

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP**

**Camila Rocha Muner**

**O *ethos* irônico de Saramago:  
uma leitura de Ensaio sobre a cegueira e O conto da ilha  
desconhecida**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM  
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO**

**2010**

**CAMILA ROCHA MUNER**

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Vera Bastazin.**

**São Paulo**

**2010**

**Banca Examinadora:**

.....

.....

.....

*In memoriam*  
**Meu pai e minha mãe.**

***Todo discurso sobre a literatura assume posição – implicitamente  
o mais das vezes, mas algumas vezes explicitamente.***

**Antoine Compagnon**

## SUMÁRIO

<i>Introdução</i> .....	11	
 <i>Capítulo I – Saramago e os desafios para a Crítica</i>		
1.1 Duas dimensões sobre a questão autoral: a crítica e a teórica.....	20	
1.2 Em busca de uma autoria responsável.....	29	
1.3 O autor e a retórica da ficção.....	44	
 <i>Capítulo II – Trabalhando com a noção de ethos</i>		
2.1 O estudo do <i>ethos</i> desconhecido.....	53	
2.2 A busca de um <i>ethos</i> por inteiro.....	63	
2.3 O narrador de José Saramago segundo o <i>ethos</i> .....	72	
 <i>Capítulo III – À procura do ethos em José Saramago</i>		
3.1 Uma leitura do <i>ethos</i> em <b>Ensaio sobre a cegueira</b> .....	82	
3.2 Uma leitura do <i>ethos</i> em <b>O conto da ilha desconhecida</b> .....	101	
 <i>Considerações Finais</i> .....		117
 <i>Referências</i> .....		125
 <i>Anexos</i> .....		131

## RESUMO

MUNER, C. R. O *ethos* irônico de Saramago: uma leitura de **Ensaio sobre a cegueira** e **O conto da ilha desconhecida**. 137f. Dissertação (Mestrado). Programa de Literatura e Crítica Literária, PUC, São Paulo, 2010.

José Saramago, no artigo intitulado *A distinção entre narrador e autor*, assume sua polêmica concepção em revelar ao mundo acadêmico que a figura do narrador e do autor são coincidentes. Para ele não deve existir a presença de um narrador isento de seu autor, ou seja, que não carregue a marca de sua autoria. Tal fato poderia soar, a seu ver, como falta de compromisso para com a obra ou certa tentativa de fugir às responsabilidades de autor.

As reflexões de Saramago sobre a questão da autoria se referem ao fato de alguns autores abdicarem de seus papéis em prol dos narradores, como se abrissem mão de suas responsabilidades próprias, não só literárias, mas também ideológicas. Afinal, com as várias especulações acadêmicas em torno das tipologias de narradores e pontos de vista, o romancista receia que acabem por diminuir o pensamento do autor ao relegá-lo a um papel secundário, o que, para ele, revelaria uma obra sem razão de ser, portanto, inoperante.

Partindo dessa concepção, poder-se-ia dizer que Saramago-autor está presente em seus narradores, de forma explícita?

Frente ao intrincado problema da autoria saramaguiana, a noção de *ethos* apresentou-se como interface instigante e coerente para oferecer uma possibilidade de entendimento da questão.

De origem aristotélica e atualmente utilizada na análise literária para se perceber *quem fala*, a noção de *ethos* fez com que nos confrontássemos com as opiniões defendidas por Saramago sobre a autoria e vivenciássemos, em suas obras, o modo como se manifesta a presença do narrador no texto.

Assim, foram eleitas para constituírem o *corpus* de nossa pesquisa duas obras – **Ensaio sobre a cegueira** e **O conto da ilha desconhecida**. Ao longo do processo de análises e reflexões, ambos os textos se revelaram como espaços de apoio importantes para o estudo da manifestação do *ethos* e

ofereceram questões pontuais sobre a figura do narrador, assim como de quem fala nos textos.

Diante do percurso realizado, destacamos um aspecto fundamental da constituição do discurso saramaguiano, qual seja, o traçado irônico de seus argumentos. O apelo à radicalidade da crítica somado à ironia como inscrição discursiva resultam em características marcantes da manifestação do *ethos* romanesco.

Assim, Saramago, espécie de criador que se faz inscrito em sua criatura, assina sua presença original na caracterização do narrador e permite a constatação de um *ethos* na perspectiva de sua própria autoria.

*Palavras-chave:* José Saramago, autoria, *ethos*, **Ensaio sobre a cegueira, O conto da ilha desconhecida.**

## **ABSTRACT**

José Saramago, in the article entitled *The distinction between narrator and author*, takes his controversial concept in the academic world in reveal that the figure of the narrator and author are coincident. For him should not exist the presence of a narrator free from its author. This fact might sound, in his view, such as lack of commitment to the work or some attempt to escape the responsibilities of author.

Saramago's reflections on the authorship question refers to the fact that some authors to let their roles in support of the narrators, as if to give up their own responsibility, not only literary but also ideological. After all, with the several academic speculations about the types of narrators and points of view, the writer fears that ultimately diminish the author's thought to relegate it to a secondary role, what, for him, reveal a work without reason, therefore be ineffective.

From this concept, one could say that Saramago-author is present in his narrators explicitly?

Faced with the intricate problem of authorship by novelist the notion of *ethos* presented as compelling and consistent interface to offer an opportunity to understand the issue.

Aristotelian in origin and currently used in literary analysis to understand who is speaking, the notion of *ethos* made us accept the views expressed by Saramago about authorship and, in his works, we could see how it manifests the presence of the narrator in text.

So, were elected to form the *corpus* of our research two works – **Ensaio sobre a cegueira** and **O conto da ilha desconhecida**. Throughout the process of analysis and reflection, both texts were revealed as areas of significant support for the study of *ethos* and it offered specific questions about the narrator, as well as the speaker in the texts.

Before the route taken, we point a fundamental aspect of the constitution of Saramago's speech that is the ironic stroke of his arguments.

The call for radical criticism of the added irony as registration discursive result in the striking features of the manifestation of the romantic *ethos*.

Thus Saramago, a kind of creative author that is inscribed on his creature, he signed his unique presence in the characterization of the narrator and allows the verification of an *ethos* in his works.

Keywords: José Saramago, authorship, *ethos*, **Ensaio sobre a cegueira**, **O conto da ilha desconhecida**.

## INTRODUÇÃO

Estranhamento. Definitivamente essa foi a sensação imediata provocada pela leitura de José Saramago.

Talvez porque ao ocupar o lugar de leitor, seja procedimento inevitável a busca pela linearidade e transparência da linguagem. Entretanto, com o autor em questão, comportamentos assim, pré-determinados, não parecem cabíveis, já que sua escritura, notoriamente, subverte regras com as quais todo leitor estaria acostumado.

Uma delas, quem sabe, das mais previsíveis seja aquela imposta pela pontuação. Em Saramago, porém, até mesmo as paradas ou pausas textuais são significativamente transformadas.

À vírgula e ao ponto final são atribuídos novos valores. A construção de sentidos adquire, portanto, plasticidade e se movimenta na perspectiva de sugerir outras leituras, mais criativas até, como, por exemplo, na retomada de aspectos da oralidade.

Apesar desse recurso servir para aproximar leitor e texto – o que deveria, em princípio, facilitar a compreensão – pode também ocasionar certa desestabilização ao leitor não habituado à quebra da previsibilidade da linguagem, como ocorre com certa freqüência diante da produção de Saramago.

Dessa situação inicial, já se pode perceber, portanto, que os mesmos mecanismos que aproximam certos leitores da obra de Saramago, surgem, para outros, como dificultadores.

Dentro dessa perspectiva, é notório que, em quase todas as obras desse autor, as personagens falem num jorro de diálogos, que parece refletir mais a voz da consciência de cada uma delas, do que servir simplesmente como meio de interação social, como seria de se supor.

Nesse ponto, outro fator parece inquietar o leitor de Saramago: a figura do narrador. Às vezes irônico, às vezes pesaroso, bem humorado ou crítico, o narrador de Saramago parece querer incomodar a consciência daqueles que lêem suas obras. Assim, é peculiar a Saramago fazer uso da invasão do pensamento das personagens, a fim de revelar suas verdades mais recônditas. Também comum é o manuseio do tempo ficcional em conjunto com o histórico.

Todos esses recursos, enfim, causam um movimento revelador da pluralidade de pontos de vista e de julgamentos que, *a priori*, podem até gerar certo desconforto e confusão entre real e ficção. Todavia, a exploração desses instrumentos composicionais demonstra o caráter relativo das verdades que, inadvertidamente, parece que todos, no lugar de leitores, tendem a aceitar como únicas.

Além disso, para contribuir com essas impressões iniciais, o próprio autor, em 1998, publicou um ensaio, no Brasil, acerca da relação autor-narrador. No texto, antes já conhecido devido a uma exposição oral, em forma de palestra proferida no auditório do MASP – Museu de Arte de São Paulo –, em 1996, o escritor polemizava a consagrada e acadêmica distinção entre a figura do autor e a entidade narrativa.

No ensaio, o que comumente se afirma a respeito do narrador – personagem existente dentro do texto – é questionado por Saramago, com muita ironia. Apesar de ciente das caracterizações bastante cristalizadas a respeito dessas duas “personalidades”, o romancista entende que autor e narrador sejam algo coincidente.

É por isso que as posições críticas de Saramago são dignas de provocar inquietações e estranhamento. Afinal, a distinção entre narrador e autor, apesar de polêmica, há muito parecia consensual, senão até sedimentada nos manuais literários que versam sobre o efeito ficcional da criação literária.

Assim, da aferição preliminar das marcas da produção literária de Saramago é que surgiu a necessidade de um referencial teórico capaz de explicar tais características.

Pelo que se observa, tais marcas específicas aparecem continuamente, como a constituir o conjunto de sua escritura, a exemplo do que já foi mencionado sobre todas as personagens falarem de forma relativamente semelhante em seus romances.

Diante dessa problemática entre autor-narrador e frente às peculiaridades da escritura de Saramago busca-se, então, compreender melhor as questões que parecem levar o leitor a transitar entre os limites fluidos do real e do ficcional. Para isso, o estatuto do texto ficcional é eleito o princípio elementar e norteador de todo trabalho. É por meio dele que se estabelece a relação entre o discurso literário específico, no caso, as obras componentes do *corpus*, e as teorias da autoria e identidade, sobre quem fala no texto de ficção.

Definida, primeiramente, essa perspectiva de estudo, a noção de *ethos* se fez presente como interface hábil e criativa na análise das formações discursivas e literárias. Extraída do manual aristotélico que trata da retórica, a noção de *ethos* é aqui entendida como o conjunto das manifestações que se dão a perceber por um dado orador, ainda que ele não as defenda, propriamente, em seu discurso.

Mas, por que, exatamente, a escolha deva recair sobre a figura do narrador, para ser observado segundo o *ethos*? Ora, a resposta é simples. Sendo a polêmica suscitada por Saramago centrada em sua relação com o narrador de suas obras, nada mais natural do que observar, justamente, esse ente, espécie de seu porta-voz, para daí se chegar àquilo que Saramago considera de propriedade de sua pessoa, mas que possa aparecer configurado em seu narrador.

Assim, o objetivo que perfaz a associação do *ethos* à obra de Saramago é, acima de tudo, a busca por compreender a caracterização do narrador saramaguiano, segundo sua relação com o discurso. Em seguida, o objetivo mais específico é o de apreender dados discursivos que possam configurar aquilo que Saramago afirma e aceita como convergente entre as figuras do narrador e autor.

Logo, dois profícuos referenciais teóricos sustentam as bases deste trabalho. Por um lado, a noção de *ethos*, atualmente pesquisada com afinco pela Análise do Discurso. De outro, a autoria, debatida por meio dos pressupostos da narração, no campo da Retórica da Ficção.

Num breve panorama, desde Aristóteles, a noção de *ethos* é discutida. Da Antigüidade à atualidade, muitas foram suas abordagens, pode-se dizer, contudo, que um dos principais nomes no estudo do *ethos*, hoje, é o de Dominique Maingueneau<sup>1</sup>.

Por meio das reflexões propostas por esse estudioso e de outros teóricos – que, em algum momento, se dedicaram a esse tipo de investigações – foram também estudadas as contribuições teóricas de Pierre Bourdieu (1930-2002), Michel Foucault (1926-1984), Ruth Amossy, etc, como forma de alargar, o mais possível, as referências de trabalho com essa interface.

Quanto ao trabalho com a noção de autoria, os textos célebres de Walter Benjamin (1892-1940) sobre o narrador e o autor deram início à buscas e reflexões sobre a questão autoral. Além disso, nessa empreitada, também se chegou aos textos fundadores de um modo de pensar a ficção, como acontece em Wayne Clayton Booth (1921-2005) e Antoine Compagnon (1950).

A partir disso, ora para confrontar vozes, ora para oferecer ressonância de pensamentos, foram selecionados escritores, dentre os quais alguns se revelam pela particularidade em comum com Saramago, isto é, são escritores que, além de romancistas, se dedicaram também à reflexão sobre o fazer literário e às questões da crítica. São desse grupo, entre outros: Jean-Paul Sartre (1905-1980), Henry James (1843-1916), Mário Vargas Llosa (1936) e Jorge Luis Borges (1899-1986).

Em meio ao percurso analítico do *ethos* sustentado por Saramago, em muitos momentos a ironia se faz presente e autores como Soren A. Kierkegaard (1813-1855) e Douglas C. Muecke (1919) oferecem reflexões sobre como esse modo do discurso articula as posições do enunciador.

Em suma, o processo aqui desenvolvido de apreensão do *ethos* do narrador saramaguiano se inicia pela retomada de determinadas críticas que o

---

<sup>1</sup> Professor titular de Linguística na Universidade de Paris XII e membro do *Centre d'Etude des Discours, Images, Textes, Ecrits et Communications - Ceditec*. É um dos principais nomes relacionados ao estudo do *ethos*, inclusive no que diz respeito ao discurso literário. Seus principais trabalhos na área são: **Pragmática para o discurso literário** (1996, Martins Fontes), **O contexto da obra literária** (2001, Martins Fontes) e **Discurso Literário** (2006, Contexto). Além disso, são inúmeras suas publicações de capítulos, cuja temática aborda a noção de *ethos*, aqui sendo conferida especial relevância para: “*Ethos*, cenografia, incorporação” (2008, Contexto) e “A propósito do *ethos*” (2008, Contexto), ambos descritos em suas indicações bibliográficas completas na seção **Referências**.

romancista recebeu por ocasião de suas declarações acerca da questão da autoria. A partir dessas declarações, pretende-se chegar às possíveis interpretações de sua postura como autor e, por extensão, da articulação entre ele e o narrador, em suas obras.

Para dar cabo a esses propósitos foram selecionadas, para compor o *corpus* deste trabalho, duas obras que tivessem como base características múltiplas, tais como gênero e momento de publicação. Sobre esse último item, deu-se preferência a obras que se distanciassem no tempo, já que a noção de *ethos* será o referencial para as análises e, segundo José Luiz Fiorin (2008, p.56), a justificativa para esse procedimento está no fato de que uma análise desse tipo deve contar com mais de um texto, ou, havendo interesse e possibilidade, dispor-se até mesmo da obra completa. Conforme ele explica:

não se pode apreender o *ethos* (...) numa obra individual, porque, nesse caso, estar-se-ia captando uma imagem que seria a do narrador, mas que não se poderia dizer, com segurança, que seria a do autor, uma vez que as representações dessas duas instâncias enunciativas podem diferir radicalmente uma da outra. Só se tem certeza [do *ethos*] (...) quando (...) na totalidade da obra (2008, p.56).

Assim, utilizar uma única obra, ao contrário do que se espera, seria apenas e tão somente a análise de um narrador, portanto longe da apreensão do que seria o *ethos*, como ainda esclarece Norma Discini (2008, p.43): “para obter o *ethos* (...) é preciso depreender, de dois ou mais textos reunidos pelo analista, uma enunciação única”.

Por essas razões, como orientação geral para a seleção do *corpus* e, frente à impossibilidade de trabalho com a obra completa, considerando a larga extensão de suas publicações, foram buscadas as seguintes características dentro da produção de José Saramago: materiais que causassem interesse e inquietação nos leitores; materiais que abordassem temáticas diferentes; materiais que se circunscrevessem em momentos temporais diferentes, a indicar transformações na escritura ou, por sua vez, continuidade de estilo; materiais que se estruturassem em gêneros diferentes, a fim de demonstrar recursos dos quais o

autor lança mão para construir sua narrativa em diferentes textos; materiais que oferecessem, pelas técnicas de comparação por semelhança ou por contraste, um quadro característico do narrador e das personagens.

Isso posto, apresentaram-se relevantes, diante da abrangente produção saramaguiana, duas obras que parecem responder aos itens propostos, a saber: **Ensaio sobre a cegueira** e **O conto da ilha desconhecida**.

O **Ensaio sobre a cegueira**<sup>2</sup> possui o principal dos itens aqui buscados, aquele referente ao sentimento de inquietação provocado no leitor, seja em relação às características temáticas da obra, seja de composição estrutural. Afinal, o autor não só apresentou a mesma escritura que lhe era peculiar desde **Memorial do convento** e **O evangelho segundo Jesus Cristo**, como um universo de plena densidade sígnica, pela adoção da idéia alegórica de um mundo no qual todos cegam, misteriosamente. Além, é claro, de contemplar os demais itens quando posto em paralelo com a segunda obra selecionada.

Entretanto, para completar o *corpus* seria tanto insuficiente um só livro, quanto inviável a idéia de ter presente a obra completa do autor, devido ao seu volume e à escassez de recursos teóricos, para sua abordagem.

Sendo assim, a busca de mais um exemplar para compor o *corpus* logo encontrou vazão num conto. Isso porque se acredita que o *ethos* é tanto melhor identificado se puder contar com formas de expressão diversas, se possível até distanciadas esteticamente, o que logo encaminhou a escolha para um conto, em contrapartida ao romance selecionado.

Não sendo numerosa, pois, a produção específica de contos de José Saramago, escolheu-se **O conto da ilha desconhecida**<sup>3</sup>, cuja data de publicação em Portugal é 1998, portanto distanciada em três anos do lançamento do **EC** (1995).

Assim, a organização concebida para essa dissertação prevê a divisão em capítulos e subitens, tal como se indica a seguir.

---

<sup>2</sup> A partir daqui, as referências ao **Ensaio sobre a cegueira** se darão de forma abreviada. Usar-se-á apenas as iniciais **EC** seguidas da paginação.

<sup>3</sup> A partir daqui, as referências a **O Conto da ilha desconhecida** se darão de forma abreviada. Usar-se-á apenas as iniciais **OCID** seguidas da paginação em referência.

No *Capítulo I*, “Saramago e os desafios para a Crítica”, a seção 1.1 tem como mote as afirmações saramaguianas acerca do que seja o autor e o narrador, bem como a repercussão de suas palavras na crítica. No item 1.2 confrontam-se opiniões acerca da noção de autoria e do que seja “autoria responsável”. Na seção 1.3, é apresentado um panorama entre estudiosos das técnicas de narração e os discordantes da voz do romancista. Os primeiros são, portanto, espécies de vozes pares com Saramago. Já os segundos são aqueles cujas vozes discordam plenamente do romancista, visto reafirmarem a soberania da produção literária sobre seu escritor e, por consequência, sustentarem a visão de um narrador como produto de autoria apagada.

No *Capítulo II*, “A noção de *ethos*”, a seção 2.1, oferece uma incursão pela origem da noção de *ethos*, desde a **Retórica** de Aristóteles, até o que tem se discutido atualmente sobre a questão. Na seção 2.2, são repassadas as contribuições de teóricos das mais diferentes áreas, que também se dedicaram ao estudo do *ethos*, como modelo analítico para se trabalhar o texto literário. Ainda neste capítulo, apresenta-se um levantamento dos depoimentos de Saramago quanto ao que julga ser parte da responsabilidade do escritor. Na seção 2.3, elabora-se um breve paralelo entre o que pensam sobre o poder da palavra Pierre Bourdieu e Michel Foucault, a fim de se encaminhar uma primeira visada sobre o *ethos* saramaguiano.

No *Capítulo III*, “À procura do *ethos* em José Saramago”, as duas obras selecionadas, **EC** (1995) e **OCID** (1998), são analisadas segundo a construção de seus narradores e à análise do *ethos* que delas se apreende.

Nesse ponto, os teóricos e críticos debatidos, quando da construção da noção de autoria, são retomados para que, caminhando para as considerações finais, seja possível vislumbrar o referencial teórico em paralelo ao *corpus*, oferecendo ao leitor um percurso possível para suas futuras leituras da obra saramaguiana.

A *Conclusão*, por sua vez, não tenciona apontar o fim do impasse sobre a questão da autoria e suas responsabilidades, tão caras a José Saramago. Ao contrário, por meio do confronto entre as análises de campo ético das declarações

de Saramago-autor, bem como das afirmações de Saramago-narrador, as considerações apontam para a possibilidade de revisitar as críticas conferidas a Saramago, por conta de suas posições em relação às instâncias do autor e do narrador, porém iluminadas, agora, por um novo olhar, ou seja, o do *ethos* de fundo irônico.

Dessa forma, espera-se que, gradativamente, das inquietações que deram origem à atual pesquisa, emergjam novos desafios críticos e investigativos sobre as questões suscitadas pela obra saramaguiana e que a incursão pelo seu *ethos* seja o início de outros olhares sobre sua obra.



Capítulo I

*Saramago e os  
desafios para a crítica*

## 1.1 Duas dimensões sobre a questão autoral: a crítica e a teórica

*“Entre o autor e a história há o papel, só, nada mais.”*

José Saramago

José Saramago tem surpreendido a crítica literária não somente pela reconhecida qualidade de sua obra, já extensa e variada, mas também pelas declarações contundentes que costuma fazer. Sejam elas a respeito de outros escritores, caso de suas diferenças com Lobo Antunes, Autran Dourado, Antonio Tabucchi, ou do que pensa sobre o processo de criação literária e o papel social do escritor, suas manifestações são continuamente motivo de inquietações e turbulências nos meios literários.

Apesar de já ter publicado inúmeros romances, contos, peças teatrais e de ter sido contemplado com o *Nobel* de Literatura (1998), Saramago vê com restrição algumas das questões que a crítica, costumeiramente, atribui à instância do narrador da obra literária.

