz parte a consciência individual, por meio do monólogo interior usado por James Joyce e do fluxo de consciência de Virginia Woolf.

O que podemos observar, apesar da simplificação do esquema, é que há, entre as fases 1 e 4, um aspecto em comum: o caráter anônimo, seja do narrador, seja do inconsciente que então o narrador busca representar através, por exemplo, do fluxo de consciência. A anonimidade que há por trás do fluxo de consciência ou do monólogo interior viria da ideia de que “a consciência individual seria apenas uma tênue camada, uma onda fugaz no mar insondável do inconsciente anônimo” (ROSENFELD, 2015, p. 89). É como se, para encontrar e construir formas novas de narrar, o ciclo voltasse ao seu início. O romance moderno do século XX não é o mesmo que narrativa tradicional, é claro, não é isso. O que acontece é que no ápice da individualização, o indivíduo criador – o romancista – procura se anular – ou pelo menos seu lado racional – para melhor representar o que tem de mais seu, sua vida psíquica, e assim chegar ao núcleo essencial presente em todos, “a substância anônima do ente humano” (idem, p. 88). Assim, o

romance moderno do início do século XX se encontra com a narrativa tradicional no objetivo de retratar o lado essencial do ser humano⁵.

A propósito disso, e tendo em conta que a busca é o movimento que prevalece entre os romancistas, não importa a época, e que ela, a busca, é, como vimos e como ainda vamos ver nos capítulos seguintes, também um fator marcante em José Saramago, vale destacarmos o que diz Milan Kundera em *A arte do romance* (2016): “Mas a busca do eu termina, mais uma vez, por um paradoxo: quanto maior é a óptica do microscópio que observa o eu, mais o eu e sua unicidade nos escapam; sobre a grande lente joyciana que decompõe a alma em átomos, somos todos parecidos.”⁶ (KUNDERA, 2016, p. 33).

É um ciclo que se fecha quando a busca pelo que há de mais individual leva ao que há de mais universal. E se é certo que “se inclinar sobre o invisível da vida interior” (idem, p. 32) não é uma atitude inaugurada pelos romancistas do começo do século XX – Milan Kundera remete sua origem ao século XVIII – é verdade também que seu apogeu, como afirma o próprio autor tcheco-francês, se deu com Proust e Joyce.

A diferença talvez esteja no fato de que no primeiro momento, essa atitude tenha se realizado tematicamente, e no século XX ela tenha passado também à forma romanesca.

Em *Madame Bovary* (1856), temos, como leitores, acesso claro às angústias de Emma e às intenções de Léon, por exemplo, escondidas, é claro, pela ordem cronológica dos acontecimentos, que ao se desenrolarem causam os sentimentos e revelam os detalhes psicológicos dos personagens. Além disso, é conhecida a dedicação de Flaubert na escrita dos seus romances; debruçava-se de tal forma que tudo estivesse ordenado com perfeição. “Os sentimentos das personagens são confusos, e o autor busca ordená-los para o leitor

⁵ É certo que “se impôs a partir do Renascimento [a concepção] segundo a qual o tempo é não só uma dimensão crucial do mundo físico como ainda a força que molda a história individual e coletiva do homem” (WATT, 2010, p. 23). O “impacto do fluxo temporal” é a base do gênero romance. O tempo, assim, tem influência inclusive sobre a mente humana e individual. E embora seja controversa essa ideia de que há um lado essencial do ser humano, há que se considerar dois pontos: 1) “em *Ulysses* [de James Joyce] transparecem, através das máscaras de Bloom, Dedalus e Molly, as personagens míticas de Ulisses, Telêmaco e Penélope” (ROSENFELD, 2015, p. 90) e 2) em *Ensaio sobre a cegueira* e em *Ensaio sobre a lucidez*, para citar os dois romances que se relacionam mais diretamente, apesar de permitirem uma identificação com o tempo e o espaço atual, não há em nenhum dos dois uma determinação exata nem do tempo nem do espaço (não se precisa quando nem onde se passam as histórias narradas). Desses pontos se pode deduzir que formas arcaicas, como a epopeia e a alegoria, podem voltar à tona e trazer consigo, ainda que em resquícios, concepções de mundo inicialmente atreladas a elas.

⁶ Ressaltamos que o termo “indivíduo” deriva do latim *individuum*, corpo indivisível. E se levarmos em conta a primeira definição de “indivíduo” do Dicionário Básico de Filosofia (JAPIASSÚ, Hilton, MARCONDES, Danilo. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2001), veremos que a busca dos romancistas por conhecer e representar cada vez mais o ser humano vai de encontro ao que etimologicamente se entende por indivíduo: “Tudo aquilo que constitui uma unidade, *não podendo ser dividido* sem descaracterizar-se como tal. Objeto simples, sem partes. Aquilo que é contável. Algo que possui características próprias que o distinguem das outras coisas.” (grifo nosso)

ter um quadro mais intenso de cada cena” (FERRAZ, 2010, p. 442). E com isso queremos chamar atenção para a organização dos fatos, que se sucedem ordenadamente, e para a necessidade deles, que parecem obedecer ao princípio aristotélico da necessidade, segundo o qual

Tanto nos caracteres como na estrutura dos acontecimentos, deve-se procurar sempre ou o necessário ou o verosímil de maneira que uma personagem diga ou faça o que é necessário ou verosímil e que uma coisa aconteça depois de outra, de acordo com a necessidade ou a verossimilhança. (ARISTÓTELES, 1454a).

Consideremos que há na construção de qualquer obra narrativa uma elaboração e uma sucessão de escolhas e renúncias, seja de palavras, frases, parágrafos e páginas inteiras – a estruturação do enredo, enfim, o *mythos* aristotélico. Sendo assim, mesmo em *Mrs. Dalloway* (1925), por exemplo, teríamos o necessário e o verosímil de que fala Aristóteles. Dizemos isso porque o que há nesse romance de Virginia Woolf é a ordem cronológica (bem simples, na verdade) rompida por digressões e fluxos de consciência, o que dá a aparência de quebra da necessidade e da verossimilhança, quando o que pode acontecer é a aplicação desses procedimentos sobre a representação de outra realidade que não a disponível aos nossos cinco sentidos. Fatos banais se misturam a pensamentos elevados, estes suscitados por aqueles. Frases que, para leitores acostumados a um pensamento organizado e a uma sintaxe clara, parecem desconexas e sem propósito. É o caso deste trecho:

Os pardais esvoaçando, subindo e descendo as fontes em escadinha faziam parte do desenho; o branco e o azul, listrados de galhos negros. Sons formavam harmonias com premeditação; os espaços entre eles eram tão significativos quanto os sons. Uma criança chorou. Uma buzina ao longe respondeu devidamente. Todo o conjunto significava o nascimento de uma nova religião (WOOLF, 2012, p. 31).

Tamanha é a descoberta das coisas que já existem (“todo o conjunto”), que se compara ao nascimento de uma nova religião. E o movimento de descobrimento, de espanto é uma constante em todo o livro, sempre ligado a algo simples e cotidiano. É mais uma vez a busca por uma verdade, o alcance do que é profundo a partir de fatos banais.

Voltando àquela pergunta que ficou páginas acima, talvez consigamos rascunhar uma resposta, não direta e definitiva, que este não é aqui o objetivo, mas reflexiva e que nos leve sempre a outras perguntas.

Observando os dois romances citados, um da segunda metade do século XIX, outro do começo do século XX, vimos que o que eles têm em comum é o interesse pelo indivíduo⁷ e a busca pelo que há nele de particular e de universal. O que eles têm de diferente, por sua vez, é a maneira como assentam esse interesse dentro da forma romanesca – em poucas palavras, um linearmente, o outro não linearmente.

José Saramago, em seus romances, opta pela narrativa linear, em que os fatos narrados se sucedem no tempo sem quebras abruptas para o passado. As interrupções no fluxo narrativo não são temporais, são antes inserções argumentativas e ensaísticas no plano narrativo. Mas disso trataremos detidamente mais à frente, no capítulo sobre a forma ensaística na obra de Saramago. Por ora, nos interessa observar que, sendo linear o enredo dos seus romances, há em parte deles uma deformação formal, se se pode dizer assim, que diverge, como um todo, do realismo flaubertiano e não converge para o fluxo de consciência de Virginia Woolf.

Essa deformação é a linguagem alegórica. Não acedendo à desrealização presente no romance do século XX nem totalmente ao realismo praticado no do século XIX, com *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, José Saramago retoma uma forma – a alegoria – anterior às formas que identificam o romance moderno nas suas duas fases principais.

Antes de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), José Saramago já havia experimentado, em outros romances, a forma alegórica, como em *A jangada de pedra* (1986), ou mesmo em *O ano de 1993* (1975), se considerarmos a trama simbólica e antirrealista. Já pusera também em outras obras acontecimentos de cunho fantástico, como em *Memorial do Convento* (1982). É com *Ensaio*, porém, que inicia o que aqui chamamos, usando a imagem construída pelo autor, de fase da pedra, em que, metaforicamente, deixa de olhar para fora do ser humano, para a sua superfície, e passa a representá-lo em seus romances no que ele tem de mais escondido, mais interior.

A esse respeito, Saramago diz: “A minha lente até ao Evangelho era uma grande angular: metia tudo no livro, predominava o coletivo. A partir de *Ensaio*, o que me interessou foi a individualidade” (SARAMAGO, 2013, p. 56). Interessante observar que junto da nova perspectiva que se inicia com o romance de 1995 anda o interesse ampliado

⁷ Esse interesse poderia ser atribuído a todo e qualquer romance, sendo constitutivo do gênero. “O romance é o paraíso imaginário dos indivíduos” (KUNDERA, 2016, p. 159). Nessa parte do ensaio, o próprio Milan Kundera, a propósito da busca de uma verdade de que tanto falamos, ressalta que “é precisamente ao perder a certeza da verdade e o consentimento unânime dos outros que o homem torna-se indivíduo” (p. 159). Perder a certeza da verdade não nos impede de dizer que a busca continua, se não *pela* verdade, que essa de fato é incerta, ao menos por *uma* verdade, a do autor, diríamos, traduzida no texto pela sua cosmovisão.

do autor pela individualidade. Há aí uma convergência com o que, de modos diferentes, outros romancistas de outros tempos também demonstraram interesse: pelo indivíduo.

O que diverge é justamente a forma alegórica usada por Saramago. Considerando-se a tradição realista e suas convenções, conforme explica Milan Kundera (2016), pode-se dizer que Saramago, na fase da pedra, não a segue, isso tendo em conta os romances vistos cada um como um todo.

Consideremos, por exemplo, que segundo

a longa tradição do realismo psicológico, (...) 1. é preciso dar o máximo de informações sobre um personagem: sobre sua aparência física, sobre sua maneira de falar e de se comportar; 2. é preciso tornar conhecido o passado de um personagem, pois é nele que se encontram todas as motivações de seu comportamento presente; e 3. o personagem deve ter uma total independência, quer dizer que o autor e suas próprias considerações devem desaparecer para não atrapalhar o leitor que quer ceder à ilusão e tomar a ficção por uma realidade. (KUNDERA, 2016, p. 41).

O que se encontra em *Ensaio sobre a cegueira* é justamente o contrário dessas “normas”, para usar o termo que Milan Kundera emprega, e o mesmo acontece em *Ensaio sobre a lucidez*, romance em que se faz referência ao que se passa no primeiro.

A começar pelos nomes, que não têm, sabe-se quase nada ou muito pouco sobre os personagens centrais de *Ensaio sobre a cegueira*. A não ser o que acontece a cada um e a todos a partir do momento em que o livro começa, não há, substancialmente, informações sobre o seu passado nem sobre sua aparência física. O leitor os conhece à medida que aparecem e que agem conforme as circunstâncias. É o caso, para citar apenas um exemplo, do ladrão que rouba o carro do primeiro cego. Vejamos o que se diz no início do segundo capítulo.

Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola, muito pelo contrário, o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do gênero humano (...). Foi só quando já estava perto da casa do cego que a ideia se lhe apresentou com toda a naturalidade, exactamente, assim se pode dizer, como se tivesse decidido comprar um bilhete de lotaria só por ter visto o cauteleiro (...) (SARAMAGO, 1995, p. 25).

Saramago não justifica a atitude do personagem, por exemplo, com um passado de dificuldades financeiras que o leva, inevitavelmente, a roubar o carro. Só há o que vem pela frente. E se buscarmos atribuir a atitude à personalidade do então ladrão, coisa essa, a personalidade, a que Saramago, em sua narrativa, não se apega na construção dos seus

personagens⁸, se fizermos isso, o narrador logo se antecipa, dizendo “outros diriam que agiu segundo um reflexo condicionado da sua personalidade.” (idem, p. 25). Então, dando seguimento ao trecho, o narrador sai da narração para entrar na argumentação, divergindo agora do terceiro aspecto pontuado por Milan Kundera, a norma do realismo psicológico segundo a qual o autor não se intromete na história com suas considerações. Saramago escreve:

Os cépticos acerca da natureza humana, que são muitos e teimosos, vêm sustentando que se é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que o ajuda muito. Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade nada poderia ter prevalecido, referimo-nos o oferecimento de lhe ficar a fazer companhia enquanto a mulher não chegasse quem sabe se o efeito da responsabilidade moral resultante da confiança assim outorgada não teria inibido a tentação criminosa e feito vir ao de cima o que de luminoso e nobre sempre será possível encontrar mesmo nas almas mais perdidas. (SARAMAGO, 1995, p. 25, 26).

E não bastasse o longo trecho argumentativo, há nele o uso da primeira pessoa do plural (com o pronome *nós*), que é uma forma de tornar o discurso impessoal ou de indeterminar o sujeito. O que José Saramago faz, portanto, é livrar-se daquelas normas enumeradas por Kundera.

Para realçarmos a diferença entre as convenções realistas apresentadas acima e a escrita de José Saramago na obra que aqui é o nosso foco, convém nos referirmos ao que Ian Watt (2010) chama de realismo formal, convenção que, segundo o autor,

tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (WATT, 2010, p. 34).

Acrescenta-se, portanto, àquelas citadas por Kundera, outras marcas do texto realista, como a determinação de quando e onde se passa a história narrada. Em *Ensaio sobre a cegueira*, dado o detalhamento com que o narrador descreve e se refere aos espaços habitados pelos personagens, identificamos esses espaços como pertencentes ao tempo atual (é o caso do automóvel e do sinal vermelho que nas duas primeiras linhas do

⁸ Tomando como exemplo outro personagem de *Ensaio sobre a cegueira*, o médico, podemos dizer, pela sua racionalidade, que não se esperaria, dada a sua busca por fazer as coisas retas, que ele se deitasse com a rapariga de óculos escuros, sendo um homem casado. Da mesma forma que não é esperado que a mulher do médico aceite que os dois tenham o seu momento de prazer.

romance são referidas). Não há, porém, em todo o romance, qualquer identificação de quando e onde exatamente acontecem os fatos narrados.

E antes de admitirmos que Saramago não foi o primeiro nem será o último a usar esses recursos na literatura (o texto argumentativo e a não caracterização “realista” dos personagens), convém ressaltar que um desses recursos faz justamente com que o texto saramaguiano se aproxime de uma prática do texto realista: a independência dos personagens em relação ao autor (e aqui usamos esse termo em referência ao que diz Kundera) ou a ilusão de que o que está sendo contado aconteceu de fato. Paradoxalmente, o que faz, no texto de Saramago, o narrador se intrometer é também o que o faz se ocultar na narrativa: o uso do *nós*.

Empregando a primeira pessoa do plural, Saramago ao mesmo tempo tem a chance de argumentar, mas sem desfazer a ilusão (que todo leitor de ficção aceita) de que os personagens têm vida própria. É uma opinião sobre *o que já aconteceu* com os personagens. É um “e se” opinativo dentro do “e se” ficcional: “Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado (...)”, diz o narrador, referindo-se a uma cena que ele mesmo já mostrou no primeiro capítulo do romance, como se não pudesse mais que opinar sobre o fato narrado. O efeito, para o leitor, é de que o narrado é independente do narrador, cabendo a este apenas fazer o registro escrito. Não é raro Saramago usar esse recurso nos seus romances, quando, depois de um trecho reflexivo, ensaístico ou argumentativo, o narrador volta à narrativa como se, pela interrupção reflexiva, tivesse perdido parte do que aconteceu. O exemplo de *Ensaio sobre a lucidez* (2004) deixa isso claro.

O inconveniente destas digressões narrativas, ocupados como estivemos com intrometidos excursos, é acabar por descobrir, porém demasiado tarde, que, mal nos tínhamos precatado, os acontecimentos não esperaram por nós, que já lá vão adiante, e que, em lugar de havermos anunciado, como é elementar obrigação de qualquer contador de histórias que saiba do seu ofício, o que iria suceder, não nos resta agora outro remédio que confessar, contritos, que já sucedeu. (2004, p. 135).

Grife-se ainda que o narrador, que se trata por *nós*, se considera um contador de histórias. Com isso, ele reafirma a quebra daquela ilusão que o leitor tem de que o que está lendo é real. Se quem narra é um contador de histórias, termo inclusive usado por profissionais cujo trabalho é entreter ou chamar a atenção de pessoas contando histórias inventadas, ficcionais, então se pode questionar a ideia, construída com todas aquelas “normas” citadas acima, de que os personagens são seres vivos e não seres imaginários.

E já que vínhamos, mais acima, nos referindo aos séculos XIX e XX, convém destacar, ainda no que se refere aos recursos de narração e à ilusão que eles causam, o que afirma o romancista e crítico David Lodge.

Na virada do século [do XIX para o XX], a voz intrusiva do autor saiu de moda, em parte porque prejudica a ilusão de realidade e reduz o impacto emocional da experiência representada ao chamar a atenção para o ato de narrar. A voz autoral também reclama para si uma autoridade e uma onisciência divina que a sociedade cética e relativista em que vivemos nega a quem quer que seja. A ficção moderna tende a suprimir ou a eliminar a voz do autor, apresentando a ação por meio da consciência dos personagens ou delegando a eles a tarefa de narrar. (LODGE, 2009, p. 23, 24).

Podemos, portanto, incluir José Saramago no grupo dos romancistas do século XX que usam a própria voz, de autor, na sua produção romanesca, divergindo da ideia de que se deve, na escrita de romance, construir por completo uma ilusão de realidade.⁹

Outros recursos que usa nos seus romances, por outro lado, fazem Saramago se aproximar de outros autores que vieram antes dele. Se repararmos, por exemplo, como Franz Kafka escreve, como se constituem seus romances, veremos uma semelhança com parte da obra de Saramago, essa que se inicia com *Ensaio sobre a cegueira*.

Vejamos o que diz Milan Kundera quando, no seu livro *A arte do romance* (2016), fala sobre o romance moderno, especificamente sobre Kafka.

Na minha história pessoal do romance, é Kafka que abre a nova orientação: orientação pós-proustiana. A maneira com que ele concebe o eu é inteiramente inesperada. De que modo K. [personagem central de *O castelo* (1926)] é definido como ser único? Nem por sua aparência física (não se sabe nada dela), nem por sua biografia (não a conhecemos), nem por seu nome (ele não tem um), nem por suas lembranças, suas tendências, seus complexos. Por seu comportamento? O campo livre de suas ações é lamentavelmente limitado. Por seu pensamento interior? Sim, Kafka persegue sem parar as reflexões de K., mas essas são exclusivamente voltadas para a situação presente: o que se deve fazer agora, de imediato? Ir ao interrogatório ou esquivar-se? Obedecer ou não ao pedido do padre? Toda a vida interior de K. é absorvida pela situação em que ele se encontra preso, e nada do que possa ultrapassar essa situação (as lembranças de K., suas reflexões metafísicas, suas considerações sobre os outros) nos é revelado. (KUNDERA, 2016, p. 34).

Essas considerações do escritor tcheco-francês poderiam muito bem se referir a *Ensaio sobre a cegueira*. Excetuando as reflexões metafísicas e as considerações sobre os outros, que na voz dos personagens de Saramago surgem de forma inesperada como

⁹ Em 1997, José Saramago escreve um ensaio, *O autor como narrador*, em que defende a ideia de que “a figura do narrador não existe, e de que só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro.” (SARAMAGO, 1997, p. 35).

frases definidoras de todo o romance em que aparecem, todo o resto que Kundera afirma sobre Kafka remete a Saramago, com a devida diferença de grau que há entre os mesmos recursos que os dois autores usaram.

Assim, não terem um nome próprio é o que de imediato liga K. e os personagens de *Ensaio sobre a cegueira*. Em Saramago, nem mesmo uma letra é usada para se referir aos personagens. São chamados pelo narrador de acordo com diferentes critérios: os que no momento da narração se tornaram (o primeiro cego, o ladrão); os que sempre foram (o médico, a mulher do médico, o rapazinho estrábico) e os que trazem nos olhos algum acessório (o velho da venda preta, a rapariga dos óculos escuros).

Da mesma forma, no *Ensaio* a aparência física dos personagens não é definida, a não ser que consideremos, de modo muito rudimentar, a venda preta do velho e os óculos escuros da rapariga como parte da aparência. Fora isso, não há qualquer sinal de como são fisicamente.¹⁰

A biografia e as lembranças dos personagens também não são conhecidas. Os personagens, no *Ensaio*, quando pensam, pensam no que acontecerá depois da epidemia de cegueira branca.

E assim como “toda a vida interior de K. é absorvida pela situação em que ele se encontra preso, e nada do que possa ultrapassar essa situação (as lembranças de K., suas reflexões metafísicas, suas considerações sobre os outros) nos é revelado” (KUNDERA, 2016, p. 34), os personagens de Saramago também se encontram presos ao que acontece com eles no presente, como já falamos acima.

Considerando tudo o que até aqui já dissemos, especialmente sobre o fato de haver no gênero romance uma constante busca, seja do que há de universal, seja do que há de particular na vida humana, podemos afirmar que há dois caminhos ou dois modos possíveis de fazer romance ou de interpretá-lo – o que vê esse gênero como receptáculo ou fonte onde se encontram sentidos englobantes e universais, que dizem respeito a todo e qualquer ser humano, e o que vê o romance como um gênero em que se destacam e se desenvolvem sentidos particulares, que se referem a vidas e acontecimentos individuais.

Conforme Watt (2010), o gênero romance, no século XVIII, surge como oposição à ficção anterior – a epopeia clássica, a lenda, o relato bíblico e histórico. Parte da

¹⁰ O cinema, de alguma forma, passa a impedir que isso aconteça. Quando em 2008 é lançado o filme *Ensaio sobre a cegueira* (*Blindness*, em inglês), os leitores que o vejam antes ou mesmo depois de ler o livro terão em mente os atores e as atrizes e dificilmente conseguirão se desfazer das imagens, bem definidas, correspondentes a cada personagem.

construção dessa oposição se dá no uso da linguagem. À predominância da linguagem figurativa na prosa literária antes do surgimento do romance se opôs uma linguagem referencial, com a qual se buscava uma correspondência mais fiel entre as palavras e os respectivos objetos.

O que temos, portanto, é o uso da linguagem referencial como algo que constitui o romance e que o define, no século XVIII, como uma forma nova em relação às produções anteriores. Isso coloca parte da produção saramaguiana – a parte que aqui é o nosso foco, na qual o autor português se utiliza da linguagem alegórica – numa posição que, aparentemente, parece deslocada na história do romance. Como se José Saramago, em fins do século XX, voltasse a formas antigas, anteriores mesmo ao surgimento do romance, e com isso buscasse uma alternativa ao que por tanto tempo foi uma das marcas maiores do gênero, a linguagem referencial.

Sendo o romance “o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade” (WATT, 2010, p. 13), podemos enxergar a escolha de Saramago pela alegoria como uma inovação, ainda que esta represente uma volta a formas antigas.

Falamos, mais acima, da busca pela verdade, que, independentemente da época, parece caracterizar o gênero romance – esteja essa verdade relacionada à fidelidade de representação da experiência cotidiana localizada no tempo e no espaço, esteja ela na representação simbólica e universalizante do ser humano. Vemos, no entanto, que o uso desse termo, “verdade”, tende a ir de encontro à pesquisa que aqui desenvolvemos, e a qualquer tipo de pesquisa que se queira científica, baseada sobretudo em questionamentos e hipóteses.

Uma alternativa possível é usarmos o termo “raiz” ou “raízes”, dizendo ser isso o que afinal José Saramago busca com sua produção literária. É mais concreto que “verdade”, mais plural e, digamos assim, mais localizável. E para todos os efeitos, Saramago, em suas obras, reflexões e em sua atitude perante o mundo, está ligado à terra e à Terra.

Vejamos, por exemplo, o que o autor português diz a respeito de um dos seus romances: “O *Ensaio sobre a lucidez* é uma reflexão sobre a democracia, e o escrevi para que o fosse, o é de maneira radical, isto é, tenta ir à raiz das coisas” (AGUILERA, 2010, p. 321). Ir à raiz das coisas e dos seres, poderíamos complementar. E imaginamos que não seja à toa o autor ter isso em vista ao se referir justamente a uma obra que, como veremos, faz parte do ciclo alegórico de sua produção.

Lembramos ainda de *Levantado do chão* (1980), romance que conta a história dos Mau-Tempo, uma família de *lavradores*, e que traz representações e reflexões sobre a terra. Há também, a propósito, o final do primeiro capítulo de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), que diz “tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível” (SARAMAGO, 1991, p. 18). Destacamos, enfim, *Memorial do convento* (1982), cuja frase final é emblemática: “Desprende-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, *se à terra pertencia* e a Blimunda.”. Tão representativa é essa frase, que serviu de epitáfio e está em uma das duas lápides ao lado da oliveira à sombra da qual estão as cinzas de José Saramago, em frente à Casa dos Bicos, sede da Fundação José Saramago: “Mas não subiu para as estrelas, *se à terra pertencia*.”.

Quando, no discurso pronunciado no banquete do Nobel em 10 de dezembro de 1998, Saramago diz “Chega-se mais facilmente a Marte neste tempo do que ao nosso próprio semelhante”, fica claro que o seu interesse sempre foi olhar para o ser humano, e para dentro dele. Essa foi sua busca, a qual procuraremos entender nos próximos capítulos.

3 A FICÇÃO PERSCRUTADORA DE JOSÉ SARAMAGO

No primeiro capítulo, ao abordarmos a relação entre o romance europeu e a produção romanesca de José Saramago, ficou evidente que um dos motores da construção do gênero romance é o movimento de busca, que se resume na busca do eu ou do que seja o indivíduo humano.

Para entendermos melhor a ficção perscrutadora de José Saramago, tendo em conta que perscrutar é também buscar, vale compreendermos antes os dois elementos dessa busca que se dá na produção literária: a função e a forma.

Em primeiro lugar, vale dizer que essa busca vem desde antes de haver o romance e se refere à construção do que seja o conhecimento literário, que seria o “conhecimento que só a literatura dá ao homem”, “diferente do conhecimento filosófico ou científico” (COMPAGNON, 2010, p. 35). Para a tradição clássica, vinda de Aristóteles e Horácio, a literatura daria a conhecer o que há de geral no comportamento humano e na vida social (“É que a poesia expressa o universal, a História o particular” (ARISTÓTELES, 1451b)).

Na visão romântica, que se opõe à clássica, o conhecimento seria sobretudo do que é individual e particular na experiência humana – concepção que, como vimos, se fortalecerá com o romance realista.

E numa compreensão talvez conciliatória entre as duas anteriores, há também a ideia de que seria possível conhecer o universal no individual. Trata-se da concepção humanista do conhecimento literário.

Essas três perspectivas se referem à função da literatura e enfatizam as percepções de mundo e de indivíduo às quais a literatura dá acesso. Perguntando-nos, por exemplo, para que serve a literatura, poderíamos responder, respectivamente, que serve para conhecermos os elementos universais que estão presentes em todo ser humano de qualquer época, que serve para compreendermos as particularidades do indivíduo, considerando a época em que vive, e que serve para entendermos o que há de universal mesmo no indivíduo mais singular, ressaltando-se, assim, as semelhanças, mais do que as diferenças.

Se nos perguntarmos, por outro lado, como a literatura faz isso, ou seja, como ela permite a construção desses conhecimentos – que, mais do que acessados, são construídos – nos voltariamos, não para suas funções, mas para suas formas.

Segundo Compagnon (2010, p. 37, 38), da Antiguidade até a metade do século XVIII, a literatura foi vista como imitação ou representação de ações humanas, o que nos

remete diretamente à *mimèsis* aristotélica. A escrita literária estaria pautada numa organização da linguagem – e forma é sobretudo organização, seja de significados, seja de significantes – que permitisse a representação das ações humanas.

Conforme o crítico literário francês, referindo-se

às distinções do linguista Louis Hjelmslev entre *substância do conteúdo* (as ideias), *forma do conteúdo* (a organização dos significados), *substância da expressão* (os sons) e *forma da expressão* (organização dos significantes, [ele diria que], para a poética clássica, a literatura é caracterizada pela ficção enquanto forma do conteúdo, isto é, enquanto conceito ou modelo (idem p. 38).
– grifos do autor

Prevalecendo, nessa perspectiva da forma literária, a organização dos significados, percebemos que se trata de uma forma que aponta para fora de si mesma (“O poeta deve ser um construtor de enredos mais do que de versos, uma vez que é poeta devido à imitação e imita ações, (ARISTÓTELES, 1451b)). O que importa, nesse caso, não é o metro dos versos, é o que, em versos ou não, se pode contar, e se o que se conta é ou não verossímil.

Considerando-se ainda a forma, a partir da metade do século XVIII, conforme Compagnon (2010, p. 38), ganha força uma outra concepção de literatura. Se na perspectiva anterior, por tanto tempo prevalecente, a ideia era da literatura como representação da realidade, a partir de então a literatura não apontaria para outra coisa senão para si mesma: ela teria um fim em si mesma.