Para ele, o narrador, tal como qualquer outra personagem, é criação do autor, porém com a diferença de que com ele – narrador – deve se identificar. Assim, para Saramago, a marca indistinta do narrador, como criação autoral, seria a de carregar consigo a figura do próprio autor.

A polêmica instaurada não é pequena: Saramago atribui à instância narrativa uma identificação com seu autor. Segundo o artigo que publicou há alguns anos, intitulado *A distinção entre narrador e autor*<sup>4</sup>, no qual revelou essa concepção, o autor seria não só o responsável pelo narrador, como também a figura correspondente a ele.

Muitos autores e críticos se manifestaram duramente a respeito, e inúmeros trabalhos foram publicados desde então. A polêmica foi tanta que Saramago, recentemente, declarou que vai pôr, ele mesmo, um fim a essa contenda.

---

<sup>4</sup> O artigo, na íntegra, está disponível na seção intitulada **Anexos**.

Segundo uma sabatina recente por que passou, o autor português resolveu inventar a figura do *autor-narrador*, e claro, com muito bom humor e ironia, explicou as razões que o levaram à reformulação de seu pensamento original.

A declaração consta da entrevista realizada pelo jornal **Folha de S. Paulo**, por ocasião do lançamento do romance, **A viagem do elefante**: “Inventei, agora, a figura do *autor-narrador*, para ficar de bem com todos e evitar confusões! Mas claro que irão surgir muitas teses com besteiras enormes...” (SARAMAGO, José: **Sabatina Folha José Saramago**<sup>5</sup>).

Das declarações de Saramago surgiram posições críticas e teóricas cujos desdobramentos continuam, até hoje, a gerar polêmicas instigantes.

Os inúmeros artigos, ensaios, livros publicados que fizeram referência ou que tiveram por tema principal, a discussão iniciada pelo artigo de José Saramago frente às questões da autoria e da narração, exigem uma retomada à mídia da época, para que melhor se compreenda a questão .

O ano era 1996. Saramago visitava o Brasil para receber o *Prêmio Camões* e discursava para convidados, no MASP – Museu de Arte de São Paulo. Sua conferência, “*Portugal: fim de milênio, princípio de quê?*”, era um desabafo a respeito das incertezas que caracterizavam o então recente relacionamento de Portugal com a União Européia. Na ocasião, entretanto, o escritor aproveitou para anunciar que, talvez, o que tinha por dizer em matéria de literatura chocasse os estudiosos.

Assim, anunciava-se, com toda a convicção e ironia que é peculiar a esse escritor, a idéia – hoje tão conhecida – de que a figura do narrador e a do autor eram, para ele, coincidentes.

É claro que a declaração foi recebida com ressalvas por todos, mas o autor não deu o assunto por encerrado e, em 1997, retomou o tema, desta vez por meio de um artigo específico, publicado na revista **Ler**, nº 38, da editora *Círculo de Leitores*, atualmente extinta.

---

<sup>5</sup> Folhaonline, São Paulo, 28 de novembro de 2008. Disponível em: <<http://www.folha.com.br>>. Acesso em 30 nov. 2008.

Na seqüência, em 1998, com Saramago já honrado pelo recebimento do maior prêmio de literatura e com o tema reverberando na crítica, o mesmo artigo foi novamente publicado pela revista **Cult**, nº 25, então pertencente ao grupo *Lemos Editorial*.

Tudo isso fez com que as polêmicas palavras de Saramago ganhassem espaço e repercutissem, não somente nos meios acadêmicos e jornalísticos, mas também entre os leitores em geral.

Uma passagem, descrita e comentada nos **Cadernos de Lanzarote**<sup>6</sup>, apresenta um jovem fã que, depois de aguardar sua vez, pacientemente, na fila de autógrafos, durante uma palestra do autor na Universidade de Valência, na Espanha, se aproxima de Saramago e lhe revela, meio constrangido: “Gostei daquela sua idéia de que os livros levam uma pessoa dentro, o autor.” E acrescenta Saramago: “Agradei-lhe ter-me compreendido” (1998, p.269).

Dessa forma, a polêmica que o romancista conferiu à noção de autoria, acabou por proporcionar uma efervescência do tema, que já era instigante e, com as recentes declarações, volta à baila com novo vigor.

Ao que parece, não foi somente Saramago que, nos últimos tempos, se dedica a repensar a questão. Surgem, nos meios acadêmicos, discussões acaloradas.

Alcir Pécora, professor e crítico de literatura, não fez questão de esconder sua insatisfação para com as afirmações de Saramago e responde às declarações irônicas do romancista:

Certamente pode-se ler o “autor” no romance, mas ler o autor no romance é bem diferente de ler o que Saramago quer: “a parcela da humanidade” ou a “pessoa do autor”. Trata-se, sim, de ler o autor-no-texto: o autor que é efeito ou função da narração e não o

---

<sup>6</sup> Os **Cadernos** compõem uma narrativa, de fundo autobiográfico e ao mesmo tempo ensaístico, lançados numa seqüência temporal que abrange desde janeiro de 1993 até dezembro de 1997. Neles, Saramago expõe suas opiniões e impressões tanto sobre os assuntos particulares de sua vida de escritor renomado, quanto àqueles de cunho familiar. Segundo Pilar Del Río, “são livros que se tornarão fundamentais com o passar do tempo, porque neles se expressa com enorme veracidade o dia-a-dia do escritor” (apud ARIAS, 2004, p.144). Mesmo tendo sido acusado por parte da crítica de exibicionista, Saramago declara que são, estes cadernos, um “metódico e quase obsessivo inventário dos meus dias de agora” (SARAMAGO, 1998, p.316).

autor enquanto pessoa pessoal anterior e inalterada por ela (PÉCORA apud SCHWARTZ, 2004, p.16, grifos do autor).

De forma geral, assim como Pécora, a crítica encarou as palavras do romancista, como já era previsto pelo próprio Saramago que, no mesmo artigo em que defende sua similitude de autor com o narrador, ainda afirma saber que suas declarações serão sempre vistas como as de um leigo em relação à matéria da crítica.

Desse panorama, pode-se perceber que, embora Saramago defendesse sua noção particular de autoria, também se aproveitou dos momentos que lhes foram oportunizados para tecer comentários, um tanto quanto irônicos, sobre o papel que a crítica desempenha.

Um traço de radicalidade se apresenta em seus comentários, que ignoram, de certa forma, aquela parcela da crítica que aceita a idéia de que o narrador carrega consigo as marcas das intenções de seu autor. Compagnon, inclusive, está aí para revelar essa preocupação da crítica: “todo discurso sobre a literatura, todo estudo literário está sujeito, na sua base, a algumas grandes questões (...): O que é literatura? Qual é a relação entre literatura e autor? (...)” (2001, p.25).

Ao afirmar que a figura do narrador coincide com a do autor, para determinada parcela da crítica, Saramago estaria desconsiderando o trabalho com as instâncias ficcionais, e esse ponto de vista poderia condená-lo a ser interpretado como alguém sem domínio sobre o universo da crítica literária.

Observe-se o que julga Adriano Schwartz:

Essa posição teórica de José Saramago (...) acarreta, paradoxalmente, um “prejuízo hermenêutico” à sua obra. Ao defender a retomada de um destaque do autor, ao propor uma relação de certa forma simplista entre leitor e escritor e ao indicar uma transferência quase imediata entre o resultado – o romance – e as “intenções” do romancista, ele está sabotando o potencial interpretativo de sua própria produção (SCHWARTZ, 2004, p.29-30, grifos do autor).

Os críticos, consensualmente, apontam que, ao privilegiar a autoria em detrimento à figura do narrador, Saramago estaria fazendo com que “o romance não passa[sse] de veículo ideológico disfarçado das idéias do autor”, conforme anuncia Pécora (2004, p.17).

Porém, a principal preocupação que vinha incomodando Saramago e que o teria levado a fazer declarações tão polêmicas, segundo o que explica o próprio romancista no referido artigo, foi a diminuição do valor dado ao autor, frente aos modismos e às invencionices, não tanto da crítica, mas especialmente provenientes da Teoria Literária.

Ao que parece, a investida de Saramago deu-se em decorrência das catalogações dos narradores em tão variados tipos, o que, aos olhos do escritor português, escondem, ou melhor, diminuem o papel do autor. Ou seja, daquele a quem, afinal, deveria ser atribuído o valor de verdadeiro responsável pelo romance.

Note-se, no trecho extraído do artigo<sup>7</sup> de Saramago, sua indignação: “(...) os professores de Literatura, em geral, e os de Teoria da Literatura, em particular, têm acolhido [suas declarações] com simpática condescendência”.

Ele está se referindo, com certo humor marcadamente irônico, exatamente à recepção dada à sua defesa sobre as figuras do autor e do narrador, no meio acadêmico. Saramago completa sua impressão sobre a tolerância pueril que esses profissionais têm para com suas declarações: deve ser [a mesma] “benévola e sorridente tolerância (...) para com as crianças e os velhos, uns porque ainda não sabem, outros porque já esqueceram” (Ibid.).

Sua postura, frente ao contexto daí originado, parece irônica pois sugere que o mundo intelectual tem se mostrado reticente e alheio em meio a posições contundentes como as dele. Entretanto, o fator que mais se destaca dessa situação toda é a radicalidade com que Saramago procura encarar as respostas e questionamentos que recebeu da crítica.

---

<sup>7</sup> *A distinção entre narrador e autor. Cult*, São Paulo: Lemos Editorial, ano 02, nº 25, p. 42 – 43, dez. 1998

Tal fato parece traduzir uma postura um tanto quanto parcial de Saramago, posto que sua atitude teima em ignorar muitos teóricos e críticos que, também afetados pelo poder do autor sobre o narrador, já se inclinaram sobre os caminhos que fazem cruzar as intenções de ambas as figuras. Haja vista a declaração de Compagnon:

O ponto mais controvertido dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor. O debate é tão agitado, tão veemente, que será o mais penoso de ser abordado (...). Sob o nome de *intenção* em geral, é o papel do autor que nos interessa, a relação entre o texto e seu autor, a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto (2001, p.47, grifos do autor).

A preocupação de Saramago parece se remeter, centralmente, à validade de determinadas tipologias que, aos seus olhos de romancista, mais atrapalham o entendimento da obra, que esclarecem; mais distanciam o leitor do pensamento do autor, que aproximam. Observe o desabafo do romancista: “A pergunta que me faço é, se a obsessiva atenção dada pelos analistas de texto a tão escorregadias entidades (...) não estará a contribuir para a redução do autor e do seu pensamento (...)” (1998, p.42).

Como se vê, é sempre a mesma questão que incomoda Saramago: a insistente idéia de que, ao aceitar a figura do narrador como detentora de uma identidade diversa do autor, estaria também se eximindo de suas responsabilidades, ou melhor, estaria apagando a noção de autoria da obra, para, quem sabe, fazer dela um produto do contexto e não de uma mente particular, única e original.

É necessário, pois, lembrar que, muito da polêmica gerada pelas declarações de Saramago se remetiam, não tanto à questão autoral em si – que apesar de problemática, em princípio, poderia ter encontrado vozes consonantes na crítica e na teoria –, mas, principalmente, ao tom carregado de ironia que marcou sua fala e que conferiu ares de superioridade à sua argumentação.

O resultado dessa situação toda pode ter sido ocasionado, justamente, pelo tom irônico com que as declarações de Saramago foram caracterizadas. Afinal, para Beth Brait, a ironia:

pode ser enfrentada como um discurso que através de mecanismos dialógicos oferece-se basicamente como argumentação indireta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de idéias e de normas institucionais, como instauração de polêmica ou mesmo como estratégia defensiva (1996, p.58).

Com sua noção de autoria já celebrizada, Saramago, numa passagem dos **Cadernos de Lanzarote**, esclarece melhor seu raciocínio, quando expressa o que pensa caracterizar o ato de composição. Nesse momento, veja-se, não está mais presente o tom irônico e defensivo que pareceu marcar suas respostas à crítica, por meio das declarações publicadas em jornais ou revistas. Ao contrário, seu pensamento, aqui, é caracterizado por uma reflexão aprofundada e serena sobre o autor:

Um livro aparece a público com o nome da pessoa que o escreveu, mas essa pessoa, o autor que assina o livro, é, e não poderia nunca deixar de ser, a par duma personalidade e duma originalidade que o distinguem dos mais, o *lugar organizador* de complexíssimas inter-relações lingüísticas, históricas, culturais, ideológicas, quer das que são suas contemporâneas quer das que o precederam, umas e outras conjugando-se, harmónica ou conflitivamente, para nele definir o que chamarei *uma pertença* (SARAMAGO, 1998, p.61, grifos do autor)<sup>8</sup>.

Do trecho, pode-se extrair a preocupação latente, em todas outras declarações de Saramago a respeito do ato de escrever. Além disso, também presente está, para ele, a questão da assunção de responsabilidades pelo ato de criação.

Saramago, ao ser contraposto às célebres palavras de Walter Benjamin (1986, p.197- 98) a respeito da figura do narrador, parece não querer aceitar a conclusão a que o crítico chega. Àquela de que a experiência humana está sendo diminuída em decorrência de um novo modo de organização social em que se

---

<sup>8</sup> Optou-se, ao longo desta pesquisa, por preservar, nas citações, a ortografia dos originais, posto não haver prejuízo algum quanto ao entendimento para o leitor brasileiro.

vive, o que, necessariamente, afetaria a maneira de narrar, visto que a arte de contar, vincula-se diretamente à experiência acumulada.

José Saramago, com sua argumentação em prol de que o autor seja reconhecido na figura de seu narrador, parece, na verdade, sustentar a defesa da experiência como mote para toda a criação. Suas declarações, nesse aspecto, não demonstram concordância com o que deixou registrado Walter Benjamin (1986).

Conforme o crítico alemão, desde a Modernidade o narrador não apresenta mais em sua voz a carga da experiência humana ou da sabedoria. Ao contrário, ele aparenta ser apenas o *organizador* da matéria narrada. Nesse ponto, é necessário que se perceba o inusitado da questão: apesar de Saramago, aparentemente, não aceitar o fato de que a experiência humana não esteja mais concorrendo para a narração, ele também se utiliza do termo “organizador” para se referir ao narrador, tal qual Benjamin (Ibid.).

No entanto, para Saramago, o autor ainda é o ente que contribui para a validade de todas as experiências, pois concorre com sua personalidade e originalidade e, por isso mesmo, não pode ser julgado como alheio à obra, muito menos pode aceitar ser apenas uma espécie de locutor da matéria narrada.

Schwartz tenta esclarecer essa composição problemática do narrador saramaguiano:

O escritor usa ao longo da maior parte dos romances um narrador em terceira pessoa, mas insere nele características de primeira pessoa: é praticamente onisciente, contudo, ao mesmo tempo, claramente tendencioso – pode-se dizer apaixonado, com as cargas positiva e negativa inerentes ao termo (...) (SCHWARTZ, 2004, p.42).

Talvez, em decorrência do modo como Saramago produz suas obras, com esse narrador que domina todos os elementos da narrativa, e que “busca pegar o leitor pela mão e levá-lo a conhecer os mistérios de um labirinto do qual ele possui amplo conhecimento” (Ibidem), é que parte da crítica, o tome como propagandista retórico. Como bem lembra Schwartz, tal “mecanismo de atuação poderia ser

confundido com os mecanismos similares do que seria uma manipulação retórica” (2004, p.45).

De qualquer forma, encarar a noção de autoria, em Saramago, segundo essa idéia de “manipulação retórica” seria o ponto mais distante do que o romancista procura defender, afinal, para ele, não se trata de manipular o leitor, mas ter para com ele responsabilidades.

Pelo que se pôde apreender até agora, o que mais motivou Saramago, quanto à sua noção de autoria, parece ter sido a concepção de que o trabalho com a palavra, ainda que circunscrito ao universo ficcional, seja caracterizado por uma atitude de responsabilidade, ou conforme palavras do próprio romancista, que expresse “uma parcela identificada da humanidade: o seu autor”<sup>9</sup>.

Nesse sentido, vale a pena retomar a epígrafe desta seção. Nela, Saramago declara que somente o papel é que está presente entre o autor e a história. Entretanto, ao se pensar um pouco mais detidamente nessa idéia, algo imprevisto parece surgir daí.

Não seria o papel, em seu corpo físico, material concreto, também um elemento, por deveras, transformador? Algo que, uma vez instalado entre a história e o autor, agiria de forma a ressignificar a ambos?

O que se quer dizer é que, apesar de Saramago perseguir a figura de um narrador, de certa maneira, caracterizado pela assunção de responsabilidades, talvez alguns leitores ou mesmo, críticos ou estudiosos da literatura, não aceitem essa visão, já que o que possuem, em princípio, é apenas o papel.

Ademais, cabe lembrar ainda que, aparte a ironia presente nas palavras de Saramago, sendo o papel um elemento transformador, é muito possível que ele permita essas múltiplas leituras, isto é, a que tinha o autor em mente, no ato da criação, e a do leitor, fruidor do produto acabado.

---

<sup>9</sup> Conforme artigo, p.42.

## 1.2 Em busca de uma autoria responsável

*“Somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos. Sem memória não existimos, sem responsabilidade talvez não mereçamos existir.”*

José Saramago

É fato que a memória é uma das formas que o indivíduo tem de apreender o real. Como seres históricos, sociais, criativos que somos, é por meio dela que experiências vividas são transformadas, aceitas ou repudiadas. A memória funciona como um elemento fundante para o ser humano, já que se mostra como um dos caminhos possíveis para chegar à consciência de si.

Saramago, na epígrafe citada, confere grande valor à memória, em paralelo à responsabilidade. Dessa forma, é necessário pensar em ambas como complementares, como pólos fundantes da potência desse autor.

Em algumas ocasiões, Saramago associa o trabalho com a palavra a outras atividades quaisquer, nas quais o indivíduo deva se assumir e, por meio das quais, seja capaz de demonstrar seus princípios éticos e ideológicos. Numa passagem dos **Cadernos de Lanzarote**, de modo flagrante, Saramago confidencia:

Vivemos os derradeiros dias daquilo que, no nosso tempo, se chamou ‘compromisso pessoal exclusivo com a escrita’, tão querido a alguns, mas que, como opção de vida e de comportamento, é, essencialmente, tão monstruoso quanto já sabemos que é o compromisso pessoal exclusivo com o dinheiro e o poder... (SARAMAGO, 1998, p. 162).

Para Saramago, escrever é, portanto, um ato de responsabilidade para com o outro e para com o espaço onde se habita. É uma atividade cujo poder é tão grande, que precisa trazer o nome de quem o faz, caso contrário, a escrita soaria “inoperante”.

A grande questão que Saramago se coloca é tentar resolver o enigma do porquê os autores parecem abdicar de seus papéis em prol dos narradores, como se abrissem mão de suas responsabilidades literárias e ideológicas.

Para ele, os que produzem literatura são, basicamente, contadores de histórias, que obedientes às suas próprias intenções ou àquelas não tão claras para si, equilibram as palavras numa espécie de fingimento. Por isso, em seu artigo sobre a autoria, o escritor ressalta que, como não há verdades que sejam puras, também não há falsidades com a mesma característica: de “fingimento de verdade” e de “verdade de fingimento” se fazem, pois, as histórias.

Ao retomar o tema, nos **Cadernos de Lanzarote**, Saramago declara:

Pergunto-me se o que move o leitor à leitura não será a secreta esperança ou a simples possibilidade de vir a descobrir, dentro do livro, mais do que a história contada, a pessoa invisível, mas onnipresente, que é o autor. O romance é uma máscara que oculta e ao mesmo tempo revela os traços do romancista. Se a pessoa que o romancista é não interessa, o romance não pode interessar. O leitor não lê o romance, lê o romancista (SARAMAGO, 1998, p.234).

Claro está que a ficção existe a partir de uma mente e que, sendo assim, está submetida à identidade do criador, mas, além disso, como bem lembra Vera Bastazin (2006, p. 37-45), ficção é o que por meio de uma nova e original tessitura sígnica poderia contribuir com a realidade, enriquecendo-a, pois é propriedade do pensamento e, como ele, território das liberdades.

Assim, ainda que Saramago se assuma, literalmente, como narrador de sua obra, é sabido que mesmo para ele a questão não é tão redutora quanto possa aparentar à primeira vista, afinal, quando o narrador surge, já se trata de uma representação ficcional. O autor fala em “verdades e mentiras” e seus livros nada mais seriam que as histórias “da sua própria memória, com suas exatidões, os desfalecimentos, suas mentiras que também são verdades, as suas verdades que não podem impedir-se de ser mentiras” (SARAMAGO, 1998, p.27).

Palavras contundentes, mas que receberam críticas agudas. Estaria, realmente, Saramago, sozinho nessa concepção tão polêmica de autoria? Essa é a pergunta que se coloca e que parece ser mais adequadamente respondida quando se atenta para o posicionamento de outros ficcionistas que, em algum momento, assumiram o papel de críticos e como tal, se dedicaram a pensar o problema sob o mesmo mote da responsabilidade e da verdade.

Esse recurso, o de confrontar opiniões de autores diversos, permite perceber algumas confluências quanto ao modo de organizar a argumentação. Veja-se, por exemplo, o que escreveu Henry James (1995), em sua clássica defesa do bom romance: "(...) um romance, em sua definição mais ampla, é uma impressão direta e pessoal da vida: isso, para começar, constitui seu valor, que é maior ou menor de acordo com a intensidade da impressão" (p.26).

A responsabilidade de que trata Saramago está muito próxima daquela buscada por James ao longo do método de construção dos bons romances. Trata-se, nos dizeres de Antonio Paulo Graça, da responsabilidade por transmitir, com a arte ficcional, uma visão da vida, com a obra, uma "autenticidade da experiência relatada". É Graça que explica como o raciocínio do "mestre" da ficção se organizava a respeito:

(...) não entendia a palavra arte apenas como efeito vazio, como jogo encantatório, como decoração, mais ou menos artificial, de uma idéia. A arte verdadeira nutre-se da experiência autêntica (GRAÇA apud JAMES, 1995, p.11).