A linguagem literária seria aquela que se diferenciaria da linguagem cotidiana. Num quadro em que se pode observar as oposições desses dois usos da linguagem, feito a partir do que expõe Compagnon (2010, p. 39), tendo em conta o “lado formalista” dessa ideia, temos:

Linguagem cotidiana	Linguagem literária
Transitiva, imperceptível	Intransitiva, perceptível
Denotativa	Conotativa (“ambígua, expressiva, perlocutória, autorreferencial” (Compagnon, 2010, p. 39)
Espontânea	Sistemática (“organizada, coerente, densa, complexa”)
Referencial e pragmática	Imaginária e estética

Quadro 1 – Diferenças entre linguagem cotidiana e linguagem literária. Quadro feito a partir da exposição de Antoine Compagnon (2010, p. 13)

Há nessa polarização um foco que é dado à expressão, em detrimento do conteúdo, ou pelo menos do conteúdo referencial. Disso vêm, por exemplo, as experimentações formais próprias da produção romanesca do começo do século XX, quando o romance moderno passa por uma crise e por uma metamorfose, “relativamente aos modelos, tidos como ‘clássicos’, do século XIX” (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 684). E quando se diz “clássicos”, a referência aqui é aos romances ditos realistas, que tem a pretensão, entre outras, de “pintar o homem ou uma época da história, de descobrir o mecanismo das sociedades” (idem, p. 677-678); não se considera, portanto, as outras vertentes da produção literária do mesmo século.

Entenderemos melhor o foco dado à expressão com o que nos fala Anatol Rosenfeld em seu ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, presente no livro *Texto/Contexto I* (2015). Na segunda hipótese que o crítico literário lança, ele sugere

que se deva considerar, no campo das artes, como de excepcional importância o fenômeno da “desrealização” que se observa na pintura e que, há mais de meio século [Rosenfeld escreve no final do século XX], vem suscitando reações pouco amáveis no grande público. O termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível (ROSENFELD, 2015, p. 76).

O que o autor inicialmente observa na pintura, essa desrealização, depois ele leva também para o romance, ao considerar que as inovações formais surgidas no início do século XX – o fluxo de consciência de Virginia Woolf, as quebras temporais de Willian Faulkner – representam, no campo da literatura, a mesma ideia de desrealização: a forma literária tornada evidente, colocada em primeiro plano, ainda mais opaca. Assim, “A recusa da dimensão expressiva e referencial não é própria à literatura, mas caracteriza o conjunto da estética moderna, que se concentra no “médium” (como no caso da abstração em pintura)” (COMPAGNON, 2010, p. 100).

Esse médium de que fala o crítico francês, e no qual ele diz se concentrar a estética moderna, é justamente, no caso da literatura, a linguagem literária. Indo a um dos sentidos desse termo, temos “meio”. É por *meio* da linguagem que se constrói sentidos no texto literário. A linguagem, assim, fica servindo de ferramenta ao sentido. Parece paradoxal, portanto, o foco dado ao meio, quando ele é exatamente isso, meio, e não fim.

É certo que, como vimos no quadro acima, existem diferenças nos usos da linguagem cotidiana e da linguagem literária. Esta tende a ser intransitiva e por isso mesmo perceptível aos olhos de quem lê ou aos ouvidos de quem escuta. O foco dado ao meio, logo, não é despropositado.

Por falar nisso, e para enfim entrarmos na obra de Saramago, vejamos um trecho de *A caverna* (2000). Numa conversa entre o oleiro Cipriano Algor e a sua filha Marta, aquele diz, por ocasião de ter citado a leitura como forma de saber das coisas, que

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 – grifo nosso)

Há nessa afirmação uma valorização do sentido em detrimento da expressão, numa relação entre forma e conteúdo que parece ser oposta àquela de que falamos poucos parágrafos acima. As palavras, nesse caso, serviriam de ponte (exatamente um meio) para chegar aos sentidos.¹¹

Uma alternativa, dita de passagem, a essa divisão entre forma e conteúdo, colocada às vezes de forma tão categórica, é observá-la como um contínuo graduado. De um lado, ficariam os textos em que se observa um valor maior dado à dimensão expressiva (forma), do outro, os textos nos quais se vê uma importância maior dada à dimensão referencial (conteúdo).

Poderíamos nos perguntar, assim, em que ponto desse contínuo estariam as obras de Saramago, se mais voltadas para o lado da forma ou do conteúdo. Não queremos dizer com isso que existem, no texto, elementos que sejam puramente forma ou puramente conteúdo. Toda obra literária é uma totalidade e uma unidade dinâmica (TODOROV, 2017, p. 102) em que essa dicotomia se dissipa e somente em reflexões como esta os dois elementos podem se separar.

Se falamos ora de um, ora de outro, é para destacar, na produção literária de uma época ou de um autor ou autora, a atenção que se dá mais a aspectos intralinguísticos ou extralinguísticos. Os dois, de todo modo, contribuem para a função de busca, que é um

¹¹ Lembramos aqui que, independentemente da importância que se dê mais às palavras ou aos seus sentidos, o signo linguístico, como o definiu Saussure (1916), é constituído por dois elementos “intimamente unidos e um reclama o outro” (p. 80). Esses elementos, significante e significado, correspondem, *grosso modo*, às partes das quais tratamos até agora neste capítulo, a forma e o conteúdo.

dos focos desta pesquisa: forma e conteúdo estão, como já dissemos, sob o guarda-chuva desta função.

Não deixemos o texto literário de lado, razão de existência desta dissertação. A considerar o tom de busca e perscrutação da ficção de José Saramago, tom esse que procuramos demonstrar nesta pesquisa, podemos dizer que há uma tendência em valorizar os sentidos e o rastreio deles. Vejamos o que diz Marta ao pai na continuação da conversa da qual falamos acima. Marta diz “A não ser, A não ser, quê, A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria margem, e que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá de chegar” (SARAMAGO, 2000, p. 77). Mesmo quando rebate a afirmação do pai, Marta aponta, como ele, para algo ou algum lugar a que se tem que chegar. E chegar, se não é o mesmo que achar, é quase: são ambos resultados de processos que se assemelham, a viagem e a busca.

Essa valorização dos sentidos e o seu rastreio convergem para a função de busca. Porém, segundo o que podemos entender da conversa entre pai e filha, eles são múltiplos e individuais para cada leitor. E nisso entramos em um caminho, o da recepção, que não nos cumpre percorrer. Optamos pela relação entre forma e função.

A propósito do que vínhamos falando, vale observar que, dos livros de Saramago, alguns levam no título as palavras “viagem” ou “viajante”: *A bagagem do viajante* (crônica, 1973), *Viagem a Portugal* (literatura de viagens, 1981) e *A viagem do elefante* (romance, 2008). Sem falar nos que indiretamente remetem à viagem: *A jangada de pedra* (romance, 1986) e “O conto da ilha desconhecida” (conto, 1997).

No prefácio de *Viagem a Portugal* (1981), Saramago escreve o que para nossa pesquisa pode ser esclarecedor:

Esta Viagem a Portugal é uma história. História de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transformou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico de subjectividades e objectividades. Logo, choque e adequação, reconhecimento e descoberta, confirmação e surpresa (SARAMAGO, 1990, p. 7).

A fusão de que ele fala, entre quem vê e o que é visto, parece ser própria do processo de construção do conhecimento. Quem vê, assim, seria o sujeito, “o eu, o espírito ou a consciência, como princípio determinante do mundo do conhecimento ou da ação, ou ao menos como capacidade de iniciativa em tal mundo” (ABBAGNANO, 2007, p. 929). O que é visto, por sua vez, seria o objeto “o fim a que se tende, a coisa que se deseja,

a qualidade ou a realidade percebida, a imagem da fantasia, o significado expresso ou o conceito pensado” (idem p. 723).

O embate que se dá entre sujeito e objeto é justamente o que caracteriza o que aqui estamos chamando de aspecto perscrutador na ficção de José Saramago. É o uso da literatura, não apenas como representação ou reorganização da realidade sensível, mas como descoberta dessa e de outras realidades, imaginadas e inventadas. Invenção e descoberta com lados da mesma moeda.

Não é à toa que os três pares de movimentos opostos e complementares que Saramago cita no prefácio de *Viagem a Portugal* – choque e adequação, reconhecimento e descoberta, confirmação e surpresa – indicam justamente um processo de pesquisa. Adequam-se bem, inclusive, a esta própria pesquisa que aqui se desenvolve.

Correlacionam-se com esses seis substantivos os cinco verbos presentes em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), um romance anterior ao livro de relato de viagens. Separar, dividir, confrontar, compreender e perceber. Esses verbos poderiam, com facilidade, constar numa lista de verbos a serem usados num projeto de pesquisa acadêmica, na seção de objetivos. (Ver Anexo I).

Ainda que os verbos do trecho do romance não estejam na tabela em anexo, seus sinônimos estão. Sem prejuízo do sentido do excerto, poderíamos substituir os cinco verbos por outros presentes na tabela, ficando assim a sequência: diferenciar, contrastar, comparar, conhecer, identificar.

A aproximação entre os direcionamentos da pesquisa científica e da ficção de José Saramago ficam, assim, mais evidentes, ressaltando o tom perscrutador na obra do escritor português.

Vale observarmos, enfim, que quando H., personagem narrador de *Manual de Pintura e Caligrafia*, diz que o seu trabalho vai ser outro, fala isso porque o que ele faz é pintar retratos, mas a partir de então o que vai fazer é “tudo relatar por escrito”. Muda da pintura para a escrita, ou para a literatura. Age desse modo porque vê na palavra (escrita) um poder de alcance maior que as cores da pintura. Ou acha, como Raimundo Silva, personagem de *História do Cerco de Lisboa* (1989), que “tudo quanto não for vida, é literatura” e que “a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis” (SARAMAGO, 1989, p. 15).

Se Raimundo Silva, ao dizer que tudo é literatura, inclusive a pintura, fala, de quem pinta, que se não tem cão, caça com o gato, então H. parece justamente ter trocado o gato pelo cão ao deixar de pintar e começar a escrever. H., como Raimundo Silva, parece

descobrir, mas de outra forma, a potência descortinadora da palavra e parece acreditar, como o revisor do romance de 1989, que a “literatura já existia antes de ter nascido”, do mesmo modo que “o homem, por outras palavras, antes de o ser já o era” (idem, p. 15).

O que José Saramago parece buscar, perscrutando o ser humano com a sua ficção, é justamente o que o ser humano já era antes de sê-lo.

3.1 Palavra-pedra: a função da busca

O meu trabalho vai agora ser outro: descobrir tudo da vida de S. e tudo relatar por escrito, distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia, entre a essência e a fossa, entre a unha tratada e a apara caída da mesma unha, entre a pupila azul-baço e a secreção seca que o espelho matinal denuncia no canto do olho. Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exactamente o que não pude alcançar nunca enquanto pintei.

José Saramago – *Manual de pintura e caligrafia* (1977)

Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia, parece clara a sentença, clara, fechada e conclusa, uma criança será capaz de perceber e ir ao exame repetir sem se enganar, mas essa mesma criança perceberia e repetiria com igual convicção um novo dito, Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade

José Saramago – *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984)

A metáfora sempre foi a melhor forma de explicar as coisas.

José Saramago – *Todos os nomes* (1997)

No dia 30 de dezembro de 2008, José Saramago escreveu, num post do blog *O Caderno*, que lhe servia de diário, que “quem não tiver paciência para ler os meus livros, passe os olhos ao menos pelas epígrafes porque por elas ficará a saber tudo”. Bem se poderia afirmar o mesmo sobre esta pesquisa, sabendo que, bem mais do que tudo que será dito, as epígrafes acima já expressam tudo o que se pretende dizer, com a vantagem de serem literatura.

Antes, no entanto, de nos debruçarmos sobre esses trechos que nos servem de epígrafes desta seção, vale refletirmos um pouco sobre a função que é motivo desta pesquisa: a função de busca.

Quando em 2005, numa entrevista a José Carlos de Vasconcelos, Saramago diz que no romance se limita “a pôr as coisas à vista: levantar a pedra e ver o que está debaixo” (SARAMAGO, 2010, p. 312), ficam claros dois movimentos: 1) levantar a pedra e 2) ver o que está debaixo. O fim último, também fica claro, é “pôr as coisas à vista”, é “ver o que está debaixo” da pedra. A esse fim, todos nós, leitores, podemos ter acesso, considerando que, entre outras coisas, é isso que os romances saramaguianos nos permitem: ver as coisas como até então não as víamos. O mesmo não acontece com esse movimento. Ele, nos parece, cabe especialmente ao romancista, a José Saramago.

Assim, para a nossa pesquisa, o que mais nos interessa é aquela função da busca, traduzida na atitude de levantar a pedra, mais do que o que com essa busca se acha.

Desvendar, por exemplo, é um verbo que nos interessa e que poderia estar na tabela que mencionamos acima (ver Anexo I). É o substantivo derivado desse verbo que Jean-Paul Sartre, em *Que é a literatura?* (2015), usa quando diz que “o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento” (p. 28-29).

Segundo Sartre, na comparação que faz entre poesia e prosa, a primeira vê a palavra como objeto, e a segunda vê a palavra como designações de objetos. O poeta dá atenção às palavras como coisas, já o prosador as usa como signos que remetem às coisas no mundo. Para entendermos melhor, segundo o pensador francês, como age o poeta em relação às palavras, vejamos o trecho:

O falante está em situação na linguagem, investido pelas palavras; são os prolongamentos dos seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus óculos; ele as manipula a partir de dentro, sente-as como sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo. O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira. [...] Não sabendo servir-se da palavra como signo de um aspecto do mundo, vê nela a imagem de um desses aspectos. (SARTRE, p. 20).

A instrumentalidade da palavra é o que diferencia o uso da linguagem pelo falante comum do uso que o poeta faz das palavras. O poeta não se utiliza da palavra para entender ou explicar o mundo, mas as enxerga como parte do próprio mundo.

Essa é, se nos dermos conta, a segunda diferenciação que aqui se apresenta entre prosa e poesia. A primeira, debatida no primeiro capítulo, foi a feita por Massaud Moisés (2012). A distinção que o pesquisador brasileiro faz se refere aos temas ou assuntos para

os quais cada linguagem se volta. Pode-se mesmo falar em atitude do poeta e do prosador: o primeiro olharia para dentro, para si, o segundo olharia para fora, para o outro.

O que Sartre faz, por sua vez, é dar atenção ao uso da prosa e da poesia em sua relação com o mundo. A prosa, ou a linguagem corrente, apontaria para o mundo, designando-o e descobrindo-o. A poesia apontaria para si, fazendo das palavras objetos que por vezes embaçam o contato com o mundo.

Uma terceira diferenciação é necessário apresentar aqui, a feita pelos formalistas russos, cujas ideias, surgindo inicialmente no começo do século XX, ecoam ainda hoje com muita força. “Afim, o que faz de uma obra literária uma obra literária?” (TEZZA, 2003, s/p), essa é a grande questão do formalismo russo, traduzida na ideia de literariedade.