O que parece ser permitido dizer é que Saramago divide com James a busca pela arte com apelo moral, com consciência autêntica e, principalmente, com "valores éticos [que] nascem entranhados no valor estético" (Ibid., p.11).

Dessa perspectiva, pressupõe-se que a identidade da enunciação na obra saramaguiana, qual seja, a de uma voz que fala de um recorte pessoal da existência e amparada por conceitos éticos de autenticidade, busque, não só oferecer a fruição pelo efeito ficcional, mas auto-afirmar-se como autoria ímpar.

Tal aspecto de compreensão do fazer literário, tarefa aparentemente imbuída de responsabilidade, entretanto, não se limita a ser comum apenas a esses dois autores. Ao recordar, por exemplo, o famoso texto de Mário Vargas Llosa “Verdades e mentiras na ficção”, é possível perceber a reflexão sobre a mesma questão:

(...) os romances mentem – eles não podem deixar de fazê-lo -, esta é apenas uma parte da história. A outra é que, através da mentira, eles exprimem uma curiosa verdade que só pode ser expressa de modo velado e escondido, disfarçando-se com o que não é. (LLOSA, 2004, p.16)

Llosa ainda completa sua concepção sobre fingimento e verdade na ficção, num trecho que aparenta, flagrantemente, muita similitude à fala de Saramago: “(...) as raízes da ficção estão submersas na experiência humana, da qual retira sustento e que, por seu turno, alimenta” (LLOSA, 2004, p.21).

Outro excerto selecionado, de Mário Vargas Llosa<sup>10</sup> propõe uma discussão a respeito da ficção, de modo que ele parece dar prosseguimento e concordância ao que pensa o escritor português: “Essa é a verdade que as mentiras da ficção expressam: as mentiras que somos, as que nos consolam e que nos desagravam das nossas nostalgias e frustrações” (2004, p.22).

Segundo o estatuto ficcional, a experiência humana é motriz da ficção, e sendo essa característica própria do homem, é certo que o indivíduo a utiliza também para se auto-afirmar como ser e reconhecer-se em um dado espaço. Logo, é aceitável dizer que o autor está na obra, porém sob disfarces. Não nominalmente presente, como pode sugerir a concepção irônica de Saramago – e quiseram interpretar, grosso modo, seus primeiros críticos –, mas com traços distintivos de sua pessoa como ser criador, cujo reflexo está marcado em sua criatura.

Assumindo, pois, que a obra literária encerre a força, a energia e o poder do autor, é bem possível entendê-la como o lugar em que o autor permanece vivo,

---

<sup>10</sup> As citações ocorrem a despeito do estranhamento ideológico de Saramago para com o escritor e crítico peruano, Vargas Llosa. Ousou-se aqui relacioná-los segundo suas concepções literárias, que se apresentam de forma especialmente concordante.

em que a criação, propriamente dita, é a marca da presença da autoria. Dessa forma, ao lembrar as palavras de Saramago se afirmando como autor e, ao mesmo tempo, narrador, podemos nos remeter ao fato de que, talvez, seja nesta instância que ele tenha escolhido manifestar mais profundamente suas marcas autorais.

Compagnon (2006), em sua reflexão acerca de o porquê do autor ser a figura mais rechaçada por parte da crítica e da teoria, chega à conclusão de que muito da polêmica envolvendo o autor, bem como seu suposto dever de apagar-se, deve-se a uma onda de racionalismo proveniente dos pensamentos formalistas e de seus sucessores. Ele afirma:

o autor foi, claramente, o bode expiatório principal das diversas novas críticas, não somente porque simbolizava o humanismo e o individualismo que a teoria literária queria eliminar (...) mas também porque sua problemática arrastava consigo todos os outros anticonceitos da teoria literária (p.48).

Mas, a exemplo de Saramago, Jean-Paul Sartre (1989) também concebia uma busca pela autoria responsável, embora de forma um pouco mais velada. Sartre, apesar de professar que o autor deveria evitar, a todo custo, o recurso à onisciência – já que ele é o responsável por, em alguns casos, fazer o leitor acreditar que a voz que tudo sabe só pode ser a do seu autor – defende que seja *verdadeira* a atitude do bom escritor. Ele afirma, no célebre ensaio **Que é a literatura?**:

(...) acreditamos que o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras, e não como uma passividade abjeta, colocando em primeiro plano seus vícios, as suas desventuras e as suas fraquezas, mas sim como uma vontade decidida, como uma escolha, com esse total empenho em viver que constitui cada um de nós (...) (SARTRE, 1989, p.29).

Ao que parece, para ambos, ser autor é algo que compete somente a quem possa assumir as responsabilidades pelo ato de escrever, coisa que sugerem não ser simples, tampouco se apresenta como tarefa ingênua. Pelo contrário,

pressupõe determinado engajamento com relação às suas palavras, certa “responsabilidade” pelo que é dito.

Cabe esclarecer, entretanto, que assumir tal tarefa não implica, necessariamente, lançar mão de um recurso exclusivo quanto ao modo de narração, como, por exemplo, a adoção de um narrador demiurgo. Afinal, para Sartre: “O autor tem que dar a ilusão de que não existe. Se, por um momento que seja, suspeitarmos de que ele está nos bastidores, controlando as vidas dos personagens, estes não parecerão livres” (apud BOOTH, 1980, p.63).

Desse modo, não é porque se acredita na responsabilidade do autor que ele deve optar por um determinado tipo de narrador, como, por exemplo, aquele marcado pela voz da onisciência. Afinal, isso compete ao critério estilístico adotado pelo autor e, de forma alguma, o trabalho com a ficção deve ter por princípio uma espécie de exigência única quanto ao modo de narrar, o que seria simplista por demais.

Por isso, pode haver autores, como queria Sartre, que neguem a voz da onisciência para sentirem a obra mais livre e “artística”. Todavia, há outros a quem o recurso à onisciência não é um problema, posto que o relevante na ficção é a existência de uma espécie de contrato tácito com o leitor, por meio do qual tudo o que o romancista apresenta seja apreendido por quem lê (BOOTH, 1980, p.70).

Arthur Schopenhauer foi outro célebre escritor a refletir a respeito da autoria de forma original e, por vezes, até ferina. No livro **Sobre o ofício do escritor** (2003), até hoje uma referência crítica quanto ao trabalho com a escrita, o filósofo ironiza aqueles que desejam trabalhar com a palavra por outros motivos que não o gosto e o encanto por ela. Ele declara, emblematicamente: “Um livro nunca pode ser mais que a impressão dos pensamentos do autor” (Ibid., p.15).

Aparte a total concordância do excerto com o pensamento que se conhece de Saramago, outra passagem que se destaca pela muita pertinência que tem para com o tema é a que trata, curiosamente, da questão do anonimato.

Ao abordar os artigos e textos publicados de modo anônimo, Schopenhauer (2003) critica severamente aqueles que optaram por escritos não assinados como forma de preservação das identidades frente às polêmicas que os textos poderiam

suscitar junto ao público. Para ele, “haverá cem [autores] em que o anonimato serve apenas para subtrair toda responsabilidade a quem não é capaz de defender o que diz” (Ibid., p.28).

A menção à exigência de se assinar o próprio texto caminha paralela àquela que, para Saramago, é essencial: o autor assumindo sua identidade frente ao que escreve. Para concluir, Schopenhauer relembra as palavras de Rousseau, para quem “todo homem honesto deve pôr seu nome no que escreve” (Ibid., 29).

Pelo que está posto, a luta pela assunção da autoria não é recente, tampouco se apresenta como fato consensual.

Também não parece marca da atualidade, a tendência que determinados escritores têm para se fazer desaparecer dentro do texto, dando a impressão de que a obra subsiste sem que haja alguém como criador.

Esse mecanismo, algo como uma espécie de *apagamento da autoria*, parece surgir ora como forma de anonimato com a finalidade de defesa pessoal, conforme sugerido por Schopenhauer, ora como meio de ver a obra sem vínculo com a identidade do autor, como abomina Saramago.

Juan José Saer (2005), crítico, ensaísta e escritor, durante uma entrevista, ao ser indagado sobre a possibilidade de ver os livros se relacionarem diretamente à figura de seus autores, oferece um parecer lúcido e consistente sobre o assunto:

Obviamente, a noção de autor está desvalorizada desde o estruturalismo, mas é evidente que o autor é quem dá sabor ao texto. Não quero dizer com isso que esse sabor seja autobiográfico, mas que esse sabor tem a ver com essa espécie de artesanato, esse saber fazer e essa impregnação de elementos pessoais na linguagem que o autor utiliza e que, no entanto, sempre existirá fora dele (p.157-73).

Saer, ao falar em “artesanato”, remete-nos à idéia de que a obra não deixa de ser a criatura concebida por um criador. Como acontece com toda criação, o criador lhe confere marcas, voluntariamente ou não, que remetem à sua pessoa. Assim como na metáfora da existência humana, o homem foi criatura inspirada

segundo a forma de seu criador, uma obra literária é produto inspirado pelas marcas que representam o autor.

Compagnon se aproxima muito dessa reflexão quando, inclusive enfrentando a afirmação de que o autor deve ser indiferente à obra produzida, em nome da lógica, se pergunta: “Na realidade, interpretar um texto não é sempre fazer conjecturas sobre uma intenção humana em ato?” (2006, p.49).

Deve-se destacar que, até aqui, segundo a concepção de Saramago, o ato de escrever e de se firmar como autor tem a ver, necessariamente, com o papel de assumir-se como voz daqueles que não têm uma posição privilegiada por meio da qual pudessem se manifestar.

Tal compreensão do autor, está repleta de um ideal humanitário, reflexão que é corroborada por Beatriz Berrini, quando afirma:

A mim me parece que esta é uma marca característica e indelével do *humanismo* de Saramago. Presente não só no artista, mas também no homem, que se expressa em entrevistas, em depoimentos, (...). Nele, sempre, o indefectível amor pela criatura humana, em especial pelos mais desamparados e excluídos (1998, p.124, grifos da autora).

Sendo assim, há um retorno, mais uma vez, à questão de que, para esse romancista, escrever tem mais a ver com o ato de assumir responsabilidades, do que se constituir em artista da palavra, como querem alguns críticos.

Dessa forma, todas as alusões que Saramago faz ao fato de escrever são equivalentes a *estar presente*, substancialmente, nos livros que escreve. Entretanto, a pessoa que ele é ou que já foi um dia, não deve ser associada, em sua obra, com um relato simplista de cunho biográfico. Isto seria, realmente, mera redução de seu trabalho ficcional.

Afinal, em nenhum esclarecimento que já possa ter feito a respeito das opiniões que sustenta, Saramago declara recorrer ao biografismo como meio de se colocar nos livros que escreve. Tampouco se refere a pessoas de sua história ou às passagens que vivenciou para compor seus escritos.

Ao contrário, o romancista sempre faz questão de explicar que sua concepção de autor é coincidente com a figura do narrador, porque este é o espaço mínimo que há entre o que pensou para aquela história e a narração propriamente dita. A passagem a seguir facilita essa compreensão:

O espaço que existe entre o autor e a narração é ocupado, às vezes, pelo narrador, que age como intermediário, às vezes como filtro, que está ali para filtrar o que se possa ser muito pessoal (...). Eu diria que entre o narrador, que neste caso sou eu, e o narrado não há nenhum filtro que possa ser ocupado por essa espécie de filtro condicionante ou algo impessoal ou neutro que se limitasse a narrar sem implicações. Pode-se dizer que estou pessoalmente envolvido no que escrevo. Nisto, que é o que você [o jornalista Juan Arias] chama de coerência, eu acredito (SARAMAGO apud ARIAS, 2004, p.30).

Pode-se mesmo perguntar se haveria razão para Saramago reafirmar que as histórias que conta são o retrato da pessoa que é, se não acreditasse firmemente que sua substância é o cerne que faz nascer as personagens, as tramas, as falas que estão nos livros de sua autoria.

Ao que parece, embora parte da crítica não aceite a idéia de que o autor deva ser relacionado à figura do narrador, ao menos em um ponto concorda com Saramago: a coerência entre sua vida pública e sua obra, que vem parecendo ser total.

Assim, não é raro encontrar nas sinopses dos livros de Saramago ou em artigos críticos a menção ao fato dele ser um autor “coerente” com o que professa no mundo real. Tanto é assim que, com freqüência, ele é convidado a falar sobre os mais diversos assuntos, tais como sistemas políticos, fome mundial, religião, etc.

O próprio escritor comenta o interesse que as pessoas têm por suas opiniões sobre assuntos, aparentemente, tão diversos da literatura:

Sempre há alguém que me pergunta: ‘Qual a solução que o senhor tem para isso?’. E eu respondo: ‘ Mas eu não tenho uma solução. Se eu tivesse soluções e se elas fossem todas boas e, supondo que as pessoas estariam de acordo, pois já teríamos transformado

o mundo. Não, eu não tenho soluções, eu ponho a questão, e nada mais (SARAMAGO, José. **O mundo do Fórum**<sup>11</sup>).

Toda essa busca, portanto, pela voz do autor a manifestar-se em relação aos mais variados temas tem seu reflexo naquilo que Saramago vê como uma responsabilidade para com o próximo e para com seu público leitor.

Aí está, quem sabe, uma das portas pelas quais pode se aceitar a maneira com que ele encara a questão da “autoria responsável”. Ao que parece, tudo indica que o propósito final de Saramago seja o de ser reconhecido pela sua obra, já que costuma dizer: “não quero que os meus leitores saibam o que sei de mim. O que há entre mim e eles são os meus livros (...) O que quero é que cada leitor, pelos livros que escrevo, tenha uma idéia da pessoa que os escreve” (SARAMAGO apud ARIAS, 2004, p.28).

Outra implicação que surge da idéia de que o leitor deve reconhecê-lo por meio da obra é o fato de Saramago conceber, aquele que lê, como uma espécie de figura companheira, parceira, que deve saber *ler* as pistas deixadas pelo autor para então reconhecê-lo na matéria narrada, haja vista o que o romancista afirma no artigo referido na primeira parte desse capítulo (seção 1.1. “Duas dimensões sobre a questão autoral: a crítica e a teórica”).

Saramago cria uma suposição sobre o porquê ler uma determinada obra: “o que determina o leitor a ler não será uma secreta esperança de descobrir no interior do livro – mais do que a história que lhe seja narrada – a pessoa invisível mas onnipresente do seu autor?” (Saramago, 1998, p.27).

Ainda se referindo à relação que pretende criar com seu leitor, Saramago demonstra a intenção de tornar a imagem do narrador, próxima daquela que o leitor deve buscar no autor:

Creio que deve haver poucos autores que se entregam tanto aos seus leitores como eu, não no sentido de falar de si, referindo-se à

---

<sup>11</sup> Publicação do Fórum Social Mundial, Brasil, 20 de janeiro de 2005. Disponível em: <<http://www.forumsocialmundial.org.br/dinamic.php?pagina=utopia>> Acesso em 10 out. 2008.

sua vida, não, é outro tipo de comunicação, que tem mais a ver com o modo de entender o mundo, a vida, as relações humanas. E é uma consequência do fato de o narrador confundir-se com o autor (SARAMAGO apud ARIAS, 2004, p.29).

Ademais o que propôs Saramago e sendo a autoria tema naturalmente profícuo de posições extremadas, faz-se necessário, até para que a concepção do romancista tenha seu contraponto, que se reveja o que, especialmente, teóricos pensam a respeito de quem é, afinal, o autor.

De início, observe-se que para Walter Benjamin, o que irá definir, fundamentalmente, o autor é o fato deste ter autonomia, liberdade de escrever o que quiser, apesar de “a situação contemporânea o força[r] a decidir a favor de que causa colocará sua atividade” (BENJAMIN, 1986, p.120).

Para o ensaísta, o escritor deve optar, conscientemente, por uma “tendência” política, e não literária. E, justamente essa “tendência” que será responsável pela identificação da obra a uma certa qualidade literária: “(...) a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária” (BENJAMIN, 1986, p.121).

Tal afirmação de Benjamin se apresenta muito próxima da concepção saramaguiana de autoria, afinal, o que Saramago vem defendendo, fervorosamente, é que, ao “optar” escrever de uma forma e não de outra, ao decidir abordar determinados temas e não outros, a identidade do autor, de alguma forma, é revelada. Inclusive, para o romancista, nas escolhas feitas estão as orientações para o leitor reconhecer o autor.

Se o leitor pensar que a voz do narrador lhe orienta a leitura para a descoberta das “tendências” de que trata Benjamin, então é possível aceitar que essa instância seja tida como o mecanismo que está ali, não para mascarar a figura do autor, mas para revelá-la.

Vale frisar ainda que, para Saramago, a defesa da autoria está intrinsecamente ligada à defesa das responsabilidades dos autores para com o que escrevem. Sendo assim, aceitar a figura do narrador como coincidente com a do autor, seria o mesmo que defender o papel responsável dos autores pelo

discurso que professam em suas obras. Isso se justifica pelo fato de Saramago ser marcado por um pensamento humanista e liga-se, diretamente, à máxima que faz da literatura um arcabouço de conhecimentos para o ser humano. Compagnon explica essa que é uma das funções pela qual a Literatura é mais aceita: “Segundo o modelo humanista, há um conhecimento do mundo e dos homens propiciado pela experiência literária (...) que só (ou quase só) a experiência literária nos proporciona” (2001, p.36).

Para pensadores mais contemporâneos que se dedicaram à questão da autoria, o assunto não parece melhor sedimentado. Pelo contrário, Dominique Maingueneau, por exemplo, que recentemente palestrou no Brasil sobre “*A noção de autor*”, acredita que essa noção é central, tanto para a Literatura, quanto para a Análise do Discurso.

Para ele, a autoria funciona, paradoxalmente, como uma *dobradiça*, “pois articula o que está dentro com o que está fora. Algo como o que se chama *subversão*, entre o texto e o contexto”, já que diz respeito ao aspecto discursivo e, ao mesmo tempo, social (MAINGUENEAU, Dominique. **A noção de autor**<sup>12</sup>).

Da declaração de Maingueneau, o autor remete para a figura do escritor, pelo menos no caso da literatura propriamente dita. Afinal, seria o autor a figura que escreve e a quem as responsabilidades são atribuídas, por isso ele declara: “para se ter autor é necessário fechar enunciados e que sejam reconhecidos e atribuídos a alguém” (Id.).

Segundo o próprio Maingueneau, a melhor posição de autoria a que um pensador já chegou foi a concebida por Michel Foucault. Todavia muitas foram as lacunas na percepção da autoria deixadas pelos escritos do filósofo, às quais o analista do discurso, Maingueneau, procura agora se dedicar<sup>13</sup>.

É sabido que Foucault declarou que depois das experiências de Mallarmé, a escrita havia se identificado “com um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer” (FOUCAULT apud MOTTA, 2001, p.268).

---

<sup>12</sup> Palestra organizada pelo LAEL/PUC-SP. São Paulo, 04 de junho, 2009, informação oral.

<sup>13</sup> As “lacunas” referidas se devem, exclusivamente, ao fato de Foucault ter vivido – e se dedicado ao tema – num período anterior às influências da internet e dos meios virtuais na concepção de subjetividade.

A tese de que o autor havia morrido se insurgiu, rapidamente, contra os pressupostos humanistas:

Foucault pronunciou uma conferência célebre, em 1969, intitulada 'Qu'est-ce qu'un auteur?', e Barthes havia publicado, em 1968, um artigo cujo título bombástico, 'La mort de l'auteur', tornou-se, aos olhos de seus partidários, assim como de seus adversários, o slogan anti-humanista da ciência do texto (COMPAGNON, 2006, p.50).

No entanto, conforme Motta (p.294) destaca, Foucault era indagado, insistentemente, sobre a conclusão a que se podia chegar com esse tipo de raciocínio estrutural, em que o autor era apagado. A dúvida subjacente era se, em razão do tal “desaparecimento” contínuo do autor, não se estaria, necessariamente, concluindo também que o autor havia morrido.

Nas ocasiões em que Foucault se deparava com esse questionamento, ao que descreve Motta, a reação do filósofo era taxativa. Pronunciando-se sobre a corrente francesa de intelectuais da qual fazia parte, a qual professava a negação do homem como máxima, Foucault responde: “não disse que o autor não existia; eu não o disse e estou surpreso que meu discurso tenha sido usado para um tal contra-senso” (Ibid., p.294).

Foucault, inclusive, revelava que sua posição no campo dos estudos sobre a autoria tinha uma particularidade. Para ele, o foco não era o indivíduo, mas o autor, como costumava ressaltar: “não fiz aqui a análise do sujeito, fiz a análise do autor...” (Ibid., p.295).

O que se percebe é que, suas teses acerca da autoria eram atreladas a uma certa concepção *negativa*<sup>14</sup> do papel do autor, isso em função do grupo de intelectuais do qual, de algum modo, fazia parte.

---

<sup>14</sup> Por concepção *negativa* compreende-se aqui a idéia formulada por certo grupo de pensadores estruturalistas, para quem o sujeito como indivíduo não existia já que somente as estruturas é que poderiam defini-lo, como uma espécie de função articulada dentro do campo social ou lingüístico. Leia-se a passagem que melhor situa essa idéia: “O estruturalista afirma a hegemonia das estruturas, anula o homem (...) seu objetivo central é refutar a abordagem antropológica, e a crítica baseada no conceito de ideologia é uma das armas clássicas do arsenal da antropologia (...)” (ROUANET, 1971, p.92).

Mesmo ao se levar em conta a produção intelectual foucaultiana, devido aos inúmeros pontos de convergência com essa tendência negativa, ela acabou associada à de nomes como Derrida, Barthes e Lévi-Strauss.

Entretanto, apesar de Foucault dialogar com tal grupo de escritores, em nenhum momento durante seus estudos sobre autoria, dedicou-se a pensar sobre o autor especificamente, ou seja, sobre o sujeito responsável pela autoria. Ao contrário, nas palestras, conferências e debates nos quais trouxe o tema à tona sempre declarou analisar, sobretudo, o discurso do autor, o que significa dizer que seu foco foi o produto final, a *obra*, ou melhor, a articulação do texto em relação às suas estruturas internas.

A seguinte passagem pode ajudar a esclarecer em que ponto Foucault localiza-se nos estudos sobre autoria:

(...) um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros (FOUCAULT apud MOTTA, 2001, p.273).

Como se pode perceber, para Foucault, ser autor era estar na função de organizador da criação, ou seja, de “assumir diretamente o texto”, exatamente como acredita Maingueneau.

Assim, ambos parecem caminhar para a mesma conclusão: “o nome do autor não é, pois, exatamente, um nome próprio como os outros” (FOUCAULT apud MOTTA, 2001, p.273), pois, segundo o filósofo, somente haverá um “nome de autor”, se for possível designar um dado conjunto como sendo uma “obra”, e nem tudo que é escrito por um “nome próprio” deve ser considerado como “obra”.

Para Foucault, só é possível estabelecer que um dado conjunto funciona como “obra” se apresentar certa “homogeneidade”. Observe-se a seguinte passagem, que explica o porquê dessa exigência:

(...) o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante (IBID., p.273).

Realmente, apesar de a *função* autor ser o objeto de estudos de Foucault, conforme vêm demonstrar as passagens anteriores, também é fato que ao longo de seus estudos, ele se deparou com o grande problema da identidade de quem fala, isto é, de quem propriamente construiu-se por dentro da função de autor.

Por essa razão, ele esclarece algo de particular relevância para quem se lembra do ponto de vista de Saramago acerca do mesmo tema:

O nome próprio e, o nome do autor estão situados entre esses dois pólos da descrição e da designação; eles têm seguramente uma certa ligação com o que eles nomeiam, mas não inteiramente sob a forma de designação; nem inteiramente sob a forma de descrição: ligação específica. Entretanto – e é aí que aparecem as dificuldades particulares do nome do autor –, a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do autor com o que ele nomeia não são isomorfas (FOUCAULT apud MOTTA, 2001, p.272).

Ainda que não inteiramente coincidente com o nome do indivíduo, a função autor admite, pois, que haja uma “ligação” entre ambas. Tal efeito de ligação, embora não isomorfa, também é o que outros teóricos aceitaram ao estudar o tema das relações entre o indivíduo criador e sua função de autor.

Igualmente para Maingueneau, ter responsabilidades como autor significa abordar, por meio de seu discurso, a dimensão ética. Assim, uma das formas de se identificar uma obra seria por meio da unidade que ela apresenta com relação à sua autoria. Ele declara: “[Ter] a responsabilidade significa ter a dimensão ética, é o mecanismo que permite atribuir a uma pessoa e não a outra, a autoria. (...)”

porque alguém criou [o todo] ele é atribuído a alguém, só a ele [a esse alguém]” (MAINGUENEAU, Dominique. **A noção de autor**<sup>15</sup>).

Assim, a “dimensão ética”, ressaltada aqui, é o que Saramago vem clamando que se reconheça como a principal característica do ofício de um autor e que, ao menos nas suas obras, críticos da estatura intelectual de Leyla Perrone-Moisés já reconheceram: “A obra toda de Saramago se esteia num projeto ético e político, sem se tornar doutrinária e sem deixar de ser prioritariamente estética” (2000, p.187).

### 1.3 O autor e a retórica da ficção

*“Um dia escrevi que tudo é autobiografia, que a vida de cada um de nós a estamos contando em tudo quanto fazemos e dizemos, nos gestos, (...) como viramos a cabeça ou apanhemos um objeto no chão. (...) vivendo rodeados de sinais, nós próprios somos um sistema de sinais”*

José Saramago

Segundo o estatuto ficcional, já foi processo bastante comum o narrador informar ao leitor sobre expedientes internos à psicologia das personagens, expedientes aos quais, sem orientação, ninguém poderia ter acesso. Entretanto, esse processo, espécie de comentário pessoal do autor, foi considerado “retórica directa e autoritária” (BOOTH, 1980, p.24).

Desde os primeiros estudos retóricos, tal mecanismo tem sido duramente combatido por toda uma linhagem de escritores que o vêem como manipulação empobrecida da ficção, já que orienta diretamente o leitor na formação de suas

---

<sup>15</sup> Palestra organizada pelo LAEL/PUC-SP. São Paulo, 04 de junho, 2009, informação oral.

impressões sobre os fatos e personagens e não permitindo a criação livre por parte de quem lê.

Dessa espécie de *critério* quanto ao modo do discurso, os estudiosos passaram a fazer distinção, portanto, entre as técnicas narrativas do *mostrar* (*showing*) e do *contar* (*telling*)<sup>16</sup>.

Levando em consideração, pois, que a busca realizada é por mapear e compreender o *ethos* do narrador das obras saramaguianas selecionadas, é possível que parte do *corpus* exposto (ver *Capítulo III*) se depare com essa questão do *mostrar* e do *contar*.

De antemão, é necessário já ressaltar que o *contar* seria responsável por exprimir todos os julgamentos do autor, as impressões e conclusões, ao passo que o *mostrar* suprimiria essa onisciência em detrimento à ação receptiva do leitor.

Por conseguinte, notou-se uma decadência da opção do *contar*, algo que ocorreu logo após a repercussão da obra de Flaubert na crítica: “É espantosamente grande o número de autores pós-Flaubert que concordam que este tipo de comentário directo e sem mediação não serve” (BOOTH, 1980, p.34).

Todavia, o mesmo Wayne C. Booth que constatou o fenômeno é quem levanta a suspeita sobre a fidelidade da função *mostrar*. Para ele, “o que é, na realidade, ‘comentário?’ (...)” e, mais adiante, sua conclusão: “mesmo que eliminemos todos os juízos explícitos deste tipo, a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente dum personagem – quando ‘desloca seu ponto de vista’, como dizemos agora” (BOOTH, 1980, p.34, grifos do autor).

---

<sup>16</sup> A técnica do *mostrar* (*showing*) implica num fazer artístico, pelo qual se garante que a forma se mostre a si mesma. Sendo assim, numa narrativa dominada pelo *mostrar*, é comum o aparecimento de deslocamentos de ponto de vista – que se apresenta como um forte indício da intrusão do autor – e o corte da ação para se chegar à visão da mente da personagem. Já a técnica do *contar* (*telling*) foi considerada, por parte da crítica, um fazer não artístico pelo fato de utilizar um narrador como ponto organizador da narrativa. Nessa técnica, o narrador ocupa o papel de responsável por apresentar ao leitor todos os pontos obscuros da ação ou das personagens, além de garantir a construção de juízos de valor. Booth (1980, p. 36) tem dúvidas quanto a ser defeito a presença da voz do narrador, por isso declara que mesmo quando o autor suprime sua presença, pelo simples fato de deslocar o ponto de vista ou mudar a cena já está demonstrada sua interferência. Em José Saramago, como mostra o *Capítulo III*, há a predominância do *contar* (*telling*).

Cabe ressaltar que o ato de *mostrar*, numa narrativa, é revelador também de que “o autor está sempre presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema da credibilidade, seja de que modo for” (BOOTH, 1980, p.35).

Por meio de algumas reflexões, Booth parece querer deixar claro que a voz do autor não deve ser entendida como “defeito” dentro do texto, tanto é assim que deve ser buscada pelo leitor capcioso:

(...) de todas as alusões literárias ou metáforas coloridas, do recurso a mitos e símbolos – elementos que, implicitamente, conferem juízos de valor. Um leitor esclarecido aperceber-se-á de que todos eles são impostos pelo autor (BOOTH, 1980, p.36).

Sendo assim, não se deve taxar o apelo à adoção de múltiplos pontos de vista ou à onisciência, ou ainda, ao tom impessoal como recursos desta ou daquela classe de autores, para daí definir a qualidade da obra:

quer um romancista impessoal se esconda por trás dum único narrador ou observador, quer dos múltiplos pontos de vista (...) a verdade é que nunca se pode silenciar a voz do autor. E isso é um dos motivos por que lemos ficção (...) (BOOTH, 1980, p.77).

Para Paul Ricoeur, filósofo e estudioso do tempo na narrativa, a função da ficção está atrelada à idéia de ser ela “revelante e transformante relativamente à prática cotidiana” (RICOEUR, 1997, p.274). O autor explica:

(...) revelante, no sentido de que revela características dissimuladas, mas já delineadas no coração de nossa experiência prática; transformante, no sentido de que uma vida assim examinada é uma vida mudada, uma vida diferente (RICOEUR, 1997, p.274).

Ora, Ricoeur trata da ficção como detentora de poderes específicos, tal como também o faz Saramago. Esses poderes carregam em si certa

responsabilidade, já que, de alguma forma, estão imbuídos do caráter de transformadores.

Para que essa ação “reveladora” seja atribuída à ficção, no entanto, é dever do leitor “pressent[ir] o seu papel na medida em que apreende intuitivamente a obra como uma totalidade unificada” (RICOEUR, 1997, p.279).

Assim, o leitor precisa estar ciente de que a ficção funciona como o espaço em que, por meio de normas e escolhas realizadas se faz do texto “a obra de um enunciador, portanto, uma obra produzida por uma pessoa e não pela natureza” (RICOEUR, 1997, p.280). Dessa forma, as “escolhas” remetem a uma marca individual, à figura particular de um autor.

Saramago, no trecho a seguir, nos desperta exatamente para a cumplicidade que o autor deve criar com o leitor, não de forma previsível e mecânica, mas espontânea, já que é ele que, como num pacto, irá compartilhar dos mesmos dados que o autor:

O escritor (...) tudo quanto escreve, desde a primeira palavra, desde a primeira linha, é escrito em obediência a uma intenção, às vezes clara, às vezes escondida – porém, de certo modo, visível e óbvia, no sentido de que ele está sempre obrigado a facultar ao leitor, passo a passo, dados cognitivos que sejam comuns a ambos, para chegar finalmente a algo que, querendo parecer novo, diferente, original, já era afinal conhecido, porque, sucessivamente, ia sendo reconhecível (SARAMAGO, 1998, p.26).

Os “dados cognitivos que sejam comuns a ambos” são como mecanismos de partilha entre autor e leitor e assemelham-se às estratégias do recurso a que Booth chamou *autor implicado*.

Assim, pode-se dizer que a *pertença* de que tratou o romancista anteriormente (ver *Capítulo I*, seção 1.1 “Duas dimensões sobre a questão autoral: a crítica e a teórica”) é captada pelo leitor e, embora esse mecanismo não seja atribuído ao autor propriamente dito, contribui para a formação da figura que será a voz narrativa, ou seja, do *autor implicado*.

Sobre essa estratégia, Ricoeur diz que “os acontecimentos contados numa narrativa de ficção são fatos passados para a voz narrativa que podemos considerar aqui como idêntica ao autor implicado, ou seja, a um disfarce fictício do autor real” (RICOEUR, 1997, p.329).

Em suma, segundo a explicação de Ricoeur, o leitor *deve saber ler* os acontecimentos da narrativa para descobrir neles o autor implicado, que seria uma máscara do autor real.

Já, conforme interpretação de Saramago, o leitor *deve querer descobrir* o autor, mas isso por meio do texto, não simplesmente perseguindo uma curiosidade biográfica. Como se nota, as reflexões são provenientes de um filósofo e de um romancista, mas apresentam cargas de grande semelhança teórica.

Pelo que está demonstrado, Ricoeur sugere aceitar que o papel de organizador é também uma forma de identificá-lo, no que ainda parece concordar com Wolfgang Iser, estudioso da recepção, que afirma ser “cada texto literário (...) uma forma determinada de tematização do mundo” (ISER apud LIMA, 2002, p.388).

Portanto, assumindo que o autor, mesmo sob disfarce, esteja dentro da matéria narrada (BOOTH, 1980, p.38), torna-se necessário, a quem souber procurá-lo, que se passe em revista a figura do narrador, visto ser ela que irá encaminhar a análise para a depreensão do *ethos*, tal como aqui é proposto.

Cabe ressaltar que há uma razão específica para tratar do narrador em detrimento das outras personagens ou elementos componentes da narrativa: ela consiste em uma justificativa especial. Primeiramente, observe-se que Saramago sustenta a argumentação de que sua figura de autor é coincidente com a dos narradores de sua obra e, além disso, muito já se falou que, “dos romances de Saramago (de qualquer um deles), a figura que avulta é, incontestavelmente, a do narrador” (GOBBI apud BERRINI, 1999, p.149).

Sendo assim, mesmo quando o narrador caminha sem se fazer perceber, o leitor presente que há alguém em sua companhia, uma voz que o acompanha na

trama e dele não irá largar. Márcia Valéria Zamboni Gobbi explica com exatidão a presença consistente, por assim dizer, do narrador nos romances de Saramago:

Suas intervenções sistemáticas na narrativa, comentando quer os atos dos personagens, quer as suas dificuldades com a escrita (quando, então, dialoga abertamente com o leitor) e, por outro lado, o modo declarado pelo qual manipula as convenções narrativas, fazem emergir do universo ficcional a onipotência de sua figura; ao contrário de manifestar qualquer tentativa de *apagamento*, ele quer é mostrar-se, mostrar que a história contada não se faz *por si mesma*, mas é fruto de uma subjetividade, de uma voz que tem dono (1999, p.149-50, grifos da autora).

Aclarar os ouvidos será necessário a partir de agora. Só assim as marcas dessa “voz que tem dono” poderão ser melhor compreendidas para que, por meio delas, se possa chegar ao *ethos*.

A jornalista e escritora Fernanda Eberstadt, em matéria para o ***New York Times*** a respeito da produção do autor português, declara a impressão que teve como simples leitora diante dos romances saramaguianos de que as personagens falam como se dentro de um monólogo interno, interrompido pelas marcações “tagarelas” do narrador (SARAMAGO, José. **Talvez meu próximo livro seja o último**<sup>17</sup>). Tal concepção, que pode parecer bem humorada e ingênua à primeira vista, encontra reflexo naquela do experiente crítico e professor James Woods, citado na mesma matéria, e para quem o narrador de Saramago identificar-se-ia com “uma voz que sabe tudo e nada ao mesmo tempo”.

Impressão coincidente, ainda, é a de Berrini (1998), para quem a figura do narrador saramaguiano é aquela do “sábio experiente que se transforma em contador, porque tem algo de importante a comunicar” (p.57).

Conforme a explicação de Perrone-Moisés (2000), tal relação dos narradores de Saramago com a figura do contador de histórias se deve, sobretudo, à “capacidade de fabular e de manter o interesse do receptor”,

---

<sup>17</sup> Uol Entretenimento, 03 de setembro de 2007. Disponível em: <<http://www.entretenimento.uol.com.br/ultnot/2007/09/03>> Último acesso em 28 jun. 2008.

constantemente. Para ela, as raízes orais da obra saramaguiana permitem “plena comunicabilidade” (p.185).

A propósito, a imagem do tradicional contador de histórias, permeada pela sabedoria e que é dividida com seus ouvintes, será oportunamente recuperada nessa dissertação ao se abrir espaço para a análise do *corpus* (Capítulo III).

A princípio, o narrador saramaguiano parece ter por regra, não apenas inquietar o leitor por meio da comunicabilidade, mas também por sua identidade. É Seixo (1999) que revela a ironia acerca da figura do narrador:

[o cotidiano é] em José Saramago desviado para uma construção positiva, de crença no homem e no futuro, de correção possível do erro (para o que decerto contribui uma perspectiva por vezes lúdica da narrativa, assente em atitudes opinativas do narrador, em produções de sentido trabalhadas pela ironia, em acertos ou desacertos aforísticos (...)) (p.47).

De certa forma, a idéia sugerida por essa última citação é a de que o narrador saramaguiano, costumeiramente, pareça saber mais do que diga saber. Além disso, parece preocupar-se em deixar claro que conhece, com plenitude, a história que está a contar, mas que quer acompanhar de perto o leitor adentrando na trama e participando, passo a passo, de sua concretização. Por isso mesmo, o narrador guarda detalhes para serem revelados só no momento mais significativo da trama.

Berrini auxilia na compreensão dessa voz:

Poderá o narrador, eventualmente, limitar-se aqui e ali ao límpido e objectivo olhar de observador; ou adoptar uma determinada perspectiva, exclusiva e excludente, (...) ou, mesmo será capaz de delegar a palavra a esta ou àquela personagem por alguns momentos. Na verdade, por sobre a narrativa que se vai desenvolvendo (...), ou sob as múltiplas vozes que fervilham nos diversos textos, paira ou subjaz sempre o espírito e o olhar do criador (1998, p.54).

Assim sendo, todas as vozes que compõem as narrativas de Saramago contribuem para a percepção de sua voz criadora. Isso também quer dizer que,

quando esse autor executa suas típicas entradas intertextuais ou suas digressões, elas se configuram como estratégias pelas quais o autor deixa suas marcas específicas.

Então, por que não chamá-las “autorais”? Ao contrário de “manipulação retórica”, como quiseram alguns críticos referindo-se a esse recurso, o que, de fato, aí se nota, à luz da retórica da ficção, são marcas do autor implícito, que podem ou não coincidir com o autor real.

O que realmente importa disso tudo é que, se há marcas do autor e se Saramago prega ter em sua obra nada mais que sua própria concepção de mundo, então o que certos críticos viram como pura manipulação é, na verdade, uma estratégia para convencer o leitor “de suas idéias a respeito daquilo que narra” (SCHWARTZ, 2004, p.45). Como se vê, mais um fator a contribuir para a idéia de que o autor “está no livro todo”, como quer Saramago.



*Capítulo II*

*Trabalhando com a  
noção de ética*

## 2.1 O estudo do *ethos* desconhecido

*“Um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor.”*

José Saramago

Uma pessoa é o que diz ser, mas também o que parece ser. Essa é a máxima construída pelos estudos retóricos sobre o *ethos*, empreendidos desde Aristóteles e, recentemente, retomados por teóricos da Pragmática e da Análise do Discurso.

Manuel Alexandre Júnior (In: ARISTÓTELES, 2005, p.15) explica que o renovado interesse pela retórica<sup>18</sup>, primordialmente celebrizada na sistematização feita por Aristóteles, parece ter seu início com a relação que traçou Chaïm Perelman entre ela e o poder da argumentação nos mais diversos campos, como o literário, o filosófico e o jurídico. Entretanto, antes disso, George Kennedy já havia se dedicado ao extenso levantamento da teoria e prática dessa disciplina, desde a Antigüidade até a Contemporaneidade (Ibid., p.15)<sup>19</sup>.

Tomando, grosso modo, a extensa pesquisa que Dilson Ferreira da Cruz (2009, p.23) faz do surgimento da retórica, é possível notar seu aspecto plural e bipartido, desde o início, o que, por consequência, faz-se notar mesmo em Aristóteles.

Observe-se que Cruz explica o momento de nascimento desta ciência, com precisão: por volta de 467 a.C., em Siracusa, logo após conflitos e levantes

---

<sup>18</sup> Usar-se-á *Retórica*, grafada com maiúscula para as referências à obra de Aristóteles e *retórica*, com minúscula, para a arte e disciplina em geral.

<sup>19</sup> As publicações referidas por Manuel Alexandre Jr. são, respectivamente: PERELMAN, Chaïm. **Le champ de l'argumentation**. Bruxelas: Presses Universitaires de Bruxelles, 1970.

KENNEDY, George A. **The art of persuasion in Greece**. Princeton: Princeton University Press, 1963;

\_\_\_\_\_. **The art of rhetoric in Roman world**. Princeton: Princeton University Press, 1972;

\_\_\_\_\_. **Classical rhetoric and its Christian and secular tradition from ancient to modern times**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1980.

populares – ocasião em que terras e outros bens precisavam ser restituídos aos seus donos. Todavia, na falta de documentos que atestassem suas posses, muitos foram os casos de um júri popular precisar decidir a situação de propriedade por meio da defesa oral que seus supostos possuidores faziam de si. Assim, nascia o que mais tarde convencionou-se chamar de retórica.

Como se percebe, realmente, a retórica originou-se de um vínculo estreito com a persuasão, com a capacidade de defender, em bom tom, uma idéia. Porém, ainda na Antigüidade, houve dissidências quanto ao seu entendimento.

A primeira das concepções sustentadas nesse período é a de Empédocles, o primeiro a ser considerado verdadeiramente um retórico e a vincular-se à arte do falar bem e de convencer o público. Já a segunda, mais tardia, é a de Isócrates, caracterizada pela relação entre o falar bem e a posição social do falante: “*prática da vida política*, (...) a reputação do orador perante a *Polis*” (CRUZ, 2009, p.35, grifos do autor).

Ambas as concepções vão fazer surgir divergências profundas entre aqueles que, ainda na Antigüidade, se dedicaram ao estudo da retórica e, por conseguinte, trataram do *ethos*, em seus aspectos fundantes.

Para Platão, por exemplo, “não havia lugar para o *ethos*, pois segundo ele, a Verdade é universal e não depende do contexto, do indivíduo que enuncia ou da linguagem empregada” (PLATÃO apud CRUZ, 2009, p.35).

Em contrapartida, Aristóteles concordará, em parte, com Isócrates, ao defender que o orador tenha qualidades morais para querer influenciar seu público, ainda que guarde reservas sobre o modo como se deve pensar o *ethos*. Cruz chega à compreensão que se quer sobre o assunto:

o Estagirita também dedicará especial atenção ao *ethos*, muito embora (...) o entenda em uma concepção diametralmente oposta à da de Isócrates [pois] o *ethos* não será mais fruto da imagem pública do orador – portanto, exterior ao discurso –, mas construído por ele (CRUZ, 2009, p.37).

Ainda assim, a bipartição temática original do livro que Aristóteles escreveu sobre a retórica, parece ter permanecido nos estudos contemporâneos, e como afirma Marcelo Dascal (2008, p.57) “é uma obra cuja unidade parece problemática”, pois trata dos argumentos e dos elementos da persuasão, mas “aborda também assuntos à primeira vista muito distanciados de uma lógica da argumentação”, como os recursos externos ao discurso, ou seja, o *tropos*, o *ethos* e o *pathos*<sup>20</sup>.

Aparte a crítica latente no comentário de Dascal sobre o aspecto da obra clássica, é possível notar, desde Aristóteles, certa preocupação no que diz respeito tanto aos estudos da argumentação, quanto aos mecanismos que, em sua estrutura, afetam o indivíduo e fazem com que ele demonstre, maior ou menor, capacidade de persuasão frente ao seu público.