Entre a linguagem poética e a linguagem prosaica, elegerão como linguagem eminentemente artística ou literária a da poesia. Daí, já se pode começar a entender a distinção entre uma e outra, feita a partir de elementos formais. Uma linguagem fora do comum, com ritmo e metro próprios, e que cause estranhamento na percepção seriam marcas da poesia. À prosa estaria reservada a linguagem comum, cotidiana, banal. “Se a prosa se caracteriza pelo discurso vulgar, econômico, fácil e correto, a poesia será o território do discurso difícil, elaborado, tortuoso. É preciso lançar mão de todos os meios para quebrar a rotina da percepção” (TEZZA, 2003, s/p).

A desautomatização que quebra a rotina da percepção, estabelecida pelos formalistas russos, até poderia ir ao encontro da função de busca que neste trabalho temos tratado, vista a ideia de poder ver, a partir disso, algo escondido pelo véu do cotidiano. Contudo, não é isso que acontece, pois é para os aspectos exclusivamente formais que se dá atenção quando se fala em estranhamento:

O “automatismo perceptivo” é a marca central da linguagem comum; na chamada vida real, segundo esse ponto de vista, nós não percebemos nossa própria comunicação – pelo uso, as palavras são ditas e ouvidas automaticamente. A *função* da arte seria então quebrar esse automatismo, chamar a atenção para o próprio meio, para a própria palavra. É neste “olhar para si mesmo” que residiria a linguagem poética, distinguindo-se assim da linguagem vulgar, prosaica, comum, prática (TEZZA, 2003, s/p – grifo nosso).

Se, como já falamos acima, a função de busca é uma função extralinguística, que aponta para uma relação com o mundo a fim de descobri-lo, então fica claro que a função formalista de “chamar a atenção para o próprio meio, para a própria palavra” é incoerente com a que estudamos aqui. A função de busca não trata da funcionalidade de um elemento

linguístico em relação a outro. A ideia de imanência só reforça essa discrepância. Uma das bases em que se apoiam os formalistas russos, é o conjunto de leis internas e autônomas que rege a produção literária. Dispensa-se, assim, para a definição do “fato literário”, do “objeto estético”, as “relações que se façam no mundo da cultura” (TEZZA, 2003, s/p). Constrói-se e justifica-se, desse modo, “um sistema que, aceitando a imanência universal da linguagem, justifica a imanência poética em que funções coerentes e perfeitamente simétricas se organizam num quadro fora da história e do uso concreto” (idem s/p).

Conforme o que viemos apresentando e discutindo até aqui, e de acordo com a nossa metodologia reflexiva, que busca ponderar os diversos lados de uma questão, nos parece que a “imanência universal da linguagem”, como apresentada por Tezza, não encontra lugar na obra de Saramago. O sujeito histórico, situacional, não só é presente na sua produção, como é seu ponto de partida e de chegada. As problematizações sociais e históricas que José Saramago discute nos seus romances são fruto da época e da circunstância em que os romances foram escritos.

Entre as funções que Roman Jakobson apresenta, nenhuma se aproxima mais diretamente da função de busca que trabalhamos neste presente trabalho. Entre as funções emotiva, conativa, poética, referencial, metalinguística e fática, que se concentram respectivamente no emissor, no destinatário, na mensagem, no contexto, no código e no contato, poderíamos supor que as funções poética e referencial se aproximam da função de busca.

A função poética, no entanto, ao “focalizar a mensagem por si só, ou a palavra que se volta para si mesma” (TEZZA, 2003, s/p), confirma o privilégio da forma sobre uma função extralinguística. A referencial, que aponta para o mundo, para o contexto ao redor do texto, parece vizinha da função de busca. Não deixa de haver em textos jornalísticos, por exemplo, em que predomina a função referencial, um tom de busca ou ao menos de esclarecimento do que acontece em nossa volta. O que acontece, porém, é que a função aqui estudada e discutida se apresenta com mais força, ou é potencializada, assim acreditamos e procuramos demonstrar, sob a forma literária, ou romanescas, para nos referirmos ao nosso estudo. E entre as formas romanescas, as que fazem da metáfora um elemento fundamental.

Apresentadas as distinções, fica claro que, feitas todas as ressalvas exigidas pela produção literária ao longo dos séculos e países, a prosa permite uma inclinação particular para o movimento de descoberta do mundo.

Não é à toa que Sartre escolhe o prosador para a respeito dele tecer suas principais considerações em *Que é literatura?* Considerando sua posição “engajada”, ele acredita que o escritor “sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (p. 29).

Essa relação necessária entre desvendamento e mudança do mundo observada por Sartre nos remete à epígrafe de *História do Cerco de Lisboa* (1989), que diz “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes”.

No pensamento de Sartre, só se pode desvendar o mundo operando nele mudanças, sendo impossível, no caso, um ato inofensivo em relação ao mundo por parte do escritor que o revela. Desvendar parece pressupor causar incômodo em quem (para quem) é desvendado (o mundo).

Na epígrafe de José Saramago, a relação necessária é entre a correção da verdade e o poder alcançá-la. Corrigir é um ato que provoca mudanças. Mudar é o próprio fim de corrigir. Corrigir é ao mesmo tempo um fim a que se chega depois de alcançar a verdade e um meio para alcançá-la.

Nos dois casos, de Sartre e de Saramago, o desvendamento do mundo ou a conquista da verdade virão acompanhados da mudança ou da correção de algum aspecto do mundo ou da verdade.

Recuperando a expressão de Saramago citada acima, podíamos associar a correção ou a mudança ao ato de levantar a pedra, que cabe, como dissemos, ao escritor, ao prosador, ao romancista. Levantar a pedra é também mudá-la de lugar, é também alterar o que está estabelecido, é também, para usarmos uma expressão popular, mexer no que está quieto.

“Ver o que está debaixo [da pedra]”, por sua vez, corresponderia, numa equivalência ao pensamento de Sartre, ao desvendamento causado pelo escritor, e ao alcance da verdade, considerando a epígrafe do romance saramaguiano de 1989.

Um movimento não se separa do outro. São interdependentes. Mesmo, portanto, que “desvendar o mundo” ou “alcançar a verdade” não sejam o foco desta pesquisa, cabe aqui consultarmos o dicionário. “Desvendar” é, em um sentido mais literal, “Tirar a venda dos olhos dos olhos de” (FERREIRA, 2010, p. 703). Os olhos, contudo, são do próprio escritor ou do leitor? Ou dos dois?

Na fala de Saramago na qual temos nos baseado, ele não diz *mostrar* o que está debaixo. Isso nos leva a crer que os olhos desvendados são os do escritor. O “pôr as coisas

à vista” é o que mais se aproxima de um movimento em direção ao outro, ao leitor, no caso. Sendo Saramago um escritor e tendo ele leitores, estes não poderiam ser completamente desconsiderados das nossas reflexões, ainda que a nossa proposta não seja nos determos no papel ou na figura do leitor. Como diz Sartre,

Não é verdade, pois, que o escritor escreva para si mesmo: seria o pior fracasso; projetar as próprias emoções no papel resultaria, quando muito, em dar-lhes um prolongamento enlanguescido. O ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto objeto jamais viria à luz; só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. Mas a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem. (SARTRE, 2015, p. 41).

Poderíamos dizer que o esforço conjugado entre autor e leitor de que fala Sartre é constitutivo da própria produção literária. A integração de autores, obras e público, inclusive, é o que, segundo Antonio Candido (1959), possibilita a formação da literatura como um “sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase” (CANDIDO, 2017, p. 25). Esses três denominadores são

a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. (idem, p. 25).

Compreendendo a existência desse sistema com três elementos, fica mais claro que, para a nossa pesquisa, dois deles são mais importantes, o escritor e a obra, sendo a obra ainda mais determinante para o desenvolvimento das nossas considerações.

Uma última observação sobre o leitor é necessária. No movimento de levantar a pedra ou desvendar o mundo, ou ainda de corrigir a verdade, o autor, em literatura, assume a responsabilidade de pôr as coisas à vista, de mudar o mundo, de alcançar a verdade. E no caso de Saramago,

a responsabilidade — também sua variante consanguínea, 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)

Podemos dizer que essa responsabilidade como marca tão forte tanto na literatura quanto na personalidade do escritor português é a consciência que ele fala ser o que “temos que formar todos os dias, na reflexão, no debate, no exame em profundidade das coisas, das circunstâncias”¹² (tradução livre). Essa mesma consciência que José Saramago desenvolve com a escrita de seus romances, ele a exige dos seus leitores, e essa é a observação que queríamos fazer a respeito dos leitores, especialmente dos leitores de Saramago: deles se exige também uma responsabilidade, a de ter visto o que se mostrou com a pedra levantada, com a venda tirada, com a verdade corrigida.

Há, claro, como se pôde observar com a reflexão de Sartre citada acima, uma cooperação entre autor e leitor para que aquela pedra se levante. Não se pode negar, contudo, que o guia nessa busca – e aqui mais uma vez o movimento de busca reaparece – é o autor. É ele que, tendo “a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (SARAMAGO, 1995), transfere depois essa responsabilidade para o leitor.

Debrucemo-nos, portanto, mais um pouco sobre a obra de José Saramago, partindo dos trechos que servem de epígrafe desta seção.

3.1.2 A pedra levantada

Discutimos nesta seção, até aqui, de maneira mais teórica e lógica, o modo como supomos ser o funcionamento da busca que move os romancistas e prosadores na escrita de suas obras, especificamente no que se refere a José Saramago. Agora é o momento de adentrarmos a obra do escritor português a fim de vermos, em alguns de seus romances, e mesmo em alguns de seus poemas, como essa busca, como esse “levantar a pedra” acontece. Para isso, nos apoiaremos sobretudo, mas também em outros textos, nos três excertos que servem de epígrafes desta seção, retiradas, respectivamente, dos livros *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *Todos os nomes* (1997).

Vê-se nas três passagens uma busca pela verdade (do que seja o ser humano, pode-se dizer) ou ao menos uma gradativa racionalização dessa busca, a ponto de se poder resumir a separação, a divisão, a confrontação, a compreensão e a percepção (do primeiro trecho) na síntese da metáfora (do terceiro trecho).

¹² Fala extraída de vídeo do canal da Fundação José Saramago no YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pEOB3Sed8kw>. Acesso em 28/12/20

Essa gradação fica mais clara se considerarmos que os três romances dos quais se extraíram os trechos acima são de décadas subsequentes, 1970, 1980, 1990. Poderiam ser quaisquer outros romances das respectivas décadas, é verdade, mas aconteceu de ser desses três os fragmentos que podemos relacionar mais diretamente com a nossa pesquisa.

No trecho da obra de 1977, observa-se que separar, dividir, confrontar, compreender e perceber são fins, e o meio de alcançá-los é a escrita, mais eficiente, no caso, do que a pintura. E o que se busca separar ou dividir ou confrontar é sempre o que é visível (pele luzidia, unha tratada, pupila azul-baço) do que é tornado invisível (verdade de dentro, apara caída da unha, secreção seca que o espelho matinal denuncia no canto do olho).

Em seguida, no trecho da obra de 1984, se estabelece uma relação ambígua entre verdade e fantasia. Uma serve de manto transparente que cobre a outra. No primeiro caso, quando se diz “sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia”, a verdade fica exposta pela fantasia, que é incapaz de escondê-la, ou que é capaz de mostrá-la justamente por cobri-la. No segundo caso, quando se diz “sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade”, apenas a fantasia é vista, embora esteja sobre ela o manto da verdade, agora tornada invisível, transparente, diáfana. Em outras palavras, uma aponta para a outra, uma diz a outra. E “alegoria significa, literalmente, ‘dizer o outro’” (KOTHE, 1986, p. 7). Cabe então a pergunta, que move esta pesquisa: em que medida a fantasia é capaz de dizer a verdade, ou a realidade, se pensarmos no par opositivo fantástico x real, e não em mentira x verdade?

Em ambos os casos, destaca-se a importância da fantasia na percepção da realidade: ou ela a deixa à vista, ficando antes dela (cobrindo-a), na perspectiva de quem vê, ou ela a deixa subentendida, ficando depois dela (sendo coberta) e exigindo, de quem vê, que veja antes a realidade. Torna-se invisível ou se suspende uma para que a outra se desvele. Como diz Paul Ricoeur, “É possível, com efeito, que o enunciado metafórico seja precisamente aquele que mostra com clareza a relação entre referência suspensa e referência desvelada” (1975, p. 338). E o termo *desvelada*, aqui, não poderia ser mais preciso, considerando justamente o mútuo cobrir e descobrir da realidade e da fantasia.

Entende-se fantasia, no nosso caso, como “imaginação difluente, na medida em que tende a desgarrar-se do real”, diferente da imaginação plástica, “que se caracteriza por aproximar-se do real tanto quanto possível através da linguagem” (MOISÉS, 1974, p. 286). Uma característica, contudo, atribuída apenas à imaginação (ordenadora), quando a

esta se opõe a fantasia (caótica), encontra-se enfim nas duas, pois ambas são “um mecanismo de investigação e conhecimento da realidade” (idem, p. 286).

No terceiro trecho que serve de epígrafe deste trabalho, o autor arremata, com uma frase que coloca na boca de um de seus personagens, o que parece ser a base sobre a qual constrói sua obra literária: o uso da metáfora para mostrar, entender e explicar melhor o mundo e os seres humanos. É o que ele mesmo, fora da ficção, faz quando usa a expressão que serviu às nossas análises acima.

Vê-se que para explicar o próprio procedimento investigativo que adota ao escrever, de tirar de cima das coisas o que as cobre, o autor português usa uma metáfora: levantar a pedra e ver o que há debaixo dela. E vai mais longe quando diz que, a partir de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), começa a descrever a pedra e não mais a estátua, superfície da pedra.

Ao dizer, em *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo* (2013), que quando terminou *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas, o que confirma ao falar “isto sei-o agora que o tempo passou” (*op. cit.*, p. 42), Saramago dá a nós, seus leitores, a oportunidade de fazer o mesmo. Porque por mais que tenha acontecido essa mudança de perspectiva (da estátua para a pedra) somente com a escrita de *O ensaio sobre a cegueira* (1995), podemos observar que pelo menos desde *Manual de pintura e caligrafia* (1977) já havia na sua obra a atitude de perscrutação (v. primeira epígrafe). E isto só percebemos agora que o tempo passou e podemos então analisar sua obra como um todo.

E se, de novo como ele, formos mais longe, veremos que já em *Os poemas possíveis* (1966) aquela atitude esquadrihadora se apresenta. No poema “Até ao sabugo” (nome, inclusive, que o autor dá à primeira parte do livro), lemos

Dirão outros, em verso, outras razões,
 Quem sabe se mais úteis, mais urgentes.
 Deste, cá, não mudou a natureza,
 Suspensa entre duas negações.
Agora, inventar arte e maneira
De juntar o acaso e a certeza,
Leve nisso, ou não leve, a vida inteira.

Assim como quem rói as unhas rentes. (SARAMAGO, 1982, p. 21 – grifo nosso)

O próprio título do poema, e de toda a primeira parte, “Até ao sabugo”, indica um caminho em direção ao que está escondido, ao que é mais profundo, ao que está de alguma forma coberto: pela unha, no caso do dedo, pelos grãos de milho, no caso da espiga, ou

pelo caule, no caso do sabugueiro (pois sabugo é também a medula do caule e dos ramos do sabugueiro e de outras árvores).

O acaso e a certeza que se pretende juntar através de uma arte e uma maneira inventadas não seriam, respectivamente, a criação e a descoberta, movimentos que Paul Ricoeur (1975, p. 365) diz constituírem “o enigma do discurso metafórico”, que “‘inventa’ no duplo sentido da palavra: o que ele cria, descobre-o, o que ele encontra, inventa-o”? E essa arte e maneira não convergiriam justamente na linguagem metafórica ou alegórica?

Outro poema do mesmo livro é ainda mais claro quanto ao movimento de busca ao usar o termo *pedra* e mostrar que o levantá-la provoca revelações.

Tirada a pedra, a luz do dia mostra
O côncavo de terra que a mantinha:
A cegueira dos vermes, branca de sol,
Contraí-se devagar, acende, queima
Frios cristais de neve, revelações. (SARAMAGO, 1982, p. 39)

As imagens que no poema são construídas parecem remeter à alegoria da caverna de Platão. O que se mostra é uma caverna em miniatura, e os vermes cegos são os homens ao verem a luz da realidade fora da caverna. Ser a cegueira mencionada nesse poema não parece ser algo casual, mas mostra que desde muito cedo este já era, mais do que um tema, uma preocupação que José Saramago expressava nos seus textos.

Além disso, para finalizarmos essa breve visão panorâmica de um processo esquadrihador que se percebe constante na obra de José Saramago, vejamos o que ele diz na nota da segunda edição, de 1982, de *Os poemas possíveis*, quando se pergunta o que teria motivado a reedição do referido livro:

Se, enfim, estaremos observando um simples e nada raro fenómeno de aproveitamento editorial, mera estratégia daquilo a que costuma chamar-se política de autores, ou se, pelo contrário, foi a constante poética do trabalho deste que legitimou a ressuscitação do livro, porque nele teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança. Aceitemos a última hipótese, única que poderá tornar plausível, primeiro, e justificar, depois, este regresso poético. (SARAMAGO, 1997, p. 13-14).

Em 1982, ano em que escreveu esta nota à segunda edição de *Os poemas possíveis*, José Saramago tinha publicado *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *Levantado do Chão* (1980), e publicaria, no mesmo ano, *Memorial do Convento* (1982) (não incluímos

aqui *Terra do pecado* (1947), pois não faz parte do que Fernando Gómez Aguilera (2013, p. 53), ao se referir aos ciclos literários de Saramago, chama de “sua primeira fase de escritor com voz própria – prescindindo, naturalmente, do seu período formativo”). Vê-se, portanto, a aguda consciência do escritor português sobre a sua própria obra.

E essa consciência, que é sobre “nexos, temas e obsessões”, pode-se dizer que é, ou passa a ser, também sobre a forma ou a estrutura de seus romances.

Se o autor admite que até *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) estava a falar sobre a estátua e que a partir de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) passou a falar sobre a pedra de que a estátua é feita, perguntamo-nos se a adoção da forma alegórica, bem como o uso do termo *ensaio* em *Ensaio sobre a cegueira* não seriam também fruto de uma consciência sobre a forma mais potente para falar acerca da pedra. Em outras palavras, não seria o primeiro *Ensaio* um ponto crucial nesse processo perscrutador de criação e descoberta, considerando a forma alegórica e a escolha do gênero ensaio para compor o título?

Esse e outros questionamentos (como os apresentados acima) são os que movem esta pesquisa. Nela, embora o foco seja o romance *Ensaio sobre a cegueira*, é preciso antes entendermos que a forma alegórica adotada nesse livro não é escolhida por acaso, mas é fruto de uma longa caminhada de escrita do escritor português.

Vimos, brevemente, e isso será a seu tempo aprofundado, que desde cedo é importante, na produção saramaguiana, a atenção dada à forma sob dois vieses: 1) como algo que possibilita distinguir entre o que está à mostra e o que é escondido (ver, nesse caso, a distinção feita, em *Manual de pintura e caligrafia* [1977], entre “a pupila azulbaço e a secreção seca que o espelho matinal denuncia no canto do olho” (p. 21)) e 2) como algo que permite, além da distinção, a descoberta, a criação e a explicação.

A propósito, vale lembrarmos por que motivos Saramago admirava a poesia de Ricardo Reis: “o rigor, a expressão medida”, diz em uma entrevista concedida em 1984 por ocasião do lançamento de *O ano da morte de Ricardo Reis*. Motivos que têm relação direta com a forma usada pelo poeta. Só uma forma (expressão, palavra) rigorosa, medida, poderia atrair a atenção de José Saramago, que nutria, na sua escrita, o mesmo rigor.

Relacionada a essa forma linguística rigorosa apreciada e usada por Saramago está uma função, ou, se quisermos, um propósito, que é o de descobrir e explicar o mundo e o ser humano. E esse propósito, ou essa função, como também se viu brevemente, está presente na obra saramaguiana desde um dos seus primeiros romances, o *Manual de pintura e caligrafia* (1977).

Se, contudo, no romance de 1977 o que se vê é uma linguagem mais direta, mas não desprovida de figuratividade, o que se observa em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), ou a partir dele, é a potencialização daquela função pela forma adotada, a alegórica.

Em outras palavras, nota-se que, com a sua produção romanesca, José Saramago gradativamente trabalha forma e função, modificando a primeira para intensificar a segunda, até chegar a um ponto que, na nossa pesquisa, consideramos essencial: a escrita de *Ensaio sobre a cegueira*.

É nesse romance que Saramago alcança a relação simbiótica entre a forma alegórica e a função de descoberta e explicação. Só depois dele, o escritor português pode escrever a seguinte frase, pondo-a na boca de um personagem: “A metáfora sempre foi a melhor forma de explicar as coisas.”

Assim, como se tivesse chegado a uma espécie de simbiose entre forma alegórica e a função de desvelar o mundo através da escrita do romance, José Saramago, com *Ensaio sobre a cegueira*, alcança o ponto alto do seu processo de explicar e entender o mundo, tendo que para isso esconder para mostrar. Ou em outras palavras, usando de um recurso formal que se aproveita de sentidos indiretos para chegar a um sentido mais amplo.

3.2 Ensaio na ficção saramaguiana e em *Ensaio sobre a cegueira*

Falamos um pouco, até aqui, da presença da forma alegórica na literatura de José Saramago. Voltaremos mais à frente a falar dela de maneira mais detida. Por enquanto, cabe falarmos de outra forma também presente na obra de José Saramago, especialmente em *Ensaio sobre a cegueira*: a forma ensaística.

Começamos pelo que primeiro se apresenta a todo leitor do romance citado, o título. *Ensaio sobre a cegueira* é um romance que traz no título a forma sobre a qual iremos ponderar aqui. Deixando-o de lado por um instante e observando outros títulos anteriores, vemos que não é a primeira vez que Saramago se aproveita de algum (gênero discursivo?) ao nomear os seus romances. *Manual de Pintura e Caligrafia*, *Memorial do Convento*, *História do Cerco de Lisboa*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, todos têm em seus títulos uma palavra que aponta para outro gênero textual que não o que de fato são, romances.

Não que os demais tragam em seus títulos alguma indicação de que são romances. O fato é que, sendo o objeto principal de nosso estudo *Ensaio sobre a cegueira*, não

poderíamos nos eximir de atentar para o título, sob pena, nesse caso em particular, de deixarmos de lado o fato de que Saramago assume abertamente que há em sua escrita um tom ensaístico ao colocar a palavra ensaio no nome de dois de seus romances: *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*.

Aquele Manual, aquele Memorial, aquela História e aquele Evangelho ganham um destaque maior como títulos quando depois deles aparece um Ensaio, e depois outro, sendo este, o ensaio, o último (gênero discursivo?) a estar presente em um nome que Saramago dá a um romance seu.

Disso, ficam algumas questões: Por que o ensaio? E por que o ensaio depois de todos os outros? Por que o ensaio como o último gênero usado no título de um romance? Desdobrando essas perguntas é que pretendemos, nesta seção, analisar como o ensaio acontece em *Ensaio sobre a cegueira* e como ele também contribui para a busca de que viemos falando até aqui e que Saramago realiza ao escrever seus romances.

Sendo o livro em questão um romance, e não um ensaio, é preciso admitirmos, desde já, que o que se encontra nele não é o ensaio como forma, mas o ensaio como tom ou atitude.

No primeiro caso, o ensaio tende a impor-se como unidade de fundo e forma (...), na esteira das lições de Montaigne e sucessores, (...) no segundo, pode confundir-se com outras modalidades de expressão literária, [sendo] a disposição de intelecto caracterizada pela liberdade crítica, mas que se efetiva onde quer que se encontre e de acordo com os mais variados tipos (MOISÉS, 2012, p. 600)

Embora Montaigne seja uma das referências literárias para José Saramago, não é ao modo do escritor francês que o português escreve o referido livro. Não podemos dizer, por exemplo, que cada capítulo de *Ensaio sobre a cegueira* seja um ensaio ou parte de um ensaio (científico, literário ou filosófico) maior. Veremos mais à frente como essa importância que Montaigne tem para Saramago reflete na escrita de seus romances, especialmente do que é objeto desta pesquisa.

O que predomina em *Ensaio sobre a cegueira* é a narração ficcional. Os trechos ensaísticos ou reflexivos, quando aparecem, são uma interrupção momentânea da narração, com reflexões ou sobre a própria narrativa ou sobre algo além dela, mas que tem no que foi narrado o seu ponto de partida. Afinal,

a atitude ensaística pode ser encontrada em toda parte onde haja livre-exame – desde um diálogo em torno de assunto controvertido até uma enciclopédia

voltada para as sociedades tribais – ao passo que o ensaio como estrutura pressupõe o emprego maciço do livre-exame (idem p. 600, 601)

E de fato os trechos ensaísticos de Saramago são carregados de uma liberdade crítica e de um livre exame, tão livre que beiram ao coloquialismo, sem deixar, no entanto, de serem profundos no que examinam. A propósito, a palavra ensaio tem origem no latim *exagiu(m)*, ação de pesar, ou pe(n)sar, como diz Massaud Moisés (idem p. 596) e “significa ‘experiência’, ‘exame’, ‘prova’, ‘tentativa’” (MOISÉS, 1974, p. 175).

Mas o que Saramago examina em seu romance que é alvo desta pesquisa? Considerando o título, poderíamos responder de maneira muito simples: a cegueira. E não deixa de ser verdade, tantas são as passagens em que a cegueira é analisada, seja pelas palavras do narrador, seja pelas palavras dos personagens. Podemos dizer, no entanto, que o que faz com que Saramago enfim escolha o tom do ensaio, ou nesse tom passe a escrever (admitido já no título), é a possibilidade que essa atitude ensaística dá, a quem a usa, de ao mesmo tempo expressar a si mesmo e analisar o outro. O retrato que faz do outro une-se ao retrato que faz de si.

Para entendermos melhor esses movimentos em relação a si e ao outro, cabe entendermos o ensaio em sua forma e seu conteúdo. Façamos, primeiro, uma distinção: existe o ensaio como o conhecemos hoje, que trata de diversos assuntos (arte, literatura, sociedade, cultura, filosofia) e que chama a atenção dos leitores mais pelos temas (referenciais) de que trata do que pela forma como é escrito; e existe, ou existiu, o ensaio montaigniano, cuja centralidade, como o próprio Montaigne afirma, é ampliar o próprio retrato, e não o corrigir (autorreferência). Assim,

grosso modo, duas classes de ensaios podem ser descortinadas, a do ensaio à Montaigne e a do ensaio que desenvolve outros aspectos. Por outros termos, o ensaio que tem por objeto central a sondagem do “eu” (à Montaigne) e o ensaio que busca em outras áreas o tema principal (todas as formas posteriores a Montaigne): “A linha evolutiva do ensaio, gravada no cilindro rotativo dos séculos, consiste precisamente no trânsito gradual do pessoalismo de Montaigne (ensaios *de*) para o impessoalismo (ensaios *sobre*)” (Lima, 1994: 82)” (MOISÉS, 2012, p. 599 – grifo do autor).

Podemos, portanto, enquadrar na segunda classe o que há de ensaio no romance saramaguiano em questão, porque no título já diz que é *sobre*, e não que é *de*.

Ou, como diz Manuel da Costa Pinto (1998), confirmando essa diferença,

apreensão do ensaio em função do seu conteúdo é o abismo que separa os “ensaios” contemporâneos do ensaísmo praticado pelos moralistas e, antes

dele, por Montaigne. Qualquer texto crítico, seja sobre literatura, estética, história ou filosofia, é hoje denominado ensaio – e se isto se deve em grande parte a uma desculpável imprecisão jornalística, não elimina o fato de que a apropriação de sua forma fragmentária e de sua “atitude mental” não é suficiente para criar aquele espaço híbrido (entre o poético e o referencial, para utilizarmos a terminologia de Jakobson) em que se inscreve o ensaio (COSTA PINTO, 1998, p. 37).

Sendo sobre e não de, a forma fragmentária e a atitude mental “antidogmática” advindas de Montaigne e adotadas, segundo o crítico brasileiro, no ensaio contemporâneo, também estão presentes no texto saramaguiano.

À forma fragmentária e não metódica própria do ensaio podemos associar a escrita intervalar de Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*. Pois é no intervalo da narração que o ensaio se insere, sendo aquela momentaneamente suspensa para dar lugar a este.

A primeira vez em que o tom ensaístico aparece em *Ensaio sobre a cegueira* de forma ininterrupta é no começo do segundo capítulo, e na edição brasileira (75ª reimpressão) vai do fim da página 25 ao início da 27, fato comparável à

primeira vez em que um longo parágrafo se espraia quase duas páginas em diálogo desprovido das convenções normais, com o narrador transformado em destinatário-interveniente da fala da personagem e sem nenhum ponto final, [que] ocorre nas páginas 42 e 43 de *Levantado do chão* (primeira edição) (MARQUES LOPES, 2010, p. 116).

Vejamos, então, o início desse primeiro trecho ensaístico em *Ensaio sobre a cegueira*. O segundo capítulo começa com uma breve narração, já com alguns sinais de comentário analítico, que mostra quando e como o homem que ajudou o primeiro cego decidiu roubar-lhe o carro. Passado o trecho narrativo, entra o ensaio, que assim começa:

Os cépticos acerca da natureza humana, que são muitos e teimosos, vêm sustentando que se é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que o ajuda muito. Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade nada poderia ter prevalecido referimos o oferecimento de lhe ficar a fazer companhia enquanto a mulher não chegasse quem sabe se o efeito da responsabilidade moral resultante da confiança assim outorgada não teria inibido a tentação criminosa e feito vir ao de cima o que de luminoso e nobre sempre será possível encontrar mesmo nas almas mais perdidas. Plebeiramente concluindo como não se cansa de ensinar-nos o provérbio antigo, o cego, julgando que se benzia, partiu o nariz. (SARAMAGO, 1995, p. 25-26).