Por esta razão, é comum que os teóricos da Análise do Discurso sugiram “um ‘casamento’ entre as (...) disciplinas para que, se necessário, a pragmática possa completar e enriquecer a retórica” (AMOSSY, 2008, p.24).

“No trânsito da antiga para a nova retórica, ela [a retórica] naturalmente transformou-se de arte da comunicação persuasiva em ciência hermenêutica da interpretação”, segundo aponta Manuel Alexandre Júnior, no prefácio da obra aristotélica, **Retórica** (2005, p.10).

A partir, pois, dessas contribuições que não deixaram que a retórica ficasse relegada ao passado ou à simples idéia de falar bem, novos estudos surgiram, apontando paralelos entre o poder retórico da persuasão e o grau pragmático da imagem e da virtude de quem fala.

Com isso, a noção de *ethos*, componente da famosa trilogia aristotélica (juntamente com o *logos* e o *pathos*), passou a ser vista como interface hábil na interpretação e compreensão da imagem criada de si nos mais variados discursos, seja o publicitário, o político ou o literário e, na seqüência, foi ainda ampliada pela Análise do Discurso, como meio de compreender a figura de quem fala.

---

<sup>20</sup> Em síntese, segundo a leitura que hoje se faz de Aristóteles, compreende-se que o *ethos* estaria para o *caráter*, construído pelo orador por meio do discurso, assim como, o *pathos* estaria para a reação ou *sentimento* provocado no público e, finalmente, o *logos* estaria para o *discurso* em si.

Ekkehard Eggs (apud AMOSSY, 2008), especialista em Aristóteles, afirma: “Pode-se dizer que ‘o *ethos* constitui praticamente a mais importante’ das três provas engendradas pelo discurso – *logos*, *ethos* e *pathos*” (p.29). Mas, não se deve pensar que esta “prova” esteja longe do problema de unidade que a própria Retórica apresenta. Pois, como Eggs destaca:

(...) encontramos-nos (...) diante de dois campos semânticos opostos ligados ao termo *ethos*: um, de sentido moral (...) engloba atitudes e virtudes como *honestidade*, *benevolência* ou *equidade*; outro, de sentido neutro ou ‘objetivo’ de *héxis*, reúne termos como *hábitos*, *modos* e *costumes* ou *caráter* (2008, p.30, grifos do autor).

Ao procurar esclarecer a significância do termo em sua origem, encontra-se a noção de *ethé*. Hoje, *ethé* é o conjunto constituído por mais de um *ethos*. Para os antigos, esse era o nome dado às propriedades que, de forma implícita, deveriam ser conferidas aos oradores durante os discursos. Porém, cabe frisar que os *ethé* não se remetiam a algo perceptível diretamente, ou àquilo que estava sendo *expresso* pelo orador sobre sua pessoa, mas àquilo que ele *mostrava*, ou, pelo menos, aparentava ser, durante tal exposição.

Assim, os *ethé* “compreendia[m] (...) as propriedades que os oradores se conferem implicitamente”, como ressalta, na atualidade, o pesquisador Dominique Maingueneau (2001, p.137), um dos que mais se dedicam à noção de *ethos*.

Estando, portanto, os *ethé* vinculados a uma concepção aristotélica de homem, o que pressupunha que lhe fosse próprio “discernir o verdadeiro e o verossímil, já que os homens têm uma inclinação natural para a verdade e a maior parte das vezes alcançam-na” (ARISTÓTELES, 2005, p.93), é natural que o *ethos* englobasse também as características que hoje seriam consideradas extemporâneas ao discurso, tais como o *habitus*<sup>21</sup>, a virtude e o caráter.

---

<sup>21</sup> Bordieu foi o cunhador da noção de *habitus*, tal qual a Análise do Discurso a utiliza atualmente. O termo é latino, mas sua origem está em *héxis*, do grego. No princípio, a *héxis* foi um conceito aristotélico ligado à virtude, da qual todas as ações morais deveriam estar embasadas. Com nova acepção, o *habitus*, recentemente, indica a capacidade de qualquer indivíduo ter as regras sociais estruturadas e projetadas, ainda que nem se dê conta disso.

Por esta razão, Aristóteles cunhou uma tipologia que “distingue a ‘*phronesis*’ (parecer ponderado), a ‘*eunoia*’ (propicia uma imagem agradável de si) e o ‘*areté*’ (apresentar-se como um homem simples e sincero)” (MAINGUENEAU, 2001, p.137), para servirem de nuances constituintes dos *ethé*, e que hoje merecem ser levados em consideração novamente, mesmo quando se fala num *ethos* específico, caso do objeto ora em questão.

Dominique Maingueneau (2001, p.137), não compreende o *ethos* como aquilo que se depreende do produtor do discurso, tampouco com o “que diz[em] explicitamente sobre si próprio[s], mas a personalidade que mostra[m] através de sua maneira de se exprimir”. Entretanto, o próprio teórico lembra que, da origem da noção de *ethos* até sua roupagem teórica atual, muitas foram suas transformações conceituais:

(...) não vivemos mais no mesmo mundo da retórica antiga, e a palavra não está mais condicionada pelos mesmos dispositivos; o que era uma disciplina única – a retórica - reverbera hoje em diferentes disciplinas teóricas e práticas, que têm interesses distintos e captam o *ethos* sob facetas diversas (MAINGUENEAU, 2008, p.12-13).

Havendo, portanto, uma gama de linhas teóricas com que trabalhar o *ethos*, optou-se por se adotar aqui o viés da enunciação literária, já que, tal como Maingueneau (2001, p.7), acredita-se que “a literatura não é apenas um meio que a consciência tomaria emprestado para se exprimir, é também um ato que implica instituições, define um regime enunciativo e papéis específicos dentro de uma sociedade”.

Dentro dessa perspectiva, entende-se o *discurso* como *prática* indissociável de seu aspecto sócio-histórico e que, por isso mesmo, apresenta características específicas, reflete uma situação, um tempo e um espaço únicos.

Alguns autores, ao explicar o porquê de terem optado por utilizar a noção de *ethos*, em detrimento de outros referenciais teóricos, alegam que devido à relação notória que ele estabelece entre o objeto produzido e a identidade produtora, o *ethos* permite o estudo da “reflexividade enunciativa e a relação entre

corpo e discurso que ela implica” (2008, p.70), tal como declara o próprio Maingueneau.

Em outras palavras, o trabalho com o *ethos* está intimamente ligado ao discurso, em razão deste ser um dos principais canais pelos quais pode ser conferida e demonstrada a ação humana, a *práxis*. O discurso funciona como uma forma de interferência sobre o real e, como prática dotada de poder de transformação, reflete a identidade daquele que o pratica.

Há que lembrar ainda, conforme os gregos, que o homem nasce ligado à ação; tudo que faz é revelador de seu ser. Portanto, o discurso como manifestação do fazer humano acompanha seu *ethos*, revelando o próprio executor do discurso.

Embora alguém possa acreditar que ao buscar o *ethos* o caminho mais natural seja desembocar no biografismo, cabe ressaltar que, para Maingueneau, o que se almeja compreender pelo *ethos* não se relaciona com um saber extradiscursivo, algo que deva ser conhecido sobre a figura de quem fala, constituído anteriormente à concretização do discurso. Ao contrário, a busca é na direção de algo inerente ao próprio discurso e que, por meio dele, se torna perceptível, pois inspira honestidade, falsidade, amabilidade ou hostilidade, por exemplo.

Dentro dessa perspectiva é que possivelmente se encontre a figura de José Saramago, o autor que se quer apresentar como narrador e a ambos – narrador e autor – como coincidentes.

Segundo a noção de *ethos* aqui compreendida, ainda que se ignore totalmente os saberes extradiscursivos, cabe aceitar que a materialidade do próprio texto, ou seja, o discurso em si, presentifica qualidades que podem muito bem ser comuns àquelas defendidas por seu autor.

Aqui, parece inevitável a pergunta: quem, conhecendo a apaixonada defesa que Saramago propõe acerca da autoria como gesto pleno de responsabilidades (conforme apresentado no *Capítulo I*), não o identificaria com certas passagens de sua obra?

Queira ou não o autor, o *ethos* está lá, basta procurá-lo. Afinal, não poderia ser diferente, pois o discurso, bem como sua organização, engloba um modo de ser no mundo, ou seja, um caráter. É por esta razão que o *ethos* somente pode ser lido desse modo, ou seja, no discurso, como prática que visa manifestar-se sobre o real para modificá-lo e o *ethos* é sua revelação. A passagem do **EC** apresentada a seguir, pode oferecer algo ao leitor, uma impressão muito forte da figura de Saramago na constituição do diálogo entre as personagens. O momento é aquele em que os cegos conversam a respeito da falta de alimento e a forma como enfrentarão o pagamento exigido pelos *cegos salvados*:

Daremos todos e daremos tudo, disse o médico, E quem não tiver nada para dar, perguntou o ajudante de farmácia, Esse, sim, comerá do que os outros derem, é justo o que alguém disse, de cada um segundo as suas possibilidades, a cada um segundo as suas necessidades (EC, 1995, p.142).

Como se vê, a menção do célebre ensinamento de Marx está presente. Não declaradamente, mas por meio de uma reverberação na voz do médico. Nesta passagem, mais uma vez, o leitor é levado a lembrar-se de Saramago-autor, pois como já foi frisado (ver *Capítulo I*), a formação marxista e a luta por condições sociais dignas fazem parte da vida pública do referido escritor.

Além disso, Saramago nunca omitiu a grande admiração para com os ideais comunista-socialistas, tanto é que nos **Cadernos de Lanzarote** chega a afirmar: “Marx e Engels, em **A sagrada família**, já tinham encontrado uma fórmula próxima da perfeição: ‘se o homem é formado pelas circunstâncias, então será preciso formar as circunstâncias humanamente’” (SARAMAGO, 1998, p.204).

Na passagem destacada, a sugestão do ideal socialista nos dizeres da personagem se faz presente sem que o narrador tenha que recorrer diretamente à propaganda panfletária. O uso desse artifício remete o leitor à idéia sustentada por Maingueneau (2001), que explica ser esta uma das principais estratégias de persuasão, isto é, não se revelar claramente, mas oferecer ao leitor mostras daquilo que o discurso almeja.

Dessa forma, como que por meio de um recurso indireto do discurso, o *ethos* se torna presente. Afinal, “o que o orador pretende ser, dá a entender e mostra: não diz que é honesto, mostra-o através de sua maneira de se exprimir (p.138)”. É por esta razão que o *ethos*, para ele, estaria vinculado “ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo real” (MAINGUENEAU, 2001, p.138), embora o autor se refira a essa gama diversa de fios que se presentificam no discurso e são externos a ele – ao que denomina *ethos pré-discursivo* – como se verá adiante.

Assim, por implicar uma relação direta entre o que *se diz ser* e o que *se é*, por muito tempo o termo *ethos* foi traduzido, em português, como *caráter*. Na **Retórica** é possível encontrar:

Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas (...), porém, necessário que esta confiança seja o resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador (...) (ARISTÓTELES, 2005, p.96).

Levando em conta, pois, que o discurso contém todos os elementos relevantes para se conhecer um *caráter*, será procedimento comum partir das vozes do texto para se chegar à determinação do *ethos*, embora se observe com especial interesse aquela proveniente do narrador, por motivos já expostos.

Assim como ocorre para CRUZ (2009, p.21), “o entendimento aqui trabalhado é o de que o *ethos* – a imagem que o enunciador constrói de si no discurso – se faz por meio de procedimentos adotados na discursivização das estruturas fundamentais e narrativas”.

Isto significa que, ao longo da análise aqui proposta, a perspectiva que se adotará para a compreensão do *ethos* do narrador saramaguiano será a de perpassar determinados aspectos da discursivização das obras selecionadas. Ou seja, serão passados em revista os elementos componentes da narrativa, tais como a construção das personagens, as noções de tempo e espaço e a própria

modalização da figura do narrador, ainda que, como visto, Saramago queira que a coincidência, entre a figura de seus narradores e sua pessoa, seja direta.

À essa problemática do autor–narrador, pensa-se oferecer uma alternativa, logo após a análise do *corpus* (*Capítulo III*), que administre a idéia polêmica de autoria de Saramago, bem como a definida pelo *ethos* de seus narradores.

Cabe lembrar também que a noção de *ethos*, para os estudiosos da Análise de Discurso, remete à noção de *caráter*, à medida que é responsável pelos traços gerais que devem ser *mostrados* por quem fala. Segundo Maingueneau, (2008, p.109), “a eficácia do *ethos* decorre do fato de que envolve de alguma forma enunciação, sem ser explicitado no enunciado”.

Para melhor compreender a idéia de *caráter*, talvez seja interessante centrar a observação na figura do narrador. O leitor, ao iniciar a leitura de um romance, por exemplo, confere imediatamente à figura do narrador um caráter, um modo de ser no mundo, ou seja, um *ethos*.

Nesse sentido, o narrador seria uma criatura constituída à imagem de seu criador – o autor – e, como tal, apesar de ser caracterizada por determinada virtualidade, ser existente apenas no papel, é também produto de uma *práxis* que, sob esse ponto de vista, é reveladora de seu criador. Nessa perspectiva, talvez, nos seja permitido dizer que, o narrador como produto de uma construção revela o autor como uma presença “assinada”, revelada, na ação narrativa.

O desdobramento dessa idéia é sustentado pelo próprio Maingueneau (2008, p.72), para quem, de toda a leitura se depreende “uma origem enunciativa, uma instância subjetiva encarnada que exerce o papel de fiador”. A esse *fiador*, que pode, portanto, ser configurado como o narrador de um romance, é que o leitor vai atribuindo *traços psicológicos*, à medida que absorve dados da leitura, e também uma certa “*corporalidade*”, como diz Maingueneau, ou seja, uma compleição física, algo que, alguns autores, chamarão de “*carnadura*”.

Veja-se a seguinte passagem do **EC**:

Não há bem que sempre dure, nem mal que ature, ou, em versão literária, Assim como não há bem que dure sempre, também não

há mal que sempre dure, máximas supremas de quem teve tempo para aprender com os baldões da vida e da fortuna, e que, transportadas para a terra dos cegos, deverão ser lidas como segue, Ontem vimos, hoje não vemos, amanhã veremos, com uma ligeira entonação interrogativa no terço final da frase (...) (EC, 1995, p.124).

Na citação em destaque é possível perceber a que se refere Maingueneau com a noção de *corporalidade*. O narrador traça uma comparação entre o mundo para os que enxergam, com aquele apenas suspeitado pelos que não possuem mais essa capacidade.

Com certo tom metalingüístico, o narrador, ironicamente, utiliza de uma máxima popular para oferecer ao leitor a materialidade da situação vivida pelos novos cegos. Sua observação, ao final, sugere certa leveza, mesmo diante de assunto da maior seriedade como é a cegueira inexplicável da população.

Esse mecanismo, que relaciona os novos cegos à presença de um mal que não deve durar para sempre, é que aproximará o leitor da matéria narrada, ou seja, do enredo em si e da figura do narrador.

A despeito da gravidade da cena, o narrador é o responsável por dividir com o leitor suas impressões sobre as dificuldades enfrentadas pelos novos cegos, causando até, certo humor, em alguns momentos.

Ele orienta que se leia a afirmação em referência em tom interrogativo, o que remete o leitor para a incerteza do futuro, para o final não previsível, diferentemente do que é proposto, grosso modo, pelos ditos e máximas populares. Além disso, pelo modo como conjuga o “veremos”, a significação inicial é ampliada, motivando a ambigüidade. O narrador pode se referir ao ato de ver, no futuro do presente, ou ainda, ao “veremos” pronunciado diante das grandes dúvidas, em atitude de descaso: “Veremos se isso vai acontecer. Veremos”, no sentido de “aguardemos”.

É por meio dessa espécie de diálogo com o leitor que o narrador cria seu espaço e adquire forma, assumindo a chamada *corporalidade*. Nesse ponto, vale ressaltar que, ao se adotar a análise do *ethos* numa obra, busca-se identificar o trabalho retórico do texto narrativo, pois “a qualidade do *ethos* remete, com efeito,

à figura desse ‘fiador’ que, mediante sua fala, se dá uma identidade compatível com o mundo que se supõe que ele faz surgir em seu enunciado” (MAINGUENEAU, 2008, p.73).

Flagrantemente, nota-se haver aí uma espécie de semelhança entre os procedimentos analíticos usados pela Retórica da Ficção e aqueles da Análise do Discurso, fato que motivou a seleção desses dois campos do conhecimento para servirem à metodologia deste trabalho.

Além disso, a adoção de alguns termos comuns a ambas, tais como autor *implicado*, *voz*, *vocalidade*, serão recuperados mais adiante e acabam por esclarecer que tais disciplinas, ao contrário de se compartimentarem em seus referenciais teóricos, são, na verdade, complementares.

## 2.2 A busca de um *ethos* por inteiro

“(...) o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor.”

José Saramago

Até aqui se falou do número de disciplinas e, por conseqüência, dos pesquisadores que requerem a noção de *ethos* para estabelecer princípios interpretativos às mais diversas situações discursivas, mesmo que essas se remetam ao campo do Direito, da Publicidade ou da Política.

No entanto, as ciências ligadas à linguagem não parecem ser as únicas a lançar mão do *ethos* para explicar a autoridade de quem fala. Muito recentemente, sociólogos como Pierre Bourdieu (1994) e Alain Viala (2008) retomaram o *ethos*, a fim de explicar como a autoridade dos discursos pode ser influenciada pelo papel que seus autores desempenham perante um público, operando numa ordem

social que extrapola o exclusivismo do discurso, para relacioná-la às instituições e aos ritos sociais.

Segundo Bourdieu (apud AMOSSY, 2008, p.120), “o princípio da eficácia da palavra não está em sua ‘substância propriamente lingüística’”, mas seria uma soma entre o discurso e quem, socialmente, está legitimado a representá-lo.

Por isso, grosso modo, ao se pensar num sermão, por exemplo, é possível concluir que ele só cumprirá sua função principal, que é fazer refletir e crer, se o pregador for digno de crédito pelos ouvintes.

Amossy (2008) evidencia essa tendência no trato do *ethos* quando explica que, segundo os sociólogos e para “levar as coisas ao extremo, a eficácia da palavra não depende do que ela anuncia, mas *daquele que a enuncia* e do poder do qual ele está revestido aos olhos do público” (p.121, grifos pessoais).

Sendo assim, dentre tantas abordagens para se pensar o *ethos*, e tendo em vista que o objeto ora em questão pertence ao campo literário, optou-se por aderir à proposta de Amossy, visto que parece ser a mais global e eficiente para se compreender o poder dos discursos, e, por conseguinte, para se encarar o *ethos*. Vale ressaltar que essa abordagem alia a concepção aristotélica e a dos pragmáticos, com a dos cientistas sociais e da filosofia da linguagem.

A referida autora propõe, na verdade, uma concepção dupla do discurso, ou seja, que leve em conta tanto as contribuições da Análise do Discurso, quanto da Sociologia.

A proposta dela seria a de que o discurso estaria revestido, por um lado, de um aspecto “*interacional*: [em que] a eficácia discursiva não pode ser compreendida fora da troca entre os participantes” e por outro, de um aspecto “*institucional*: [em que] essa troca é indissociável das posições ocupadas pelos participantes no campo (religioso, político, intelectual, literário...) no interior do qual atuam” (AMOSSY, 2008, p.121, grifos da autora). Dessa forma, o *ethos* seria visto por *pragmáticos* como algo que:

[se] constrói na interação verbal e é puramente interno ao discurso, enquanto o dos sociólogos se inscreve em uma troca simbólica regada por mecanismos sociais e por posições institucionais exteriores (AMOSSY, 2008, p.122).

Assim como a autora encara as duas concepções de forma complementar, também se acredita que seja possível constituir a noção de *ethos* se, além da imagem formulada pelo discurso em si, que necessariamente remeterá ao seu produtor, haja dados precedentes ao discurso.

Havendo possibilidade de se lançar mão deles, tais como os que dizem respeito à situação em que o texto foi produzido, por quem, para que público e, aparentemente, com que finalidade, seria mais provável o encontro do verdadeiro *ethos* de determinado narrador.

O próprio estudioso da Análise do Discurso, Dominique Maingueneau, aceita, pois, a existência de algo exterior à imagem construída exclusivamente pelo discurso, ao se referir aos dados antecedentes a esse, o que chama, sugestivamente, de *ethos pré-discursivo* (2008, p. 71).

Eis que se chega ao ponto chave desta argumentação: a compreensão do *ethos* como noção que alia dados do discurso com dados provenientes de uma formação institucional específica, de forma a permitir que haja uma possibilidade de entendimento da polêmica suscitada por José Saramago em relação à identidade do autor e do narrador (conforme explicitada no *Capítulo I*). Afinal, para Saramago, parece existir uma exigência de que o narrador da obra literária esteja constituído de responsabilidades tais que, aparentemente, seriam elas da alçada do seu autor, como freqüentemente se concebe.

Observe-se, por exemplo, esta declaração de Saramago:

E também me pergunto se a resignação ou a indiferença com que os autores de hoje parecem aceitar a “usurpação”, pelo narrador, da matéria, da circunstância e do espaço narrativos que antes lhe eram pessoal e inapelavelmente imputados, não será, no fim de contas, a expressão mais ou menos consciente de um certo grau de abdicação, e não apenas literária, das suas responsabilidades próprias (1998, p.26).

Ao que parece, tendo por pressuposto teórico o que se apresentou sobre o *ethos*, a questão das “responsabilidades” de que fala Saramago está vinculada à

luta pela *autoridade* do produtor do discurso, assim como concebida por Bourdieu e já abordada em textos reconhecidamente fundadores de uma matriz de pensamento, como aqueles de Foucault e de Maingueneau, sobre a mesma questão da autoria, conforme debatidos no *Capítulo I*.

Para melhor se entender a proposição formulada tome-se, para efeito de comparação, o que Amossy conclui a respeito das análises que o próprio Maingueneau tece das obras literárias que constituem seu objeto no livro **O contexto da obra literária**, e claro, tendo consigo, por princípio, a noção de *ethos* já apresentada anteriormente:

Assim (...) o analista do discurso considera *estratégias de posicionamento do escritor* no campo literário, lembrando que elas são indissociáveis na *luta pela autoridade* no sentido de Pierre Bourdieu, ou ainda no de Michel Foucault, para quem a eficácia da palavra está ligada ao 'personagem estatutariamente definido que tem o direito de articulá-la' (AMOSSY, 2008, p.139).