O que primeiro nos chama a atenção é a presença dos ditados, seja na sua forma já conhecida, como é o caso do ditado que finaliza o excerto, seja na sua forma adulterada

ou comentada, como é o que aparece nas primeiras linhas. O ditado tem como sua principal base a experiência de quem o diz: ele se renova a cada vez que é dito e carrega em si todas as experiências de quem já o disse. Assim também é a sua análoga, a máxima, que é “todo pensamento originário da experiência, moldado de forma concisa, direta e convincente, adotável como norma de comportamento” (MOISÉS, 1974, p. 321).

E só quem poderia passar à frente essa “norma de comportamento”, por meio ou não de um ditado, é quem a viveu ou quem a viu viver, quem tenha idade para isso. Já poderíamos, com isso, antecipar uma possível resposta (entre outras que aparecerão) às perguntas que se fez acima: por que o ensaio depois de todos os outros (gêneros discursivos presentes em títulos de romances anteriores)? Por que o ensaio como o último? Da maneira mais direta, porque José Saramago estava com 73 anos quando publicou *Ensaio sobre a cegueira*. Claro que isso não basta como resposta, mas serve para ilustrar a relação necessária entre o ensaio e a maturidade de quem o escreve.

Assim confirma Massaud Moisés: “o ensaio é obra da maturidade, quer porque ancora na experiência trazida pelos anos, quer porque resulta da superação dos impulsos da mocidade” (MOISÉS, 2012, p. 606).

É certo que Saramago afirmou ser ensaísta,

alguém que escreve ensaios com personagens. Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações... (apud Aguilera, 2010, 247).

E quando diz que cada romance seu é um lugar de reflexão, podemos supor que se refere ao tom ensaístico presente em todos os seus romances. De fato, o ensaio, ou o seu embrião, já é visível em romances anteriores a *Ensaio sobre a cegueira*. A diferença deste, assim percebemos, está na assunção desse tom e dessa atitude já no título e na ampliação do seu uso dentro do romance.

Outro aspecto do ensaio que o aproxima do ditado é a brevidade. Segundo Massaud Moisés, em obra já citada,

Brevidade mágica, ou brevidade epigramática, de que resultam as características do ensaio, ou que as resume como um emblema: brevidade emblemática, eis aí a substância do ensaio, resistente às variações havidas ao longo da sua história e presente, de um modo ou de outro, em todo ensaísta. (MOISÉS, 2012, p. 606).

E não são poucas as vezes em que ditados aparecem no romance que estudamos. 73 ocorrências, conforme o levantamento de Helena Vaz Duarte (2006, p. 36). O fato, portanto, de eles estarem em dupla logo na primeira vez em que o tom ensaístico aparece não é fruto da casualidade, mas consequência mesmo do estilo sentencioso já presente nos Ensaios de Montaigne (COSTA PINTO, 1998, p. 94).

Ainda na mesma parte destacada do trecho, merece realce o uso do “nós”, próprio de textos como este que aqui se escreve, de pesquisa acadêmica, seja uma dissertação ou uma tese. Já assinalamos acima, no primeiro capítulo desta pesquisa, esse mesmo uso do “nós”, dizendo servir para que o narrador de José Saramago se intrometesse na narrativa e ao mesmo tempo se ocultasse.

Essa intromissão, ou melhor, essa intervenção do narrador por meio do texto ensaístico relaciona-se com o principal aspecto do ensaio que queremos destacar: o de representar uma subjetividade ou de buscar uma identidade. Em outras palavras, o ensaio, no romance de Saramago, parece ser a forma que o autor encontrou de colocar-se no próprio texto de maneira mais clara.

não encontrado senão a si mesmo como objeto do retrato, porém, o ensaísta logo percebe que este *Eu* sobre o qual se debruça não tem ainda um saber que o sustente e que lhe dê uma identidade; trata-se, portanto, de criar o próprio objeto – o que faz da “pintura de si” uma invenção do *Eu* (COSTA PINTO, 1998, p. 40 – grifos do autor).

Ao falar assim de Montaigne, Manuel da Costa Pinto nos remete a dois pontos fundamentais desta pesquisa: uma suposição e uma pergunta.

A suposição: tendo *Manual de Pintura e Caligrafia* saído, em sua primeira edição, com o subtítulo “Ensaio de romance”, e sendo ele o único romance de Saramago em primeira pessoa, e sendo ele, ainda, “uma obra de transição, já que nele Saramago se abre, pela primeira vez na sua vida adulta, à prosa de ficção, linguagem que se dedicaria maiormente desde então” (COSTA, 2020, p. 245), esse romance seria o ponto de partida que culminaria em *Ensaio sobre a cegueira*, formal e tematicamente falando. *Ensaio sobre a cegueira*, assim, seria um ponto duplamente crucial na obra do autor português, pela forma alegórica que apresenta, que aprofunda a busca da qual já falamos aqui, que podemos chamar de a busca do outro, e pela forma ensaística que contém, que auxilia naquela busca, mas sobretudo inicia outra, a de sim mesmo.

A pergunta: Se “dentro do próprio Renascimento, a obra de Montaigne [da qual Saramago é beneficiário] anuncia a ordem do método e abre para o sujeito recém-

descoberto um horizonte vazio” (COSTA PINTO, 1998, p. 73), em outras palavras, se com Montaigne e seus *Ensaaios*, há um sujeito recém-descoberto, seria possível dizer que com Saramago e seu *Ensaio* haveria a “descoberta” de um novo sujeito?

Podemos, por um lado, supor que *Manual* e *Ensaio* se encontram na forma na medida em que, de modos diferentes, os dois, durante a narração, abandonam a narrativa para dar lugar à reflexão. E se é certo que outros romances que vieram depois de *Manual* repetem e acentuam essa reflexão que interrompe a narrativa, a ligação entre o romance de 1977 e o de 1995 ganha destaque porque ambos são romances de transição, ambos iniciam fases novas na escrita de José Saramago. Quanto ao tema, a nossa suposição se sustenta na ideia de que tanto um romance quanto o outro vão por caminhos diferentes para o mesmo lugar: se com *Ensaio sobre a cegueira* o autor assume, desde o título, as marcas nascidas com Montaigne, a saber, “a atitude antidogmática, a concentração na subjetividade e a criação de uma escrita não-metódica” (COSTA PINTO, 1998, p. 38 – grifo nosso),

Manual de Pintura e Caligrafia, aos olhos do seu autor, dá forma de “programa inconsciente” àquilo que a sua subjetividade viera tentando corporificar, sob forma de um produto avaliável para ela e para os outros como elemento de um mundo comum (COSTA, 2020, p. 248).

E que subjetividade é essa para a qual se volta uma concentração e que é construída ou representada nos dois romances? Justamente a subjetividade do autor. Pois em *Manual de Pintura e Caligrafia*, considerando a “coincidência entre o biografema do personagem e do autor, podemos perceber o mais forte vínculo entre os dois, dramatizado na escrita de um romance autobiográfico” (idem, p. 251). E já que estamos falando de autor, para não deixá-lo de fora, vale sabermos o que ele diz a esse respeito.

Quando digo que talvez não seja um romancista ou que talvez o que faço são ensaios, falamos disto exatamente, porque a substância, a matéria do ensaísta é ele mesmo. Se você vai ver os ensaios de Montaigne, que foi quando começaram a se chamar assim, sabe que é ele, sempre ele, desde o prólogo, na própria introdução. Em substância, eu sou a matéria do que escrevo. (AGUILERA, 2010, p. 206).

E ainda que a base desta pesquisa seja o texto literário de José Saramago, e não suas declarações a respeito do seu texto literário, vale frisarmos o que o autor diz fora dos seus livros. Por mais que não tenhamos como provar textualmente que o que está escrito na sua ficção seja reflexo direto de quem ele é ou do que ele pensa ou sente, o fato, textual,

de haver a palavra “ensaio” no título de seu romance nos leva a ponderar que a escolha de usar essa palavra carrega consigo uma postura ou uma atitude que não nasce com Saramago e que tem em Montaigne a sua fonte: a postura de retratar-se pela escrita.

Acrescente-se a isso que em *Ensaio sobre a cegueira*, podemos dizer que, além da subjetividade do autor literariamente retratada, há também a construção de outro sujeito, ao qual se liga a pergunta que fizemos acima. Só podemos, no entanto, começar a esboçar uma possível resposta àquela pergunta com outra forma, que não o ensaio, sobre a qual já falamos aqui, mas à qual dedicaremos um espaço maior no terceiro capítulo: a alegórica.

4 A FICÇÃO DESVELADORA DE JOSÉ SARAMAGO

Temos buscado comprovar, ao longo deste trabalho, que na ficção de José Saramago está presente uma função de busca, função extralinguística que direciona sua realização para fora do texto ficcional, mas do qual depende para enfim se realizar plenamente. Acrescente-se que a forma como foi escrito *Ensaio sobre a cegueira*, objeto desta pesquisa, sendo um romance alegórico e contendo trechos ensaísticos, é consequência necessária já daquela função. Nessa interdependência reside a relação forma-função que sustenta este trabalho. A forma é a romanesca, na qual se inserem a forma ensaística e a alegórica. A função, supomos que seja a de buscar entender o que é o mundo e o ser humano que nele vive e morre.

Se no Capítulo 2 usamos o termo ficção perscrutadora, foi justamente para nomear essa ficção que tem como fim não apenas contar uma história, mas fazer dessa história uma investigação sobre a complexidade do indivíduo humano. E se agora usamos o termo ficção desveladora, vai no mesmo sentido, com a diferença de que o desvelamento é, no processo de investigação, a etapa posterior à perscrutação, à busca. Desvelar é alcançar a finalidade da busca.

Esse desvelamento, que acontece seja para o romancista, seja para o leitor, parece ser mais efetivo, na obra de Saramago, quando este, no exercício da busca ao escrever seus romances, usa sistematicamente uma forma textual que anda em paralelo com a função de busca, influenciando-a e sendo por ela influenciada. Essa forma é a alegórica, da qual falaremos na seção seguinte.

4.1 Reflexões sobre a alegoria

Na segunda seção do terceiro capítulo de *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), intitulado este “Alegoria e drama barroco”, Walter Benjamin coloca como epígrafe os seguintes versos, de Franz Julius von dem Knesebeck:

Palavras roubadas de vossa força, sois fragmentos desmembrados,
Sombras ligeiras que solitárias vos evaporais.
Casadas a uma imagem, a entrada vos será permitida,
Quando um símile profundo vos fizer compreender o que está oculto. (Franz Julius von dem Knesebeck *apud* BENJAMIN, Walter, 1984, p. 213).

Os versos são dirigidos às palavras, que são consideradas fragmentos desmembrados cuja força foi roubada. A imagem que no segundo verso é dada às palavras sem força já mostra o que é preciso para que elas recuperem a potência desveladora, capaz de fazer “compreender o que está oculto”: a construção de imagens pelo símile, pela comparação ou, por extenso, pela metáfora.

Tendo em conta as considerações que acima fizemos a respeito das diferenças entre a linguagem literária e a linguagem cotidiana, poderíamos supor que as “sombras ligeiras que solitárias vos evaporais” são justamente as palavras que, usadas no dia a dia, não têm outra finalidade que comunicar o que precisa ser comunicado, podendo então evaporarem, serem esquecidas.

Já a linguagem literária seria “casada a uma imagem” ou aquela que permite construir uma imagem. Não é à toa que se chame linguagem *figurada* a que tantas vezes se identifica com a literária.

Usado no contexto das figuras de estilo, o termo [figura] designa as formas expressivas de usar a linguagem que alteram o sentido literal das palavras (denotação), criando na mente do leitor/ouvinte que as recebe ideias acessórias com significados contíguos. (SIMÕES SILVA, Alexandra. In CEIA, Carlos, 2009).

Sabemos que as figuras de linguagem não são de uso exclusivo do texto literário. Catacreses como “perna da mesa”, metonímias como “gosto de ler Saramago” e metáforas como “ele é um leão” são comuns no dia a dia. Nenhum desses exemplos, contudo, caracteriza um texto literário, pois as figuras “podem revelar-se uma característica do texto literário se a sua recorrência e distribuição tornarem evidentes a intenção do escritor” (*idem*, s/p).

Vejamus que Alexandra Simões Silva, na primeira citação dela que fizemos acima, fala da criação de “ideias acessórias com significados contíguos” a partir do uso das figuras. É notável a aproximação entre estes dois fatos: 1) que na epígrafe usada por Benjamin, o poeta tenha estabelecido como condição para o acesso das palavras ao que está oculto, elas estarem *casadas* a uma imagem e 2) a produção de significados *contíguos* com o uso de figuras.

Casadas e *contíguos* podem não ser parte do mesmo campo semântico, mas se ampliarmos os sentidos de cada um desses dois termos, podemos aproximá-los. Aproximação, aliás, ou união, é a ideia em comum dessas duas palavras. Além disso, como vimos acima, tanto o poeta, quando fala de casar palavras a imagens, quanto a

pesquisadora, quando fala de produzir significados vizinhos, parecem se referir ao mesmo processo de figurativização.¹³

A união de imagens acompanhada da conseqüente produção de significados que são adjacentes aos que se tem acesso pelo sentido literal das palavras seria, grosso modo, o que identifica a alegoria. De modo mais preciso, “através da junção das palavras *outro* (allos) e *dizer*, (agorium) a alegoria passou a ser reconhecida na Grécia helenística como uma linguagem capaz de fornecer, através das aparências, significações subjacentes.” (SOUKI, 2006, p. 4).

Significações subjacentes e significações adjacentes, se se diferem por uma se referir ao que está debaixo (sub) e outra por se referir ao que está próximo (ad), se assemelham por ambos os significados serem jacentes. E se um significado jaz, é preciso que seja erguido, trazido à tona da superfície textual e semântica. É isso o que a linguagem alegórica é capaz de fazer. “A alegoria apareceu na história como uma forma de *desvelar* os significados e as intenções dos hieróglifos egípcios.” (*idem*, p. 4). E aqui, não à toa, a palavra-chave da nossa pesquisa aparece como a principal função da alegoria no momento histórico em que ela surgiu.

Considerando mesmo essa função de buscar e desvelar que atribuímos à linguagem figurada, metafórica e mais especificamente alegórica, talvez seja preciso destacarmos como a alegoria funciona como mecanismo de interpretação ou leitura e como ela se comporta sendo um recurso de produção ou expressão. Analisando esses dois modos de uso da alegoria, poderemos compreendê-la melhor, bem como o seu uso na produção literária.