Veja-se que, mesmo para Maingueneau, a quem a concepção de *ethos* implica no que deve ser extraído *do* discurso ou *por meio dele*, existe a menção às forças *externas*, as quais se fazem sentir pelo público, pois representam certa autoridade daquele que profere o discurso, frente aos demais, que simplesmente o observam.

A fim de se estabelecer um paralelo entre essas reflexões, aceite-se, hipoteticamente que, a princípio, as “responsabilidades” de Saramago estejam para a “autoridade” do produtor do discurso, de que falam Bourdieu e Foucault.

Se assim for, estariam ambas condicionadas por dados pré-discursivos? Afinal, o que seriam as responsabilidades senão coerções, ainda que não em sentido pejorativo, mas impostas por um papel social representado pelo escritor?

Por isso, talvez, para Saramago, o papel do narrador esteja em direta submissão aos condicionamentos institucionais. Admitindo-se que assim seja, a busca desse autor pela assunção das responsabilidades como escritor – ser imbuído da habilidade e função de apontar os caminhos que definiriam o que o ser humano é – é equivalente ao papel de executor, de ser atuante.

O que, enfim, para Saramago, deveria marcar o papel do escritor é responder às questões da sociedade, da história, dialogar com os problemas do humano, como se pode perceber por meio da contundente declaração a seguir:

Resta saber se é aí que se encontra o problema, se não estaria antes na necessidade de averiguar que parte de ficção entra, visível ou subterrânea, na substância já de si compósita do que chamamos História, e também, questão não menos sedutora, que sinais profundos a História, como tal, vai deixando, a cada passo, na Literatura em geral e na ficção em particular (SARAMAGO, 1998, p.186).

Viala (2008), ao estudar os condicionamentos institucionais na formação do *ethos*, declara algo que parece ser confluyente com a idéia apresentada. Amossy é quem faz o recorte do texto daquele autor, ao falar sobre a posição do escritor, em meio a esse universo de relações que o atingem: “articula as particularidades das diversas posturas e *habitus* (isto é ‘reflexos culturais incorporados, adquiridos) (...). Não se trata mais da construção de uma imagem de si no discurso, mas do posicionamento do ser empírico” (2008, p. 141).

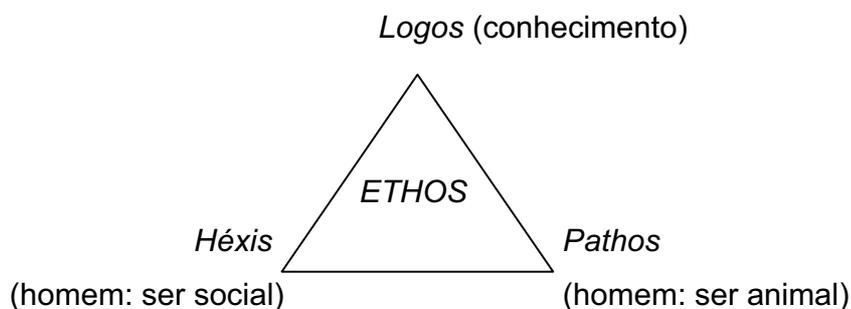
Considerando o panorama teórico sucintamente apresentado, pode-se afirmar que, certamente, de tudo que foi abordado, tanto para os analistas do discurso, tal qual Maingueneau, quanto para os cientistas sociais e filósofos, como Bourdieu, Foucault, Viala, a noção de *ethos* é sempre constituída pelos dados inerentes ao meio discursivo e pelos dados da posição, ou *autoridade*, da qual seu produtor está investido. Desse modo, por conseqüência, deve-se considerar, também, alguns dos dados extradiscursivos.

Tal fato, ao contrário de oferecer uma cisão na compreensão do *ethos*, amplia seu alcance teórico e faz dele uma interface bastante flexível. Por meio do *ethos* é possível empreender uma leitura da identidade produtora dos discursos, pois, como orientava a explicação aristotélica, já se pressupunha numa análise de campo ético uma dupla articulação de sentidos.

Lembrando, por exemplo, o que diz Eggs, de forma muito adequada sobre este conceito aristotélico:

(...) toda pessoa, o homem, é (...) um 'animal (*pathos*) político (*ethos*) que tem a capacidade de falar e pensar (*logos*) (...). Sua *hélix*, sua maneira de experimentar e de manifestar essas três dimensões de seu ser, constitui, portanto, seu *ethos* (2008, p.42).

O diagrama a seguir deve facilitar o entendimento da questão:



Se o *ethos* engloba tanto a aparência que o discurso apresenta ou que a enunciação sugere, quanto às posições e escolhas implícitas do ser empírico, produtor do discurso, como as que são próprias do escritor, cabe julgar, então, como o narrador funcionaria dentro disso tudo. Dessa forma, não é possível esquecer que o discurso advém de um fazer, de uma *práxis* e, como tal, é uma interferência sobre o real. Nessa perspectiva, a identidade do autor está marcada em seu discurso, em especial na voz do narrador, espécie de lugar em que assina sua obra por meio de sua dimensão ética.

Note-se que a relação entre esses elementos todos, novamente, é triádica e somente pode ser pensada dentro de um processo em constante dinâmica, pois um interfere no outro, sucessivamente:



Para se chegar aos objetivos propostos por esta dissertação e como já lembrado ao longo do *Capítulo I*, tentou-se articular a polêmica em torno das declarações de José Saramago, quanto ao que ele concebe ser o autor e o narrador na obra de ficção, senão na literatura em geral, ao menos na de sua própria criação, com o que estudiosos da Teoria e da Crítica Literária têm defendido como ponto comum e aceitável no papel do autor e no papel do narrador.

Regina Helena Dworzak resume o dilema que Saramago imputa aos críticos de plantão:

O nome do autor faz referência direta ao criador do texto e Saramago quer nos fazer crer que este nome é o mesmo de seu narrador, ou seja, que Saramago-autor é o mesmo que Saramago-narrador e, mais ainda, que Saramago-pessoa (DWORZAK, 2006, p.66).

Sem dúvida, e sem simplificações grosseiras, a relação que Saramago quer entre autor-narrador suscita, indubitavelmente, certa inquietação, pois desde há muito, os teóricos têm definido a entidade narrativa como categoria alheia ao escritor. Ou seja, como construto verbal, que não pode ou não deve remeter diretamente ao escritor, sob pena de estar eternamente fadada a ser reconhecida por um tom autobiográfico ou confessional.

Longe disso, a obra saramaguiana não tem lançado seus leitores para esse caminho, ao contrário, a fortuna crítica tem atribuído, com freqüência, valor estilístico e opacidade à linguagem, em relação a todos os livros publicados pelo autor português, haja vista o *Nobel* recebido em 1998. Acreditar numa

simplificação e conceber Saramago, em pessoa, como narrador de suas obras soaria, no mínimo, grosseiro e ingênuo por parte do leitor.

José Saramago, entretanto, não é um escritor descompromissado com os pressupostos da Teoria Literária, nem com as categorias constituintes do texto narrativo, tal qual é concebido hoje. Haja vista ele aceitar o fenômeno da *polifonia* dentro dos seus livros e se pronunciar, inclusive, sobre a “probabilidade de variantes ou desdobramentos de um narrador central, com o encargo de expressarem uma pluralidade de pontos de vista” (SARAMAGO, 1998, p.43). Sendo assim, por que sua insistência – ou resistência – em atrelar à sua figura de escritor, a de seus narradores?

Tome-se, como vem sendo proposto e para efeito de contribuição, o que a teoria sobre o *ethos* pode oferecer, a fim de que se chegue a um entendimento razoável dessas forças que Saramago quer comuns ao autor e ao narrador, mas que os críticos aceitam apenas como fazendo parte da figura do narrador.

O recorte, por ora feito, é de Maingueneau: “O *ethos* parece indissociável de uma ‘arte de viver’, de uma ‘maneira global de agir’, daquilo que um sociólogo como P. Bourdieu denomina *habitus*” (MAINGUENEAU, 2001, p.147).

Mesmo diante da declaração acima, porém, ainda não é o momento de se tomar, precipitadamente, conclusões acerca de como encarar o narrador saramaguiano, frente ao complicado problema da autoria. Antes, é importante acompanhar como o próprio Maingueneau propõe a percepção do *ethos* de algumas obras literárias, que ora apresentam, abertamente, um *fiador*<sup>22</sup> reconhecível, ora operam, aparentemente, sem esse mecanismo, pois esse paralelo servirá, adiante, de comparativo por semelhança em relação a Saramago e seus narradores.

Maingueneau, ao analisar o ciclo dos **Rougon-Macquart**<sup>23</sup>, de Emile Zola, constata que o *habitus*, representado por Zola, sofre uma confusão a partir da presença do doutor Pascal, um *alter ego* do seu autor ao longo da narrativa.

---

<sup>22</sup> *Fiador* é o termo utilizado, com frequência, por Maingueneau para se referir à figura do ser que fala, isto é, da voz que se ouve e se relaciona ao narrador de um texto.

<sup>23</sup> Os **Rougon-Macquart**, cujo subtítulo é “História natural e social de uma família sob o Segundo Império”, compreende um ciclo romanesco no qual Zola pretendia dar conta dos grandes

Observe-se o que diz o analista do discurso: “Ocorre uma confusão entre os dossiês científicos da personagem do médico que estuda os Rougon-Macquart e os dossiês do romancista naturalista que escreve *Os Rougon-Macquart*” (MAINGUENEAU, 2001, p.148). Mais à frente, em sua análise, o escritor declara: “Uma confusão igualmente entre as convicções do cientista e as do escritor” (p. 149).

O exemplo mostra como Maingueneau propõe a leitura do *ethos* que se formula a partir dessa célebre obra de Zola. Nela, transpareceria, portanto, o *habitus* de um escritor preocupado com as questões pertinentes a um cientista naturalista, conjuntamente, às de um romancista. Daí a conclusão a que ele chega: a de que o *fiador* desse texto está lá, maciçamente, ou dito de outra forma, está completamente evidenciado no texto e pode, facilmente, ser apreendido por seu leitor.

No entanto, esse fenômeno não é uma constante na Literatura. Há obras em que o *fiador* é de difícil apreensão e outras em que se pode afirmar ser uma figura rara, tal qual vem ocorrendo na literatura contemporânea, que parece ter eliminado a figura do narrador. Maingueneau explica melhor:

Existem, porém, textos, em particular a partir da segunda metade do século XIX, que pretendem colocar-se fora de qualquer vocalidade e até fora de qualquer referência enunciativa. Tal pretensão é inseparável do recuo da retórica como modelo do discurso, correlativo da constituição de um campo literário que se pretende ‘puro, liberto de qualquer outra preocupação que não a estética (2001, p. 149).

Para exemplificar essa tendência, Maingueneau vai a Mallarmé e lembra o sonho desse poeta em se fazer desaparecer dentro do poema. No entanto, o analista do discurso é cético para com esse sonho. Afinal, para ele:

---

acontecimentos envolvendo dois clãs familiares antagônicos (os Rougon e os Macquart), ao longo das inúmeras transformações sociais, históricas e ideológicas por que passava a França do período. A obra é composta de vinte volumes.

O 'desaparecimento ilocutório do poeta' com o qual sonha Mallarmé não é dado (...). Pode-se usar de artimanhas com o *ethos*, porém não é possível aboli-lo. Quer ele queira, quer não, o poema de Mallarmé implica um tom, um caráter, uma corporalidade, por mais evanescentes que sejam (MAINGUENEAU, 2001, p.149-150).

Pois então, Maingueneau, o estudioso que declarou, como se viu anteriormente, preferir lidar com o estatuto do *ethos* somente do ponto de vista discursivo, em obra relativa à enunciação literária, nomeadamente, diz ser passível de reconhecimento dos meios extradiscursivos, ao explicar o *habitus* dos narradores ou dos eu líricos em questão.

Até aqui, portanto, ainda que muito sutilmente, parece já ser possível conceber alguma correlação de sentido entre o que defende Saramago e o que julgam seus críticos, à luz da noção de *ethos*, tal como proposto desde o início desta reflexão.

### 2.3 O narrador de José Saramago segundo o *ethos*

*“E se o homem não tem nada para dizer como homem, também não terá nada para dizer como escritor.”*

José Saramago

Sendo o *ethos*, então, composto pelo *habitus*, que é articulado pelas formações discursivas, e sendo essas constituídas por elementos extra e intra-literários, não há, diante dessas concepções estudadas, como não se relacionar uma determinada postura crítica de Saramago-pessoa, com aquela de Saramago-autor.

É importante frisar que se concebe o mecanismo das formações discursivas tal qual Foucault as entendia, ou seja, como sendo “constituídas por práticas discursivas que determinam: (a) os objetos, (b) as modalidades de enunciação dos sujeitos, (c) os conceitos, e (d) as escolhas temáticas” (ROUANET, 1971, p.103).

Assim, ao se propor encarar os problemas da Crítica em relação às declarações e posturas de Saramago como um fenômeno que leva em conta não somente a produção literária desse autor, mas também a situação de sua formação discursiva, está se sugerindo, sobretudo, não limitar o campo de percepção e análise de um produto cultural, como o é a obra saramaguiana, sem que se leve em conta a concepção que seu criador formulou para essa obra, ou as escolhas que perfazem seu conjunto temático, ou ainda, as modalidades com as quais lida diretamente nos textos.

Em razão de toda essa problemática é que aqui se justifica o uso da noção de *ethos*, que pareceu englobar uma perspectiva mais ampla de análise e capaz de facilitar e enriquecer os trabalhos da crítica sobre a obra de Saramago.

No entanto, o que se vê, e não é de hoje, é que a mídia apresenta as posições políticas e ideológicas de Saramago como chamarizes para sua figura, estratégia que funciona de forma polêmica, é claro, pois o que mais se destaca na imagem desse escritor é determinado apelo ao engajamento político, ao comprometimento com as causas justas e com um princípio de idoneidade, como ele mesmo comenta ao relatar sua participação num colóquio:

O meu objetivo era falar do compromisso cívico e político (não necessariamente partidário) do autor com o tempo em que se vive (...). O mundo ainda vai pedindo livros aos escritores, mas também espera que eles não se esqueçam de ser cidadãos de vez em quando (SARAMAGO, 1998, p.409).

Em outra passagem afirma ainda:

Vivemos os derradeiros dias daquilo que, no nosso tempo, se chamou ‘compromisso pessoal e exclusivo com a escrita’, tão querido a alguns, mas que, como opção de vida e de comportamento, é essencialmente, tão monstruoso quanto já

sabemos que é o compromisso pessoal exclusivo com o dinheiro e o poder... (SARAMAGO, 1998, p.162).

Ao contrário de muitos autores que preferem, ostensivamente, permanecer a distância dos meios midiáticos, Saramago responde de maneira inversa. Ele dá entrevistas sobre todos os assuntos, fala de si abertamente, de suas concepções políticas e ideológicas, sobre sua intimidade familiar, etc, haja vista a seqüência de diários intitulados **Cadernos de Lanzarote**, que publicou durante anos.

Aliás, ele próprio, às vezes, se policia, declarando já ter falado demais sobre aquilo tudo que lhe perguntam e que considera que deveria tomar para si, quem sabe, outro caminho, talvez, o de calar mais que do que o de falar, já que a impressão que ele tem é que vem se entregando às entrevistas como se delas dependesse sua vida.

A declaração a seguir comove pela franqueza:

O meu comportamento é absurdo: não sei defender-me, entrego-me a cada entrevista como se tivesse a vida em jogo. Às vezes parece-me surpreender na cara dos jornalistas uma expressão de assombro. Imagino que estarão a pensar: 'Por que tomará ele isto tão a peito?' (SARAMAGO, 1998, p.255).

Mas, em outra situação, ao ser elogiado pela paciência com que responde aos jornalistas, comenta com um amigo:

São ossos do ofício, que todos os têm, até este, em que parece que tudo são festas e satisfações, quando o que muitas vezes apetece é pôr um letreiro na porta: 'Não estou para ninguém.' Assim é a vida: acabamos por entejar o que começamos por aceitar como necessário (SARAMAGO, 1998, p.212).

Essa atitude, pois, de estar sempre à disposição para argumentar em favor de seus ideais faz, obviamente, de Saramago um escritor reconhecido por assumir o papel que julga ser o ideal de sua profissão. Isto é, o papel daquele que tem a

responsabilidade de fazer a diferença por meio da palavra, ou seja, de estar comprometido com algo maior do que simplesmente preocupar-se com sua obra.

Ao comentar, por exemplo, sua participação em uma mesa-redonda cujo tema era, justamente, a reivindicação e o compromisso dos escritores nos novos tempos, ele desabafou em seu diário: “(...) sinal, talvez, de que está chegando ao fim aquela recidivante opinião, nestes últimos tempos soberana, de que os escritores só têm de estar comprometidos com a sua obra” (SARAMAGO, 1998, p.50).

A Saramago, afinal, a idéia de um escritor que não esteja imbuído de responsabilidade não parece aceitável. Porém, surge uma pergunta: como essa busca pela responsabilidade se configuraria na materialidade das obras?

Talvez, o mais proveitoso caminho para se compreender a relação entre forças de fora e forças de dentro seja o apontamento feito por ele mesmo, numa declaração que fez acerca da temática de seus livros, quando revela que no conjunto de sua obra, não há livros que falem sobre a maldade. O que faz é apenas apresentar os grandes problemas da humanidade que, segundo ele, são os mesmos desde que o mundo existe: amor, morte, dor, separação.

Confrontado com a realidade de que quase todos os romances contemporâneos apresentam violência e sexo, Saramago declara:

Em nenhum dos meus romances há sexo puro. (...) não costuma haver esses exageros. (...) Meus romances são romances de amor porque são romances de um amor possível, não idealizado, um amor concreto, real, entre pessoas (apud ARIAS, 2004, p. 49)

Além disso, ele acrescenta:

O que acontece é que são amores simples. Podem passar por situações muito complicadas, mas são, em si mesmos, amores que não dramatizam.(...) não há ciúmes, em nenhum momento se encontram situações de ciúmes ou de enganos (apud ARIAS, 2004, p.49-50).

Como se pode observar, para Saramago, seus livros funcionam como um meio para tratar do mundo, para revelar algo ao leitor, e, segundo ele, esse é o papel ideal do escritor, o de ser uma “espécie de voluntário frente ao que está a acontecer” (SARAMAGO, José: **Sabatina Folha José Saramago**<sup>24</sup>). Sendo assim, parece natural que, em meio a esse raciocínio e, como escritor, Saramago defenda a idéia de que os autores não podem estar alheios às responsabilidades que têm. Por isso, Saramago não aceita que o narrador apareça configurado como entidade diversa da do autor.

A situação colocada constitui-se como uma *héxis* que irá contribuir, diretamente, para a formação de um marca específica no *ethos* dos narradores de Saramago, já que, a princípio, seu autor quer, declaradamente, ser reconhecido como responsável pela narração em si.

Dessa forma, para se tomar o rumo pretendido pela análise do *ethos* aqui proposta, há que se levar em conta que a autoria, para Saramago, é, essencialmente, uma questão de responsabilidade.

Considerando essa assertiva, faz-se necessário que se tenha por bem o quão polêmico isso significa e em que grau essa crença saramaguiana subverte alguns pontos daquilo que se tem pensado na contemporaneidade, em termos da crítica e da Teoria Literária, acerca da autoria.

Para isso, basta que se recorde a posição de alguns escritores, já mencionados no *Capítulo I*, bem como a opinião que sustentam sobre essa questão. Saramago, no entanto, trilha um caminho mais espinhoso, por assim dizer, no que concerne à autoria, pois sua atitude – uma espécie de recusa em manter um compromisso só com o papel, e não com a sociedade – é a pilastra de sua obra literária, notadamente de apelo engajado.

Como se viu anteriormente, a questão de ser um cidadão crítico e responsável é, para Saramago, uma palavra de ordem. Afinal, em todas as oportunidades que tem, ele atrela o papel do escritor que se tornou, com o do

---

<sup>24</sup> Folhaonline, São Paulo, 28 de novembro de 2008. Disponível em: <<http://www.folha.com.br>>. Acesso em 30 nov. 2008.

intelectual responsável, engajado que sempre foi, haja vista sua participação na Revolução de 25 de Abril.

Sua atuação marcante se fez presente como coordenador da equipe do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis; Como militante no PCP; Como participante em passeatas pela primeira campanha eleitoral após a revolução, em 1974. Até mesmo ajudou como mão-de-obra para levantar os palanques do *Avante!*, em 1975; E o que pensar da emblemática fotografia de Saramago ao lado do Exército Zapatista, no México, em 1999, divulgada pela mídia como sinônimo do engajamento?

Todas as ações aqui lembradas constituem a identidade pública de Saramago, o que também pode ser visto como sua *formação discursiva*, ou ainda como o *habitus* que o perfaz.

Dessa forma, ao passar do lugar de ativista para o de renomado escritor, Saramago teima em levar consigo essa mesma característica, a de ser uma pessoa identificada por sua história, ou como já afirmou certa vez “uma parcela identificada da humanidade: o autor” (SARAMAGO, 1998, p.27). Assim, Saramago traz consigo uma história carregada de escolhas significativas e que o identificam até mais do que os prêmios que recebeu pela sua produção literária.

Essa crença de Saramago se ajusta muito bem ao que Bourdieu definia como importante para se constituir o *ethos*. Segundo esse teórico, “a ação exercida pelo orador sobre seu auditório não é de ordem languageira, mas social; sua autoridade não depende da imagem de si que ele produz em seu discurso, mas de sua posição social” (2008, p.119-20, grifos do autor).

Ainda que se queira pensar que não é do interesse do leitor, quem seja o autor por trás do texto, o autor, definitivamente, também é o próprio texto, se observarmos o ponto de vista de que toda obra é manifestação do seu criador.

A recepção, por mais que desconheça a identidade do autor, trava contato com ele por meio do texto. Pelo que se vê, essa relação parece guardar a chave da compreensão do pensamento saramaguiano. Afinal, o fato de as obras desse autor formarem um conjunto que influencia o leitor de forma contundente e crítica e o incita à reflexão sobre a ordem atual do mundo é algo sabido por todos.