Em muitos momentos desde que surgiu, a alegoria, antes de ser uma linguagem, pareceu ser um modo de interpretar uma linguagem. Havia, no seu uso, uma função mediadora entre os textos e os seus intérpretes. O fato de ter surgido como uma maneira de desvendar os significados, e mais, a intenções dos hieróglifos egípcios, mostra-a como um recurso interpretativo capaz de revelar sentidos até então incompreendidos.

¹³ A figurativização, do ponto de vista da semiótica discursiva, converge para o que buscamos demonstrar. Greimas e Courtés, em seu *Dicionário de Semiótica*, dizem que, considerando a história de um sujeito que tem como alvo um objeto, este pode ser revestido por um valor, “por exemplo, o poder”. “A partir daí, o discurso pode deslanchar (...). Há, entretanto, mil maneiras de contar tal história. Dir-se-á que o discurso será figurativizado no momento em que o objeto sintático receber um investimento semântico que permitirá ao enunciatário reconhecê-lo como uma figura, como um “automóvel” por exemplo” (1979, p. 186).

E não era qualquer sentido que nesse caso se pretendia revelar: “ao desvelar o saber divino, contido em cada um dos caracteres hieroglíficos, ela se viu envolvida com o mistério divino, sugestão que a acompanhou ao longo de sua história.” (*idem*, p. 5).

A ideia de pela alegoria poder-se compreender o mistério divino, seja em que época for, tem a sua razão de ser na medida em que a possibilidade mais viável e durável do contato entre o homem e o divino seria por meio de uma linguagem, ou melhor, de uma leitura, que desse ao homem a oportunidade de buscar entender os sentidos sagrados sem sucumbir ao que está fora do seu alcance racional. A alegoria, em termos que fogem ao nosso objetivo, mas que valem pelo alargamento da compreensão, seria algo como a linguagem divina em formato humano.

Fora dessa atribuição religiosa, mas ainda com função interpretativa, a alegoria, na Grécia do classicismo, “se prestou à mediação de épocas distantes através de uma renovação de significados”. (*idem*, p. 6). Os poemas de Homero, perdidos na antiguidade, readquirem valor com a interpretação alegórica e com ela podem “ser resgatados e reintegrados na cultura clássica grega”.

A alegoria desempenhou também, no nascimento do Cristianismo, o mesmo papel de mediação que exerceu na reintegração dos poemas de Homero na cultura grega. Aqui a leitura alegórica assumiu funções messiânicas e, ao mesmo tempo, adaptou as heranças clássicas e o Antigo Testamento aos novos valores cristãos. (SOUKI, 2006, p. 4).

É o caso, como cita Zahira Souki em seu artigo *Alegoria: a linguagem do silêncio*, da interpretação alegórica que é feita do livro bíblico *Cântico dos Cânticos*, que contém poemas sensuais de Salomão. A leitura alegórica transforma o amor sensual na representação do amor de Deus por sua Igreja.

Na Idade Média, por sua vez, a alegoria passa a ter “fins estritamente religiosos”. “A necessidade de mediação entre a Bíblia e o cristão fez da leitura alegórica um elemento imprescindível para a prática religiosa do século III ao século XII.” (*idem*, p. 7). O uso de uma interpretação alegórica no contexto religioso não é casual. Mesmo Lutero (1483-1546) tendo destituído a alegoria da sua função religiosa, abandonando assim, na sua tradução da Bíblia, o *sensus allegoricus*, e adotando o *sensus litteralis* (*idem*, p. 9-10), ela ainda hoje é usada na leitura bíblica. Basta nos lembrarmos, por exemplo, das parábolas presentes nos evangelhos.

A certa altura, Jesus dá a seguinte resposta a seus discípulos quando eles lhe perguntam por que ele fala à multidão por parábolas: “Porque a vós outros é dado

conhecer os mistérios do reino dos céus, mas àqueles não lhes é isso concedido” (Mateus 13:11). Certo que parábola não é o mesmo que alegoria, há suas diferenças, mas vejamos que em seu *Dicionário de Termos Literários* (1974), Massaud Moisés, no verbete “Parábola”, identifica a origem dessa palavra com o grego *parabolê*, que traduz por comparação, alegoria. Além disso, diz ser a parábola “vizinha da alegoria” (p. 385).

Há na parábola, portanto, e também na alegoria, uma verdade ou uma lição que ao mesmo tempo se esconde atrás das imagens metafóricas e por elas é que se mostra. É o fato de haver lições, que por séculos se busca ensinar, que ainda possibilita a leitura alegórica da Bíblia.

Pode-se dizer que o aspecto didático une parábola e alegoria, não se limitando esta última a um fim exclusivamente didático.

O desenvolvimento da fábula da Esfinge grega depende de duas condições essenciais para se constituir como alegoria: não estar limitada a um fim didático, como todas as fábulas (sem a conclusão do enigma, a tragédia de Sófocles não poderia progredir); não jogar com a significação metafórica, isto é, não produzir mais do que uma leitura do sentido abstraído, porque é próprio da alegoria não fazer uso da ambiguidade ou da plurissignificação, sob pena de se perder a *ilação moral procurada*. (CEIA, 2009, s/p – grifo nosso).

Destaque-se a conclusão moral que se busca com a alegoria, que reforça a leitura bíblica alegórica. Essa ilação moral, contudo, surge com a conclusão do texto ou antes dele já existe? Em outras palavras, a verdade a que se busca chegar com a alegoria é um antecedente necessário do texto alegórico ou sua consequência inevitável? O alegorista já sabe a verdade (uma verdade) e apenas a representa por meio da alegoria ou com as imagens alegóricas é que chega a ela? São questionamentos que começam a apontar para o uso da alegoria como recurso de produção, e não apenas como ferramenta de leitura.

Walter Benjamin (1984) desenvolveu

lógica e apropriadamente, o conceito de alegoria como forma específica da expressão artística do homem dentro de determinadas condições históricas: o Barroco do século XVII, concretizado no drama alemão; o surgimento da Modernidade no século XIX, com Baudelaire, e a própria vanguarda artística contemporânea, no século XX. (JUNKES, 1994, p. 13)

Tendo em conta as especificidades de cada época histórica, que, aliás, é um dos traços da produção alegórica – a influência do contexto sobre os sentidos – podemos considerar alguns aspectos comuns que se observam nos três períodos.

O primeiro ponto a se observar é a oposição entre símbolo e alegoria. Segundo a concepção clássico-romântica, o símbolo dispensa a interferência do sujeito histórico que

o criou, mantendo, ao longo do tempo, um sentido intrínseco. “Seu sentido não é arbitrário nem provém da relação subjetivamente estabelecida entre o símbolo e o simbolizado, mas resulta duma conexão objetivamente dada e necessária.” (*idem*, p. 4). O símbolo, assim, tem seus sentidos inalterados, blindados contra os sentidos construídos historicamente.

Considerando a teoria da linguagem de Benjamin, três fatores constituem e constroem uma linguagem cujos significados se moldem pelos contextos históricos: as coisas, as palavras e o intérprete, o qual relaciona entre si os dois primeiros fatores. Na constituição do símbolo, estariam presentes apenas as coisas e as palavras. O alegorista, por sua vez, seria justamente esse intérprete. “Não tendo sentido por si mesmas, as coisas que o alegorista usa são insignificantes, resultando qualquer sentido a elas atribuído duma conexão subjetivamente estabelecida pelo alegorista” (*idem*, p. 5).

Esse destaque que na alegoria tem quem a produz dá uma ideia da responsabilidade que o alegorista tem e que ele assume. Ver as coisas desprovidas de sentido e lhes dar um significado é uma atitude que só é possível a quem, vendo o seu próprio mundo no seu próprio tempo, só pode representá-lo resgatando imagens já mortas ou em desuso. É o caso, por exemplo, da imagem da caverna construída por Platão em sua *República*, que Saramago reaproveita no seu romance *A caverna* (2000), dando-lhe um novo sentido.

A subjetividade e a historicidade são, portanto, categorias que regem a produção alegórica. Isso significa que o alegorista interfere diretamente na produção de sentidos da leitura alegórica, havendo nisso uma arbitrariedade na atribuição de novos sentidos, e que há uma interferência do contexto histórico na construção do sentido alegórico.

O papel do alegorista é dar sentido a um mundo sem sentido. É isso a “protopaisagem petrificada” de que fala Benjamin (1984, p. 188) quando diz que é essa paisagem que a alegoria mostra ao seu observador: “a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada.” *Facies hippocratica* é uma face deformada por doença, de quem está próximo da morte. Proto- é um prefixo que exprime a noção de primeiro ou anterior, remete ao passado. O mundo do alegorista é um mundo cujo sentido precisa ser recuperado ou (re)descoberto). A alegoria dá vida ao que já está morto: o sentido e o mundo.

Daquela oposição entre símbolo e alegoria resulta ainda outro ponto a ser observado: as ideias de totalidade e fragmentação. O símbolo, de herança clássica, daria ao homem a visão de um mundo harmônico, integrado e cuja marca maior seria sua “totalidade orgânica”. Já a produção alegórica seria um processo decorrente

da condição histórica do homem, dissociado da natureza e mergulhado na experiência efêmera da "história", sob o signo da decadência e *fragmentação*, cujos ingredientes básicos são a ruína e a morte, no vigoroso "símbolo" da caveira. (JUNKES, 1994, p. 12 - grifo nosso).

A oposição que aqui se estabelece é entre uma visão do mundo de totalidade e de fragmentação. Vale lembrar que no Capítulo 1, ao falarmos do gênero romance e de suas especificidades, destacamos a ideia, apresentada por Massaud Moisés (2012), de que com o romance muitos autores pretenderam representar a totalidade das coisas e dos seres. Havia, segundo essa perspectiva, um anseio totalizante na produção romanesca.

Vimos também, no mesmo capítulo, que houve, na história do romance, um momento em que se buscou representar a realidade, não em sua totalidade, mas considerando seu plurimorfismo. Esse momento corresponde ao início do século XX e essa representação é fragmentária.

Como afirma Lauro Junkes (1994), a alegoria está sob o signo da fragmentação. Não é casual, portanto, que um dos períodos históricos em que Walter Benjamin identifica a alegoria como forma de expressão artística seja a vanguarda artística do século XX.

Quanto à constituição, se o artista clássico intenciona com sua obra oferecer um retrato vivo da totalidade, o vanguardista monta sua obra sobre fragmentos, não a produz como um todo orgânico, mas intenciona fixar um sentido (ou mesmo sentido algum) ao reunir os fragmentos. (*idem*, p. 8-9).

Os fragmentos são tanto os da linguagem usada na produção alegórica quanto os do mundo que ela busca representar. Essa fragmentação fica mais evidente se considerarmos as artes plásticas e o uso de técnicas como a colagem:

arrancar um fragmento (X) dum jornal todo (A) e colocá-lo numa tela (B), modificando o contexto da tela para B (o quadro final), estabelecendo-se relação intertextual entre o quadro (B') e o jornal (A). A semantização do fragmento de jornal e a do quadro realizada por processo de reconstrução, relacionando quadro e jornal. (*idem*, p. 10).

Há nesse processo de fragmentação, que leva à alegoria, duas etapas. A primeira é a decontextualização ou fragmentação: tirar um fragmento de sua origem e usá-lo em outro contexto. A segunda é a ressignificação: a atribuição de um novo sentido ao fragmento que se encontra no novo contexto, que por sua vez também muda em seu sentido com a inserção do fragmento. Essas etapas foram traçadas por Peter Burger (1987 *apud* JUNKES, 1994, p. 6) e jogam uma luz sobre a escrita alegórica de José Saramago.

Antes, contudo, de começarmos a analisar como se constrói a escrita alegórica do escritor português, um ponto é importante ser frisado. A ideia que o próprio autor apresenta, de que com *Ensaio sobre a cegueira* (1995) começa a descrever o interior da estátua e não mais o seu exterior, o que fizera até o romance anterior, *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), pode revelar uma busca pelo que há de essencial ou imutável na própria estátua. Metaforicamente, busca-se o que é universal no ser humano e que está oculto em cada um de nós. José Saramago assim diz ao se referir ao romance *Todos os nomes* (1997):

Penso que neste romance há um caminho em direção ao essencial, e aqui regresso outra vez à metáfora da estátua e da pedra. É como se definitivamente tivesse abandonado o projeto de descrever a estátua (que pôde resultar em bons livros, segundo dizem, quem sou eu para opinar em contrário...) e penetrar mais profundamente na pedra obscura do ser do que até então tinha sido capaz (SARAMAGO, 2013, p. 48).

Paralelo a esse caminho, faça-se outro, também possível e direcionado pela mesma ideia da pedra e da estátua. Esse caminho é em direção ao anônimo, ao que não é previamente provido de sentido e que apenas com a ação do escultor da estátua ganha sentidos até então esquecidos ou petrificados no tempo. Queremos com isso chamar atenção para uma das grandes diferenças entre *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a cegueira*, romances, segundo o autor, limítrofes em relação à perspectiva que adota na sua escrita ficcional (com um, termina a estátua, com o outro, começa a pedra). E essa diferença está na escolha e construção dos personagens.

O último romance em que descreve a estátua, “o rosto, o gesto, as roupagens, a figura” (idem, p. 42) é justamente um que apresenta um personagem amplamente conhecido e cuja história é repetida em todo o mundo, em todas as épocas: Jesus Cristo. Há n’*O evangelho...* um detalhamento em todos os sentidos, e aqui chamamos atenção especialmente para os detalhes que se referem à família, à árvore genealógica. Não é à toa, supomos, que tenha sido assim. Esses detalhes sobre a origem e o destino do personagem, sobre a sua família, representam o bom delineamento de um personagem narrativo, com todas as suas causas e consequências, passado, presente e futuro. O personagem, assim, e a história, cabem nas mãos do romancista, que tem total domínio e clareza do que faz. Há nisso, podemos dizer, uma ideia de abrangência *total* da vida do personagem, e assim a intenção totalizante encontra um romance saramaguiano que a represente bem.

Tudo isso, por sua vez, é o oposto do que acontece em *Ensaio...* Os personagens não têm nome próprio, não sabemos do seu passado, quais são suas intenções, seu destino, e sua família, se é mencionada, não tem importância. A pedra que Saramago começa a descrever não tem rosto definido, caso contrário, seria estátua. Os personagens, em outras palavras, são fragmentos, e como vimos, é com fragmentos que se faz uma alegoria.

4.2 A alegoria na ficção saramaguiana em *Ensaio sobre a Cegueira*

Em seu ensaio “O narrador”, presente no livro *Magia, técnica, arte e política* (2012), Walter Benjamin cita o escritor alemão Moritz Heimann, que disse: “Um homem que morre com trinta e cinco anos é em cada momento da sua vida um homem que morre com trinta e cinco anos” (HEIMANN *apud* BENJAMIN, 2012, p. 231).

Ao usar essa frase, Benjamin chama a atenção para o fato de o romance levar o leitor a buscar um sentido após o término da leitura, sentido, inclusive, para a própria vida. Podemos depois levar em consideração essa reflexão, mas o que queremos ressaltar no momento, com a mesma frase, é a relação entre a morte e a amplificação dos significados. Se o que fica de um homem que morre com trinta e cinco anos é o fato de ele ter morrido com essa idade, percebe-se a força da morte na demarcação de um significado para a vida do homem que morreu.