Bourdieu ataca os que desconfiam dessa idéia, aqueles que só acreditam na força da palavra, sem a presença da pessoa que a emite. Para ele, “o que fala nunca é a palavra, o discurso, mas toda a *pessoa social* (é o que esquecem aqueles que procuram a ‘força locutória’ do discurso no próprio discurso” (BOURDIEU, 1994, p.167, grifos do autor).

Aqui cabe um parênteses a respeito da “força” da palavra, em especial, da palavra escrita, para que se compreenda o poder que Saramago lhe atribui.

A escrita é um poder simbólico desde suas primeiras aparições. Desde que o homem passou a desenhar símbolos na superfície plana de uma pedra, de uma tábua ou de um pergaminho passou também a manipular o tempo e a se fazer senhor dele.

Por meio da escrita, o homem conferiu significado aos poderes da Natureza e às manifestações de seu espírito, comunicando ao seu semelhante suas dúvidas, medos e, principalmente, sua identidade. Também por meio da escrita o homem buscou se sentir parte do mistério do universo, daí a carga mítica da qual a palavra primordial está imbuída.

Mircea Eliade (2006), por exemplo, considera que “a revolução efetuada pela escrita foi irreversível” (p.140) a tal ponto que, se comparada a toda a riqueza cultural do período arcaico, ela é infinitamente superior em termos de importância para a História do mundo. Mesmo ao se levar em conta as tradições orais provenientes das sociedades ágrafas, o mitólogo explica: “Um povo desprovido dessa espécie de documentos é considerado um povo sem história” (p.140, grifos do autor).

Desde então, sempre que alguém dedica seu tempo a se formar como um verdadeiro escritor, está sempre lidando com o poder que a palavra pode assumir, ainda que na ausência de si, seu criador. Os escritores, de forma geral, almejam que suas palavras possam assumir o lugar do ser que as escreveu, tal o grau de entrega que buscam no ato de escrever.

José Saramago, por sua vez, demonstra estar muito consciente desse valor da palavra. Para ele, a palavra parece estar repleta da capacidade de recriar o mundo e de ser a responsável por recolocar o homem em contato com o poder da

Natureza, explicar a si mesmo e aos outros. Por isso mesmo, quem sabe, ele não aceite a idéia de que sua palavra não se remeta diretamente a si, como pessoa. Ao contrário, pelo que se nota, Saramago acredita tão fielmente no poder da palavra sobre o mundo e em seu poder simbólico, que exige ser identificado com ela.

Dessa forma, quando Bourdieu (1989) e outros sociólogos dizem que a força da palavra não está só no discurso, mas em toda a “pessoa social” que a produz, parece estar em perfeito acordo com o pensamento de Saramago.

Para Bourdieu, a palavra só terá validade e poder, se for pronunciada por alguém que assuma a sua responsabilidade, isto é, o poder de sua autoria. Àqueles que não crêem em Saramago, que não atrelam à palavra poder algum, mas apenas manifestação retórica de uso convencional, Bourdieu explica:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e crer, *de confirmar ou de transformar a visão do mundo* e, deste modo, *a ação sobre o mundo, portanto o mundo*; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for “reconhecido”, quer dizer, ignorado como arbitrário (...) (BOURDIEU, 1989, p.14, grifos pessoais).

Em suma, a concepção que aqui se discute é a de acreditar no *poder simbólico* e não só no poder da força “física ou econômica” como mecanismos direcionadores das intenções individuais e estatutos de poder sobre o outro.

Essa intenção de crer na palavra como possuidora de grande poder simbólico sobre o outro é válida, portanto, para Saramago, mas não exclusivamente para ele. Também para aqueles a quem as palavras constituem plenamente as identidades e a quem seu poder é tanto que ela funciona como ente mágico, como organismo que detém o poder das grandes transformações no mundo. Os gregos, por exemplo, como já foi dito, tinham na palavra um meio de conhecer o seu produtor, isso porque acreditavam que o homem é caracterizado pelo que faz. Todo seu *ser* é manifestado por meio de seu *fazer*, especialmente

pelo fazer discursivo, pois tanto mais será possível conhecer um homem pelo que é apresentado em seu discurso.

Para encerrar a reflexão ora proposta, Saramago completa: “nunca poderemos vir a ser mais do que isto, estes seres feitos de palavras, herdeiros de palavras e que vão deixando, ao longo do tempo e dos tempos, um testamento de palavras, o que têm e o que são” (SARAMAGO, 1998, p.235).

A decorative border made of a black vine with small leaves and flowers, framing the text. The border is rectangular with slightly irregular, hand-drawn edges.

*Capítulo III*

*A procura do ethos de  
José Saramago*

### 3.1 Uma leitura do *ethos* em *Ensaio sobre a cegueira*

(...) ou a razão, no homem, não faz senão dormir e engendrar monstros, ou o homem, sendo indubitavelmente um animal entre os animais, é, também indubitavelmente, o mais irracional de todos eles.

José Saramago

Para se iniciar uma análise de campo ético<sup>25</sup> no **EC**, tal como se propõe, faz-se necessário retomar algo de extrema relevância no que se refere ao entendimento do *ethos* e que não se pode perder de vista: “ele está ligado ao ato de enunciação, mas não se pode ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale” (MAINGUENEAU apud MOTTA; SALGADO, 2008, p.15).

Ora, na atual situação, o leitor irá se deparar com duas informações importantes, antes mesmo de iniciar a leitura do livro. A primeira delas remete-se ao fato de haver a menção a tratar-se de um *romance* – essa informação aparece inscrita bem na capa, logo após o título *Ensaio sobre a cegueira*. A segunda informação apreendida pelo leitor, e que ajudará na percepção do *ethos*, está no termo *ensaio*, constante do título.

Da junção de ambas, possivelmente surgirá no leitor uma primeira inquietação, afinal, tratar-se-ia de um romance ou de um ensaio?

Sendo, portanto, o *ethos* construído não somente pelo produtor do discurso – o escritor – mas também pelo seu público – nesse caso, o leitor – o início da leitura de **EC** já demanda uma postura investigativa, uma dada tendência a buscar respostas ao longo da leitura que lhe será proposta. E assim será.

---

<sup>25</sup> A expressão *campo ético* é comumente utilizada para se referir ao conjunto das possíveis manifestações do *ethos* ao longo de uma pesquisa.

Conceição Madrugá, falando do estilo pessoal de Saramago em criar narrativas substancialmente densas, desde o seu início, afirma que esse autor compõe “as suas histórias da memória e da imaginação (...). São histórias aonde não há verdade nem mentira, antes “ensaios”, em que não se está mais certo do que se afirma do que se nega” (1998, p.134, grifos da autora).

O aparente hibridismo do título, ao que indica, está sugerindo algo ao leitor. Talvez, como afirma Madrugá, sugira que, na obra, ele não encontrará histórias de verdade ou de mentira, apenas vivências, tão possíveis quanto as de qualquer pessoa, afinal, “a certeza absoluta, tanto como a absoluta dúvida acerca do sentido da condição humana são suas premissas” (Ibid., p.134).

Já Maria Alzira Seixo acrescenta algo para se compreender essa intrincada relação entre gêneros, na composição do título. Ela afirma que **EC** não é um “romance-ensaio, nem de um ensaio de romance; trata-se, sim, de um romance que ‘ensaia’ a situação de cegueira ou, talvez mais correctamente, que reflete sobre a imagem visível (...) da cegueira” (1999, p.109).

Ademais o questionamento quanto ao título, ao iniciar a leitura de **EC**, o leitor, se desavisado, logo será novamente afetado. Desta vez, notadamente, pela escritura de Saramago, que definiu um estilo peculiar ao escrever suas obras, especialmente pela subversão dos sinais de pontuação, espécies de pausas textuais, cujas funções desde há muito foram definidas pela gramática e que constam dos conhecimentos prévios de todos os leitores, para dar-lhes novos significados, plásticos e reflexivos.

Seixo, brilhantemente, traduziu a complexa relação de encantamento e, ao mesmo tempo, temor, que a escritura saramaguiana desperta, porém por meio de palavras de fácil entendimento. Para ela, o modo peculiar de Saramago traduz uma “frase que incessantemente se ata e reata, a frase que se retoma, em fluxo e refluxo, toda ela vírgulas, quase sem pontos finais, sem suportar partir-se em pontos parágrafos de descida de voz (...)” (SEIXO, 1999, p.131).

A esse propósito, o autor, em entrevista a uma revista brasileira, contou que, a ele, tão importante quanto o *que* dizer, é o *como* dizer. São palavras dele:

Não se pode contar *como* se não há *o que* contar, mas pode acontecer de você ter *o que* e ficar paralisado porque não tem *o como*. (...) o molde eu já tinha e só precisava colocar nele a minha própria matéria (...) algo dentro de mim dizia: não, não e não; enquanto você não encontrar a sua própria forma, não poderá escrever (SARAMAGO, 1998, p.23, grifos do autor).

A par da necessidade de expressão original, a pontuação também parece estar aí para demonstrar determinado apelo à oralidade, pois não havendo os travessões, os dois pontos ou as aspas a indicar quem fala, a própria leitura em voz alta é que indicará a identidade do falante ou enunciador.

E Saramago explica essa sua marca: “para que a palavra soe desperta é preciso dizê-la; ler silenciosamente as palavras não é suficiente” (Ibid., p.23).

Para Eduardo Calbucci (1999, p.92), parece que, de forma geral na produção saramaguiana, todo sinal gráfico de pontuação é substituído, simplesmente, por pausas longas ou breves, como na fala cotidiana. Por isso, à vírgula e ao ponto final são atribuídos novos valores, e a construção de sentidos adquire, portanto, efeito ímpar, como logo se notará nesse primeiro excerto extraído do **EC**:

O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite. Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco (...) (EC, 1995, p.13).

Numa passagem dos **Cadernos de Lanzarote**, Saramago confia a compreender seu narrador pelo viés da oralidade. É esclarecedora a idéia que o autor tem de seu próprio discurso:

Todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu *estilo*) provêm de um princípio básico segundo o qual todo se destina a ser *ouvido*. Quero com isto significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como serem ouvidas (...). Certas tendências, que reconheço e confirmo (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos),

suponho que me vêm de uma certa idéia de um discurso oral (...).  
(SARAMAGO, 1998, p.223).

Além da forte impressão que a escritura saramaguiana provoca, as personagens também merecem o interesse do leitor, logo de início, pois começam a sofrer os efeitos de uma cegueira misteriosa, a partir dessa cena. No entanto, a essa altura, o leitor não só deve estar fascinado por esse mal enigmático, pela escritura original, como também pela voz que lhe vem apresentando alguns pensamentos sutis a respeito dessa estranha situação, ou seja, pela voz do narrador.

Um dos primeiros momentos em que o narrador assume sua voz acontece logo após o *incipit* do livro. O sol está posto a pino. Trânsito. Carros que mal param diante do semáforo vermelho, tamanha vult e tensão pela partida imediata. Os aceleradores continuam friccionados pelos pés impacientes até que, ao esverdear o sinal, um dos primeiros carros não parte em acelerada vantagem, conforme o esperado. Seu motorista desespera-se, grita, porém as pessoas não lhe ouvem. O narrador é quem avisa:

(...) vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego (EC, 1995, p.12).

O narrador demonstra ter conhecimento sobre todo o relato e conhece o tempo futuro da personagem, já que sabe, antecipadamente, o que ela confidenciará ao seu primeiro “salvador”, quando a porta do veículo for finalmente aberta.

Aparte ao fato de estar onisciente para com a ação futura, o narrador apresenta essa informação de forma marcada pela ironia. Observe-se o uso do termo “enfim”, que revela a visão do narrador em crer que houve demora no comportamento dos transeuntes para perceberem que o motorista necessitava de ajuda. Segundo Kierkegaard (1991):

(...) uma propriedade que também é característica para toda ironia, [é] uma certa nobreza, que provém do fato de que ela gostaria de ser compreendida, mas não diretamente, (...) e desta posição elevada olha com desdém para o discurso (...) comum (p.216).

Como se vê, o narrador começa a estabelecer uma relação de partilha com o leitor, por meio da qual, seu tom irônico irá lançar conhecimento sobre o que ainda não está mostrado pelo discurso aparente.

Outra oportunidade de observar esse mecanismo, essa “posição elevada” de que trata Kierkegaard, é ao comentar a aparente boa ação oferecida por um dos transeuntes ao motorista em apuros. É importante que se diga que o “salvador”, aliás, se aproveitará da oportunidade de ajudar o cego para ficar com seu veículo. Entretanto, a ação do oportunista é profundamente conhecida pelo narrador, que logo declara:

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 foi não mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do gênero humano (...) (EC, 1995, p.25).

Sempre procurando conceder um outro olhar sobre a situação, a figura do narrador constrói imagens significativas para o leitor, como esta, em que explica que, se ao *ladrão* houvesse a oportunidade de ter tomado outra via, não teria praticado o roubo:

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 ainda poderia ter prevalecido (...) 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 (EC, 1995, p. 26).

Apesar de ainda ser o início da trama, o que se pode observar, de antemão, é que há, na diegese, a figura de um narrador preocupado em garantir uma reflexão mais amíúde, que não deixe o leitor se levar pelos equívocos de uma primeira mirada, nem que precise paralisar o tempo da narração para garantir esse efeito.

Por vezes, a fim de garantir uma visão panorâmica sobre a ação, o narrador irá se utilizar da ironia para alcançar esses efeitos de sentido. Na passagem recém destacada, o “luminoso e nobre” da alma do ladrão poderia tê-lo livrado da prática do roubo, entretanto, como o cego não lhe ofereceu a oportunidade desejada, só lhe restou mesmo ir pelo caminho conhecido, ou seja, o do roubo.

Brait (1996, p.58) explica que o modo irônico do narrar é um meio eficiente para confrontar idéias cristalizadas, plenamente aceitas, e assim garantir a reflexão indiretamente. Também por meio desse recurso, o leitor passa a partilhar com o narrador, a pluralidade de sentidos que têm as informações aparentes. A autora explica: “(...) colocar-se como receptor de um discurso irônico significa justamente compartilhar com o enunciador a ambigüidade do enunciado, a duplicidade da enunciação” (Ibid., p.81).

A relação entre narrador e leitor, portanto, em Saramago, é caracterizada por essa espécie de pacto que os acompanhará até as últimas linhas e que conta, ainda, com a marca da oralidade, servindo à afetividade como um aperto de mão a um amigo.

Fernando Segolin (apud BASTAZIN, 2006, p.10) comenta algo a esse respeito que é possível se identificar no narrador de **EC**, pois aí se revela a figura de “Saramago herdeiro das antigas narrativas míticas, que deixa ecoar nos interstícios de seus textos a voz poética dos aedos ancestrais”. Essa voz modulada e experiente, que parece ensinar àqueles que a ouvem, com afeto, será, então, uma das marcas dos comentários desse narrador e que contribuirão para o entendimento do *ethos*.

Aliás, tal característica estilística de Saramago – assemelhar-se aos antigos contadores de histórias – contribui para a conveniente relação entre sua produção

romanesca às narrativas míticas, que estão na base do surgimento da Literatura. A propósito, Segolin também destaca:

(...) tal como nos mitos, as histórias e suas personagens convertem-se, em decorrência de estratégias enunciativas, em inscrições plástica-metafóricas da nossa aventura humana (...) (Ibid., p.10).

Assim, o leitor tem diante de si a figura de um narrador que parece ter muito a ensinar através de sua experiência de contador de histórias e que se preocupará em garantir que cada ação seja melhor vislumbrada, ainda que para isso tenha de manipular o tempo da narrativa.

Comentando propriamente o que pensa do romance, Saramago, com frequência, o relaciona à função ontológica de propor respostas às dúvidas da existência, isto quer dizer que, a seu ver, o romance ultrapassa os limites da literariedade, para atingir algo, de fato, maior e exterior à simples fruição da trama. Para ele, o romance deve propor a formação do indivíduo. Observe-se a passagem:

Em certa altura da conversa [com um editor], afirmei que o romance já não tinha por que continuar a contar histórias, que as histórias do nosso tempo as contam o cinema e a televisão, e que, sendo assim, ao romance e ao romancista não restava mais que regressar às três ou quatro grandes questões humanas (SARAMAGO, 1998, p.169).

Bastazin (2006, p.23) esclarece que a percepção que José Saramago tem do romance é de que ele seja a “forma literária suprema ou, como a denomina, um canto-coral (...) cuja estruturação se constrói na intertextualidade de todos os outros gêneros, da poesia ao ensaio”. Tal idéia de gênero plural englobaria também, para Saramago, a noção de um tempo quase mítico, como explica a pesquisadora, na seqüência:

A idéia de tempo (...), a que se refere Saramago e que se encontra na quase totalidade de seus romances, é a de um tempo paralelamente dinâmico e integrador, no qual passado, presente e futuro perdem seus referenciais de linearidade e se presentificam simultaneamente (Ibid., p.23).

Assim, aceitando que **EC** seja um autêntico exemplar de *canto-coral*, a construção do aspecto temporal, *a priori*, aponta para o desconhecido, o não denominado. Por essa razão, as personagens não são situadas numa data propriamente dita, o que universaliza o apelo ficcional e, com isso, a ação. Além disso, através desse recurso, acredita-se haver aí, portanto, um resgate das grandes questões da humanidade, assim como fazem as narrativas míticas.

Eliade (2006, p.164), a propósito das semelhanças entre os romances e os mitos, diz que “a saída do Tempo produzida pela leitura – particularmente pela leitura dos romances – é o que mais aproxima a função da literatura das mitologias”. Enquanto o indivíduo ouve o mito ou lê o romance, há um deslocamento “do tempo histórico e pessoal, e o mergulho num tempo fabuloso, trans-histórico”, que o liga diretamente ao cosmo.

Seixo (1999), inclusive, aponta que a noção do tempo, pode ser considerada até mesmo como “entidade fundamental na obra de José Saramago” e apenas apreendida “pela sua acção sobre os corpos que preenchem o espaço (...)” (p.44), afinal, suas indicações vagas nunca são facilmente perceptíveis ao leitor.

A título de exemplificação, observe-se o modo com que o narrador lida com o tempo nas passagens destacadas: “Porém, cada coisa chegará no tempo próprio, não é por muito ter madrugado que se há-de morrer mais cedo” (EC, 1995, p.169), ou ainda, “Agora era a hora que vinha fora de tempo” (EC, 1995, p.193). E, significativamente, nesta outra:

Tirando a tristeza irremediável causada pela cegueira de que inexplicavelmente continuavam a padecer, os cegos (...) estavam a salvo das deprimentes melancolias (...) responsáveis de inúmeros actos de desespero no tempo remoto em que as pessoas tinham olhos para ver (EC, 1995, p.200).

Que “tempo remoto” seria esse? O fato é que não se conhecendo a exatidão do tempo, mais universal e inespecífica a história se torna. Desse modo, o leitor é – assim que adentra na trama dessa gente comum, que repentinamente fica cega – inevitavelmente lançado para esse tempo fabuloso de que falou Eliade.

E o que dizer da expressão “tempo remoto em que as pessoas tinham olhos para ver”? A sugestão irônica é muito forte nesse momento, e pode-se afirmar que está aí para afirmar que, mesmo quando ainda não estavam acometidas pela cegueira, as personagens já eram incapazes de ver... Esta observação do narrador exemplifica, de certa forma, o conflito que será anunciado de agora por diante na trama, isto é, o embate entre aparência e essência.

Muecke, inclusive, explica que um dos pólos fundantes do discurso irônico é o contraste entre a “aparência” e o “real”. Para o autor:

Consideramos fundamental a toda ironia um contraste entre *aparência* e *realidade* (...). Os conceitos aristotélicos de reconhecimento e inversão foram empregados para caracterizar a qualidade dinâmica da ironia na forma de um movimento que vai de uma *aparência* a uma *realidade* contrastante (MUECKE, 1995, p.63, grifos do autor).

Ao que parece, a maior ironia presente em **EC**, aquela que faz troça e evidencia o embate entre os conceitos aristotélicos de aparência e realidade, é o fato de as personagens só passarem a ver (melhor), relativamente, após terem passado pelo trauma da cegueira. O movimento que está sugerido é, portanto, como se fosse preciso fechar os olhos para o que está *fora*, para que seja possível enxergar o que está *dentro*.

Mas continuemos com outros aspectos a serem observados, em meio a esse discurso altamente irônico do narrador.

Assim como o tempo não é revelado com exatidão, os nomes também não são recursos usados na obra, remetendo seus leitores, mais uma vez, à idéia de universalização. Calbucci, comentando o fato de Saramago não nomear as personagens, diz:

(...) deixando-as num suposto anonimato (suposto porque elas são a todo tempo individualizadas). Essa ausência de nomes cria um efeito universalizante, constatando que as grandes desgraças igualam os homens nos medos, nas necessidades e nos sonhos (CALBUCCI, 1999, p.88).

De fato, o leitor parece livre para situar a obra em seu tempo “trans-histórico”, pois ao adentrar na narrativa, não percebe referências espaço-temporais para orientá-lo. Calbucci comenta que:

não há (...) referência precisa ao espaço dos acontecimentos, tudo se dá numa cidade em que nem as ruas são nomeadas. Isso reforça a idéia de universalização do texto, que cria uma fantástica alegoria em cima do destino possível da humanidade (CALBUCCI, 1999, p.88).

Todavia, não é somente a idéia de universalização de acontecimentos que a ausência de nomes implica, mas esse recurso também é responsável pelo sentimento de deslocamento que a figura das personagens desperta: “O nome, em termos de incompletude, é um justificativo de percurso e de deslocação, de perplexidade pela descoincidência e de busca de um encontro” (SEIXO, 1999, p.165-66).

O leitor só não se sentirá totalmente desamparado, perdido quanto a que significações atribuir às figuras que lhes são apresentadas, pois a figura do narrador, é claro, está lá, de prontidão, garantindo a observação dos mínimos detalhes na caracterização das personagens. Tal como faz ao mostrar a real situação em que o *ladrão* resolve levar o carro do *primeiro cego* e como fará em outras cenas, apresentadas logo mais.