Vejamos os personagens de *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Todos têm a vida narrada somente a partir do momento em que ficam cegos; poucas páginas os mostram enquanto ainda veem. Certo que ficar cego não é o mesmo que morrer, mas toda a desgraça que depois acontece com ele não é menos que isso. E por que estamos ressaltando essa relação entre morte e significado? Vejamos o que diz Walter Benjamin:

Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* [mundo natural] e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no curso do desenvolvimento histórico (...). (BENJAMIN, 1984, p. 188)

Esse destaque que se dá à morte está relacionado com o destaque que é dado ao passado. Podemos supor que se “a significação e a morte amadurecem juntas no curso do desenvolvimento histórico”, então quanto maior o tempo que se passa desde que se morreu, maior a significação. Essa significação, no entanto, é muitas vezes perdida,

esquecida. O papel do alegorista é resgatá-la. Para entendermos melhor essa relação, basta lembrarmos a “*facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada”, que é o que, segundo Benjamin (1984), a alegoria mostra ao seu observador. Há nessa expressão a junção da morte (*facies hippocratica*) com o passado (protopaisagem), ressaltando-se ainda a importância da historicidade na construção alegórica. É como diz Lauro Junkes (1994): “A alegoria fixa o movimento da história, nela a historicidade aparece como forma. Em consequência, a alegoria apenas conhece a história como história do declínio, como movimento direcionado ao passado, não ao futuro.” (JUNKES, 1994, p. 5).

Em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), essa referência ao passado acontece sobretudo formalmente. O uso da forma alegórica em uma época em que ela é “frequentemente estigmatizada pelos autores modernos, como contrária à literalidade” (TODOROV, 2017, p. 70), considerando que ela seja simplesmente “uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (*idem*, p. 69-70), o uso da alegoria por José Saramago, enfim, não deixa de ser uma volta a um formato em desuso, esquecido.

No que se refere ao tema, Saramago explica bem sua intenção.

Em definitivo, o autor aspira a contar a vida das pessoas que não entrem na História, ou melhor, o que ambiciona, no fundo, é escrever o único livro impossível: *A História do Passado*, esse tempo que é todo o Tempo, o tempo não organizado e catalogado, onde Miguel Ângelo se confunde com o Homem de Orce, o conquistador aparece junto do separatista que chegará depois, e o anônimo inventor da permuta na troca direta sobressai sobre a nuvem de economistas que trabalham para lograr uma teoria científica que justifique algo tão inumano como o neoliberalismo (SARAMAGO, 2013, p. 39).

E detalhe: José Saramago diz isso tendo se referido pouco antes à *História do Cerco de Lisboa* (1989). Não fala ainda sobre sua obra alegórica, iniciada, de forma consistente, com *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Podemos, contudo, observar dois aspectos dessa declaração do escritor português. O primeiro é a importância que dá ao passado e, com isso, o desejo que tem de resgatar pessoas que não entraram na História (oficial), os anônimos, os esquecidos. Vale lembrar que

Pela recordação do passado, tenta a alegoria resgatar as coisas da transitoriedade nelas produzida pela perda do seu sentido original, pois para Benjamin (1984, p.246-247), "a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria" (JUNKES, 1994, p. 6).

Parece ser esta uma das preocupações de Saramago ao escrever: recuperar as coisas, e as pessoas, de sua transitoriedade e dar a elas uma perenidade, provendo-lhes de um sentido que já não têm.

O segundo aspecto que podemos observar na afirmação de José Saramago é a visão fragmentada que o autor demonstra possuir. A ideia de poder unir, no mesmo “tempo não organizado e catalogado”, figuras tão distintas, de épocas diferentes, ilustres e anônimos, nos permite perceber que o que Saramago pretende fazer é trabalhar com fragmentos, redefinindo-lhes o sentido.

E como podemos observar tudo isso em *Ensaio sobre a cegueira*? Este romance, como já afirmamos diversas vezes, é um ponto crucial na obra de Saramago pelo fato de iniciar a chamada fase da pedra, em que usará de forma consistente a alegoria, potencializando, assim, o tom perscrutador de sua obra.

Para entendermos melhor a força que a alegoria tem e adquire em Saramago, peguemos *Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a cegueira* e coloquemos um romance ao lado do outro. Vale lembrar que *Evangelho* é o último romance da fase da estátua, na qual o autor depois percebe ter se preocupado com aspectos externos do ser humano. Com os dois romances juntos, agora nos perguntemos, desconsiderando as particularidades de cada um e o fato de os dois serem, por motivos diferentes, obras-primas da literatura universal: a leitura de qual desses romances proporciona a descoberta de sentidos que até então pareciam ocultos ou que estavam à nossa vista, mas não percebíamos? Em outros termos, pelas palavras que em cada um Saramago usa, pela estrutura narrativa de cada um e mesmo pela história que cada um conta, qual nos dá a impressão de ir além da aparência?

O evangelho segundo Jesus Cristo narra a história do personagem central desde antes do seu nascimento, passando pela infância, a adolescência e indo até o dia da sua morte na vida adulta. E a constante referência ao seu passado, o passado em forma de culpa que leva consigo por causa do pai - o pai, podendo impedir, não impede o assassinato de diversas crianças por soldados romanos; Jesus e seus irmãos, no entanto, se salvam por estarem onde os soldados não os podiam achar, e saber disso, depois que o pai morre, faz nascer em si a raiva e culpa. As chinelas do pai que Jesus leva é um símbolo desse passado do qual não consegue se livrar.

Fizemos essa síntese para demonstrar que há nessa história um sentido de abrangência totalizante, narrativa e simbolicamente falando. A propósito, não custa lembrar o primeiro capítulo d'*O evangelho...*, em que Saramago descreve, em detalhes, a

pintura “A Crucificação de Cristo”, de Albrecht Durer. É o anúncio do tom que terá toda a narrativa.

Identificamos, algumas vezes, no primeiro capítulo, a obra de José Saramago com o anseio totalizante de que fala Massaud Moisés (2012) como sendo próprio do gênero romanesco. Vemos agora que apenas em parte isso é verificável na obra saramaguiana. A partir de *Ensaio sobre a cegueira*, é possível observar que muitos aspectos que dão a um romance um tom totalizante estão ausentes: a abrangência da vida inteira das personagens, a consideração do passado na narrativa, a adoção de uma figura conhecida (vale lembrar também, além de Jesus Cristo, de Ricardo Reis, que, virando personagem ficcional em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), tem seu último ano de vida narrado em detalhes, de tal modo que faz lembrar a própria vida passando dia após dia).

Quanto ao uso do ensaio, no caso de Saramago, que corresponderia ao uso sincrético de diversos gêneros feito no romance do século XIX e que ligaria, assim, o romance saramaguiano ao viés totalizante, parece ser um recurso que aponta para a fragmentação: a inserção no romance de algo que está fora dele, o que acontece desde o título.

A alegoria, da mesma forma, compartilha dessa estrutura fragmentada, e é a base mesmo que permite toda a construção de sentidos que em um romance totalizante, ou realistas, se quisermos nos referir ao romance que se destacou no século XIX, é improvável encontrarmos. É ela que, fragmentada, histórica, subjetiva, nos possibilita irmos além da aparência do que se mostra em descrições e narrações detalhistas.

Ela seria a "única forma de expressão capaz de explicitar a tendência da arte contemporânea em destruir a aparência, e assim procurar na própria arte outros significados que se situariam além dela mesma." (SOUKI, 2006, p. 12).

Essa tendência, pode-se dizer que inaugurada com o romance europeu do início do século XX, manifesta-se na ruptura de que fala Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1990).

Com a alegoria, essa ruptura acontece na medida em que resgata o que estava oculto: imagens, formas, temas. Em *Ensaio sobre a cegueira*, pelo próprio título e pela cegueira que acomete os personagens, o que está oculto, o que não se vê, é tema central de todo o romance. Sem falar na ideia, construída no romance, de que é preciso primeiro não vermos para então vermos melhor. Assim, o que é esquecido, o que não tem nome, o que não tem rosto, o que não se vê, permanece sem nome e sem rosto, mas ganha, com a alegoria, novos sentidos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos, por todo este trabalho, que, na obra de José Saramago, especialmente em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a relação entre as formas alegórica e ensaística e a função de busca se dá no sentido de se complementarem ou de se potencializarem mutuamente, sempre em prol do que convencionamos chamar de ficção perscrutadora ou desveladora de José Saramago.

Fica um pouco mais claro, com a finalização deste trabalho, um dos fatos principais que procuramos demonstrar, o de que *Ensaio sobre a cegueira* é ponto crucial na obra saramaguiana, visto que é nele que a função de busca melhor se realiza, justamente pela junção das formas ensaística e alegórica. Cada uma dessas duas formas contribui, a seu modo, para a função de busca, que, sendo extralinguística e mais ampla, lhes serve de guarda-chuva, abarcando-as em sua função.

Com o ensaio, como vimos, Saramago usa da reflexão, seja sobre o que narra, seja sobre assuntos que às vezes ultrapassam o que está no romance. Essa reflexão permite um tom analítico que é próprio do ato da busca. Além disso, o ensaio, no sentido montaigniano, dá a quem o usa a possibilidade de ao mesmo tempo expressar a si mesmo e analisar o outro; e nisso a função de busca se direciona exatamente para o ser humano, que é o que interessa e sempre interessou José Saramago.

A alegoria, por sua vez, aparece como a forma preponderante em *Ensaio sobre a cegueira* e dita a construção de todo o romance. É ela que, avizinhandose da metáfora, é uma das formas que melhor efetivam a função de busca, na medida em que não se referem direta e simplesmente ao real, mas o desconfigura, o distorce, mostrando (buscando) o que em um texto dito realista é improvável de se ver ou se encontrar. A alegoria, além disso, é a forma que, não sendo totalizante, se constrói com base em fragmentos, de histórias, de personagens, de reflexões, de pequenas lições, pequenas parábolas. A ausência de nomes dos personagens em *Ensaio sobre a cegueira*, bem como a falta de referência a um passado sobre eles, são dois dos elementos principais que os torna fragmentos e, assim, faz deles peças ideais para uma alegoria: sem rosto, sem nome, sem passado, são como a pedra que nunca será estátua.

Buscamos, enfim, com este trabalho, fazer o mesmo ato que por toda a sua obra fez José Saramago: levantar a pedra para ver o que está debaixo.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura** (Vol. 1). Coimbra: Livraria Almedina, 1990.
- AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago: a consistência dos sonhos**. Cronobiografia. Tradução António Gonçalves. Lisboa: Caminho, 2008.
- ARIAS, Juan. **José Saramago: o amor possível**. Lisboa: Dom Quixote, 2000. Trad . portuguesa
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BASTOS, Baptista. **José Saramago: aproximação de um retrato**. Lisboa: Dom Quixote, 1996
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COSTA, Horácio. **O período formativo**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.
- COSTA PINTO, Manuel da. **Albert Camus: um elogio do ensaio**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- DUARTE, Helena Vaz. **Provérbios segundo José Saramago**. Lisboa: Edições Colibri. Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2006.
- FERRAZ, Heitor. Gustave Flaubert e Madame Bovary – Vida e obra. *In*: FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Abril, 2010.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2010.
- JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. **Anuário de Literatura** 2, 1994, p. 125-137
- KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução Teresa Bulhões da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

- LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2020.
- LOPES, João Marques. **Saramago – Biografia**. São Paulo: Leya, 2010.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. Volume único. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno *In: Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SARAMAGO, José. **Terra do pecado**. Porto: Porto Editora, 2015.
- SARAMAGO, José. **Os poemas possíveis**. Porto: Porto Editora, 2014.
- SARAMAGO, José. **Provavelmente alegria**. Porto: Porto Editora, 2014.
- SARAMAGO, José. **Deste mundo e do outro**. Alfragide: Editorial Caminho, 1985.
- SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SARAMAGO, José. **O ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARAMAGO, José. **Os apontamentos**. Porto: Porto Editora, 2014.
- SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SARAMAGO, José. **Objecto quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SARAMAGO, José. **A noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. São Paulo: Record, 1996.
- SARAMAGO, José. **Que farei com este livro?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SARAMAGO, José. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SARAMAGO, José. **A segunda vida de Francisco de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SARAMAGO, José. **História do Cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, José. **In Nomine Dei**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SARAMAGO, José. **Folhas políticas**. Porto: Porto Editora, (1976-1998) 2015.
- SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SARAMAGO, José. **A maior flor do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, José. **Don Giovanni ou O dissoluto absolvido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, José. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SARAMAGO, José. **O caderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- SARAMAGO, José. **Claraboia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SARAMAGO, José. **O silêncio das águas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- SARAMAGO, José. **Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SARAMAGO, José. **O lagarto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: INCM, 1987
- SILVA, João Céu e. **Uma longa viagem com José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2009
- VENÂNCIO, Fernando. **José Saramago, a luz e o sombreado**. Porto: Campo das Letras, 2000
- SIMÕES SILVA, Alexandra. FIGURA *In*: CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/figura>. Acesso em: 02 jul. 2021
- SOUKI, Zahira. Alegoria: a linguagem do silêncio. **MEDIAÇÃO**, nº 5, Belo Horizonte, novembro de 2006.
- TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia**. Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro. Rocco: 2003.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

ANEXO A - LISTA DE VERBOS RETIRADA DE UM DOCUMENTO DE ORIENTAÇÃO PARA A ELABORAÇÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS, NA SEÇÃO QUE EXPLICAVA SOBRE QUAIS VERBOS PODIAM SER USADOS NA DEFINIÇÃO DOS OBJETIVOS DO TRABALHO

Quadro 1 – Uso de verbos para objetivos da pesquisa

Cognitivo	Compreensão	Aplicação	Analítico	Síntese	Avaliação
Apontar	Descrever	Aplicar	Analisar	Associar	Apreciar
Assinalar	Discutir	Adotar	Calcular	Concatenar	Aquilatar
Citar	Explicar	Conceber	Comparar	Coordenar	Avaliar
Conhecer	Expor	Delinear	Contrastar	Construir	Calcular
Definir	Expressar	Demonstrar	Criticar	Criar	Considerar
Demarcar	Exprimir	Empregar	Debater	Enumerar	Equacionar
Escrever	Identificar	Esboçar	Diferenciar	Esquematizar	Escolher
Inscrever	Localizar	Ilustrar	Distinguir	Estruturar	Estimar
Marcar	Narrar	Inventariar	Estudar	Formular	Julgar
Mencionar	Reafirmar	Operar	Examinar	Listar	Medir
Relacionar	Refletir	Pautar	Interpretar	Organizar	Mensurar
Registrar	Revisar	Praticar	Investigar	Planejar	Selecionar
Relatar	Traduzir	Traçar	Ponderar	Propor	Julgar
Sublinhar	Transcrever	Utilizar	Refletir	Reunir	Valorar

Quadro 2 – Tabela de verbos para uso na seção Objetivos de um projeto de pesquisa