Desgraçadas como estão, as personagens cegas se tornam excluídas do resto da sociedade, vivendo condenadas a se amontoarem em camaratas imundas, onde cada gesto cotidiano sem maior importância passa a ter a valia de um gesto inaugural, o que faz dessas pobres criaturas, seres quase mágicos, tamanha a grandeza que aparentam diante das circunstâncias mais problemáticas.

A seqüência vem constatar essa idéia. O episódio é tocante na obra, a *mulher do médico* consegue água limpa para o banho das companheiras de sua camarata. Todas elas vinham desoladas pelo que havia se passado, a violação de cada uma delas, em troca de um pouco de comida para todos daquela ala:

Quando o médico e o velho da venda preta entraram na camarata com a comida, não viram (...), sete mulheres nuas, a cega das insônias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda a sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria (EC, 1995, p.181).

A *mulher do médico* lava seus corpos manchados de sangue e sujos das excrescências dos *cegos malvados*. Seu gesto, além de demonstrar extrema humildade, lembrando mesmo Jesus no momento em que lava os pés de seus companheiros e discípulos, revela ainda o grande amor pelo próximo, que parece não abandoná-la nunca.

Não é possível ignorar, entretanto, que o gesto dessa mulher, tal como o narrador o descreve, remete à idéia de renovação, já que, talvez purgadas pelo banho, aquelas mulheres necessitavam renascer, deixando para trás o ato dramático por que haviam passado.

Observe-se como o olhar do narrador sempre reserva uma enorme compaixão pela *mulher do médico*. A ocasião descreve o período mais longo pelo qual passam fome, durante a internação nas camaratas:

Alguns, por muito que o quisessem, não puderam agüentar, (...) desmaiaram ali mesmo, valeu-lhes a mulher do médico, parecia impossível como esta mulher conseguia dar fé de tudo quanto se passava, devia ser dotada de um sexto sentido, uma espécie de visão sem olhos, graças a isso é que os pobres infelizes não se ficaram ali a cozer ao sol (...) (EC, 1995, p.196).

Neste outro trecho, a personagem, devastada pela vida degradante que todos estão a levar, chora: “chorava olhando-os, chorava por todos eles, que nem parece que isso podem já (...)” (EC, 1995, p. 243).

O narrador também revela que, mesmo quando, internamente, a intenção dessa personagem é agir como as demais pessoas, ou seja, julgando o próximo pelo que se sabe dele, ela é incapaz, pois tem em si uma enorme piedade pelo ser humano. Veja:

Deliberadamente a mulher do médico quis pensar que este homem era um ladrão de comida, que roubava o que a outros pertencia de justiça, que tirava à boca de crianças, mas apesar de o pensar não chegou a sentir desprezo, nem sequer uma leve irritação, só uma estranha piedade” (EC, 1995, p.157).

Moraes (apud MOTTA; SALGADO, 2008, p.114) explica que “o modo de ser é explicitado pelo *como* se diz (e não apenas pelo *que* se diz), o que contribui para a caracterização do *ethos*” (grifos da autora).

Considerando, então, que o narrador, com frequência, reserva comentários que demonstram uma carga de grande empatia e compaixão pelas personagens, em especial pela *mulher do médico*, é possível, portanto, que esteja aí uma das características marcantes a constituir o *ethos*.

A observação de Seixo sobre o **EC**, ajuda na compreensão do processo de construção dessa narrativa e demonstra que o narrador ora está numa relação de proximidade com as personagens, ora distanciamento:

A perspectiva do narrador é heterogênea, vai da primeira pessoa testemunhal e optativa até uma *doxa* indeterminada, indecisa entre o senso comum e a dos cegos que hipoteticamente pudessem estar a observá-las ou imaginá-las (SEIXO, 1999, p.119).

Essa mesma voz, que orienta em meio à cegueira das personagens, em dado momento alerta a respeito da grande responsabilidade que é ter olhos, quando os demais não vêem. Sobre essa espécie de virtude que é a de ser capaz de observar com atenção o que é relevante, Calbucci destaca:

(...) essa frase explicita as intenções do romance, à medida em que faz com que o leitor perceba toda a metáfora dessa onda de

cegueira, que figurativiza a alienação, a massificação, a perda da individualidade (CALBUCCI, 1999, p.89).

Eggs, comentando sua perspectiva sobre o *ethos*, afirma que ele está “ligado aos valores pessoais do orador, é indissociável do que é construído no discurso” (apud CRUZ, 2009, p.60).

Isso quer dizer que é possível que a *responsabilidade* de que fala o narrador, seja a mesma pela qual Saramago tanto luta, ou seja, responsabilidade por seus atos, como um indivíduo pleno – quem sabe, como a autoria de um romance? –, já que eles é que orientam o amanhã. Afinal, sem a preocupação sobre as conseqüências futuras da ação executada hoje, muito possivelmente todos acabem como estes cegos, incapazes de aceitarem a calamidade a que chegaram.

O amanhã, entretanto, para Saramago, não deve ser associado a uma utopia pueril. Aliás, é conhecida a zanga que ele tem para com o termo “utopia”. Em uma entrevista, ao ser questionado justamente sobre o amanhã, Saramago declara: “se eu tivesse que substituí-la, [a palavra utopia] (...) substituí-lo-ia por uma palavra que já existe: esta palavra é simplesmente amanhã. É para amanhã o trabalho que hoje se faz” (SARAMAGO, José. **O mundo do Fórum**<sup>26</sup>).

Sendo, portanto, o amanhã, a “única utopia assegurada”, Saramago parece querer ressaltar a importância da reflexão sobre os atos praticados hoje. Haja vista as palavras do narrador de **EC**, que ressaltam, por meio de um verdadeiro elogio à moral, como a consciência sobre os próprios atos deve ser inerente ao ser humano:

A consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido e muitos renegado, é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos (...). Com o passar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabámos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de

---

<sup>26</sup> Publicação oficial do Fórum Social Mundial, Brasil, 20 de janeiro de 2005. Documento disponível em: <<http://www.forumsocialmundial.org.br/dinamic.php?pagina=utopia> > Acesso em 10 out. 2008.

mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca (...) (EC, 1995, p.26).

A expressão utilizada pelo narrador, “olhos virados para dentro”, para aludir ao fato de que, muitas vezes, não é necessário olhar para o exterior para encontrar as respostas que se busca, mas apenas para o interior de si mesmo, parece remeter o leitor à personagem do velho Tirésias, o grego discípulo de Apolo, e oráculo de Delfos.

Na obra homérica, Tirésias é um ser paradoxal, pois mesmo cego é um poderoso vidente, que revela aquilo que os demais homens não são capazes de enxergar.

Adotando, pois, perspectiva similar à qual aceitamos Tirésias como o mais capacitado para ver além, em especial, para perceber os movimentos do interior, é possível associá-lo às personagens do **EC**, que primeiro têm de passar pela cegueira absoluta, para depois chegar à visão de si mesmas.

Note-se que esse artifício, por si só, já é bastante carregado de ironia, afinal, a cegueira revela-se não somente como o ato de deixar de ver, mas como o movimento que propicia que se veja para além das aparências, ou seja, pelo seu obscurecimento. Em outras palavras, não vendo, as personagens vêem mais, pois fecham seus olhos para a aparência e se voltam para a essência.

Sedgewick destaca esse modo que é peculiar à ironia: “Sua força deriva de um dos prazeres mais vivos e mais antigos e menos transitórios da mente humana reflexiva – o prazer em comparar a Aparência com a Realidade” (apud MUECKE, 1995, p.66-67).

Barthes, certa vez afirmou que, “ao enunciar, além do conteúdo de sua afirmação, o enunciador estará, invariavelmente, conotando a si próprio e afirmando que é ou não isso ou aquilo” (apud CRUZ, 2009, p.69). Dessa forma, percebe-se que a voz desse narrador vem anunciando, gradativamente, os valores saramaguianos.

Dizendo de outra forma, o narrador serve aos propósitos do autor propriamente dito, quando aponta para suas crenças e ideologia, com certa recorrência. Além disso, se:

o *ethos* implica a reiteração do saber (...), então tal comportamento deve se refletir em uma predileção por determinada configuração discursiva, ou seja, pela repetição de determinados programas narrativos, pela instalação recorrente de sujeitos com os mesmos revestimentos figurativos e pela semelhança dos valores buscados (CRUZ, 2009, p.104).

Parece possível dizer que **EC** é uma “alegoria da devastação da ignorância, da desatenção ao mundo e à vida, dos efeitos da espectacularidade e da simulação na sociedade que é a nossa, e das formas de clausura e insciência que esses efeitos nos impõem” (SEIXO, 1999, p.163).

O *ethos* que aí se imiscui aponta para essas falhas que perseguem o homem, mas não para diminuí-lo ou menosprezá-lo. Pelo contrário, a intenção que se apresenta latente é a de que a parábola da cegueira sirva para uma espécie de purgação, ou, no mínimo, para despertar o leitor de sua possível apatia como ser humano, por meio da observação dessas personagens completamente abandonadas.

Observe o comentário do narrador: “quem nos diz a nós que esta cegueira branca não será precisamente um mal do espírito, e se o é, ponhamos por hipótese, nunca os espíritos daqueles cegos estiveram tão soltos como agora estão (...)” (EC, 1995, p.90).

Cruz, ao comentar a acepção de Isócrates a respeito do *ethos*, afirma que para o pensador antigo “a estética não é sua única preocupação; (...) o orador não deve jamais abandonar a ética, que o guiará na elaboração de seu discurso e na busca da verdade” (2009, p.35).

Perpassando os tempos, da antigüidade para a contemporaneidade, é possível perceber a semelhança entre a exigência de Isócrates para com seu discurso e de Saramago, quanto à sua obra? Afinal, ambos, além do apelo

estético que acreditam ser parte importante do texto, não buscam também um conhecimento superior, como aquele somente oferecido pelos caminhos da ética?

O que se pode apreender, à princípio, é que o *ethos*, apurado do narrador de **EC** parece caminhar em paralelo à busca da verdade, nem que para isso tenha que orientar o leitor, levá-lo cuidadosamente pelas mãos para que este veja para além das máscaras que as personagens apresentam<sup>27</sup>.

Observe o comentário ferino do narrador, com relação ao modo como se apresentam algumas das personagens. A passagem trata dos escassos alimentos que chegavam até as camaratas e a aparência que tinham. A dúvida com que termina a assertiva demonstra a tendência do narrador em “desmascarar” a aparência das personagens pelo viés da ironia:

(...) se é certo que alguns daqueles alimentos podem durar umas semanas sem perder a virtude, outros, em particular os que vêm cozinhados, se não são comidos logo, em pouco tempo estão azedos ou cobertos de bolores, portanto imprestáveis para seres humanos, se estes o são ainda (EC, 1995, p.160).

A declaração, profundamente cáustica por levantar dúvidas sobre o grau de humanidade presente nas personagens, pode remeter o leitor à grande questão que, implicitamente, surge com constância: tais seres, marcados por uma imensa decrepitude orgânica e moral, podem ainda ser considerados humanos?

Ramos (1996) explica que em momentos marcados pela tragicidade, às vezes, é comum ao pensamento humano fazer uso da ironia para retomar algum controle: “É através da ironia que o pensamento humano retoma o fôlego e se recupera do trágico que o assola no momento em que a urgência vital relaxa” (p.57).

No trecho a seguir, é possível chegar, novamente, à constatação sobre o narrador que, aos poucos, parece ir revelando pela ironia, o interior das personagens, a fim de que o leitor não tenha falsas esperanças sobre o que vem

---

<sup>27</sup> Cabe lembrar que, na origem latina da palavra *personagem* está a idéia de *persona*, que tanto pode designar “pessoa”, quanto “máscara”, ou seja, o conflito entre a pessoa e sua máscara social já está presente desde sua representação, desde o termo que designa essa relação .

escondido pela aparência. O comentário se remete à personagem que havia jurado acompanhar *a mulher do médico* por onde ela fosse, já que estava grata por esta lhe haver salvado a vida:

Vieram juntas até aqui a mulher do médico e aquela que tinha dito Aonde tu fores, eu irei, não era esta a idéia que levava agora na cabeça, bem pelo contrário, mas não quis falar dela, as juras nem sempre se cumprem (...) (EC, 1995, p.205).

Jankélevich afirma: “a ironia nos dá os meios de nunca nos sentirmos desencantados, pela simples razão de recusar-se ao encantamento” (apud RAMOS, p.56). O narrador, dessa forma, não permite falsas esperanças ao leitor. Pelo contrário, por meio da ironia, ele revela que o “encantamento” não durou.

Noutro momento, ao comentar sobre a *rapariga dos óculos escuros*, por exemplo, o narrador formula qual julgamento o leitor deverá ter em conta: “À rapariga dos óculos escuros, como outras vezes se tem observado, o que a perde é a imaginação (...)” (EC, 1995, p. 244).

O que dizer, ainda, deste outro trecho, no qual o narrador faz questão de garantir a identidade de alguns corpos, então deixados para trás pelas personagens, em decorrência de serem desconhecidos:

O motorista do táxi e os dois policiais eram os outros mortos, três homens robustos, capazes de cuidar de si, cujas profissões consistiam, ainda que de distinto modo, em cuidar dos outros, e afinal aí estão, ceifados cruelmente na força da vida, à espera que lhe dêem destino (EC, 1995, p.92).

Em todas essas situações, o narrador usa de sua onisciência para revelar algo que, velado pela aparência, não poderia ser conhecido pelo leitor.

Outra implicação que o desvelamento das verdades pelo modo irônico provoca é uma relação de cumplicidade entre o narrador e o leitor. Na relação que se estabelece entre ambas as figuras, o recurso à metalinguagem, muitas vezes, surge como elemento que garante a confiança do leitor na voz que narra.

Observe como o narrador divide suas próprias expectativas com o leitor, frente ao que relata: “(...) por muito que nos custe reconhecê-lo, estas realidades sujas da vida também têm de ser consideradas em qualquer relato” (EC, 1995, p.242-43).

No trecho a seguir, o narrador chama a atenção, diretamente, do leitor, pedindo para que “repare” na cena:

Estão mortos, não podem fazer nada, disse alguém, a intenção era tranquilizar-se a si mesmo e aos outros, mas foi pior havê-lo dito, era verdade que os cegos estavam mortos, que não podiam mover-se, reparem, não se mexem nem respiram, mas quem nos diz a nós que esta cegueira branca não será precisamente um mal do espírito (...) (EC, 1995, p.90).

Em outra seqüência, o narrador revela um possível esquecimento de sua parte, mas supostamente percebido pelo leitor. Ele diz:

(...) e o fogo já lá está, com a ardência do calor as vidraças começam a estalar, a estilhaçar-se, o ar fresco entra silvando e atíça o incêndio, *ah, sim*, não estão esquecidos, os gritos de raiva e medo, os uivos de dor e agonia, *ai feita a menção*, note-se, em todo caso, que irão sendo cada vez menos (...) (EC, 1995, p.207, grifos pessoais).

Nesta outra passagem, o narrador comenta a necessidade de ser sensível para perceber determinados sentidos, indicados pela escolha das palavras: “(...) as frases feitas são assim, não têm sensibilidade para as mil subtilezas do sentido” (EC, 1995, p.234).

Todavia, de todos os momentos em que o narrador parece se referir diretamente ao relato, dividindo suas impressões com o leitor, talvez nenhum seja mais significativo que o trecho seguinte:

Não havendo testemunhas, e se as houve não consta que tenham sido chamadas a estes autos para nos relatarem o que se passou, é compreensível que alguém pergunte como foi possível saber que estas coisas sucederam assim e não doutra maneira, a resposta a dar é a de que todos os relatos são como os da criação do universo, ninguém lá esteve, ninguém assistiu, mas toda a gente sabe o que aconteceu (EC, 1995, p.253).

Leyla Perrone-Moisés (apud CARVALHAL; TUTIKIAN, 1999), discorrendo sobre o fato da obra de Saramago apresentar-se como uma espécie de *não* à tristeza e à infelicidade do homem, afirma que **EC** “pode ser lido como um romance de antecipação, que relata um momento presente-futuro da humanidade” (p.106).

Considerando, pois, que o narrador de **EC** parece orientar o leitor quanto à formação de julgamentos de valor sobre as personagens, sobre a ação e até mesmo sobre o relato, principalmente por meio da metalinguagem, parece possível que o *ethos* presente em seu discurso caminhe para essa *denegação* de que trata Perrone-Moisés. Afinal, segundo ela:

A negação de uma negação, como se sabe, produz uma afirmação. A afirmação (implícita) de Saramago é: agir é inevitável e necessário; ver é preciso. Como já disse, se toda a obra de Saramago é um dizer “não” à infelicidade dos homens, ela é um dizer “sim” ao seu contrário. Embora em suas narrativas, como na vida, a infelicidade seja a mais constante, em todas elas são indicadas as possibilidades de a ela escapar: pelo amor, pela solidariedade, pela arte, pela recusa de pactuar com o *status quo* (PERRONE-MOISÉS, 1995, p.107).

Em resumo, ao estudar o *ethos* que constitui o discurso do narrador de **EC**, as características que mais se fazem presentes são a tentativa de fazer o leitor se aperfeiçoar como ser humano, tanto no que se refere à sua capacidade de estabelecer julgamentos, para além da aparência, quanto ao seu modo de *preferir* olhar. Isso porque, ao que Perrone-Moisés frisou, ainda que a situação seja de infelicidade, é possível escolher fugir dela.

Para isso, é preciso que o leitor não se deixe enganar pelas aparências, tampouco desanimar pelas circunstâncias, afinal, ele está amparado pelo olhar do narrador que, por meio de artifícios poéticos, entre eles a ironia, procura alertá-lo para as questões que realmente importam.

### 3.2 Uma leitura do *ethos* em *O conto da ilha desconhecida*

*E o único lugar da transcendência é,  
acaso, a mais imanente de todas as coisas:  
a cabeça do homem.*

José Saramago

Inicialmente, como exposto na *Introdução*, ao selecionar-se **OCID** para compor o *corpus* desse trabalho, aludiu-se à necessidade de buscar um material o mais diverso possível entre si, já que a hipótese é que, para a apreensão do *ethos* comum aos narradores de Saramago seria preciso lidar com obras distintas e com características as mais díspares.

Foi assim que a idéia de **OCID**, em contrapartida ao romance selecionado, tomou forma. Outra razão foi notar, assim como Horácio Costa (1997, p.12), que ao se estudar o período formativo de José Saramago, tem-se aí um caso de “lenta maturação”. O que se deve, principalmente, pelo fato de a obra saramaguiana ser de gama variada, temática e esteticamente falando, demonstrando que a necessidade de expressão do autor, muitas vezes, caminhou por gêneros diversos e que, com o passar do tempo, sua qualidade só teve a ganhar.

Dessa forma, um conto, produção das mais contemporâneas de Saramago, poderia contrapor-se muito adequadamente ao **EC**, tendo em vista o escopo desse trabalho.

Além disso, haja vista que Saramago representa um típico caso de “autor fragmentado”, ou seja, daquele que se fez no caminhar, que adquiriu as ferramentas das quais necessitava em sua escritura no próprio trabalho com a palavra. Trata-se daquele escritor que “cresce no tempo em direção à sua obra como ficcionista e não parece nascer dela imbuído, enseja a valoração conjunta de *toda* a sua produção literária (...)” (COSTA, 1997, p.14, grifos do autor).

Como se vê, algo em comum com a idéia de que a obra de Saramago sustenta um *ethos*, principalmente por meio de seus narradores, visto que, para

muitos de seus críticos, ela compreende um projeto, que se desenvolve num *crescendum*, como um todo coeso dotado de *artisticidade*<sup>28</sup>, como diria o próprio Saramago, enquanto praticava a crítica a outros escritores.

Sendo esse, portanto, o mote da seleção do conto, uma primeira orientação faz-se relevante a fim de facilitar a compreensão do enredo de **OCID**, os excertos aqui discutidos aparecerão na seqüência em que constam da obra, o que, inclusive, facilita a percepção sobre a figura do narrador. Todavia, não se deve com isso pensar que a intenção é oferecer uma leitura exclusivamente presa à linearidade do conto. De modo algum, pois apesar de **OCID** apresentar-se, de fato, numa seqüência aristotélica, de antes-e-depois, será possível perceber que seu final não caminha exatamente assim, em linha reta...

A passagem destacada faz parte da introdução:

Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe, Dá-me um barco. A casa do rei tinha muitas portas, mas aquela era a das petições. Como o rei passava todo o tempo sentado à porta dos obséquios (entenda-se, os obséquios que lhe faziam a ele), de cada vez que ouvia alguém a chamar à porta das petições fingia-se desentendido (...) (OCID, 1998, p.5).

A escritura de Saramago já se faz presente, identificada, primeiramente, por operar fora do eixo do sintagma da linguagem, pois reflete ausência de pontuação convencional a demarcar os diálogos ou a alternância de personagens, além da continuidade frástica, que não obedece às regras de paragrafação habituais. A esse respeito Tânia Franco Carvalhal afirma serem:

(...) os longos parágrafos – marca indiscutível de seu discurso narrativo – e da quase ausência de pontuação, pois é a vírgula que toma a função de ponto final, as vozes se multiplicam sem se mesclar. As maiúsculas é que definem o início de frase e a alternância de voz (1998, p.119).

---

<sup>28</sup> *Artisticidade* foi o termo empregado por Saramago, por ocasião da *Introdução* que escreveu para um livro de Guy de Maupassant, de 1963, em que defende, fervorosamente, a idéia de que o escritor caracterize sua obra por meio de sua marca pessoal, conforme explica Costa (1997, p.207).

Outro item particular que parece caracterizar mais essa obra de Saramago é a adoção de personagens não nomeados, isto é, seres apenas referidos por características que lhes sejam marcantes, tais como *o homem que queria um barco*, *a mulher da limpeza*, *o rei*, tal qual no **EC**.

Paralelamente aos efeitos estéticos que tais observações possivelmente podem despertar no leitor, observe-se, inicialmente, na passagem apresentada, a presença do narrador. Ela se faz escutar por comentários que lhe são atribuídos pelo leitor, de forma quase que anônima, posto que não podem ter partido nem do *homem* que fora pedir um barco, tampouco do rei.

Há três seqüências de idéias que, no trecho, marcam a voz desse narrador e que poderão contribuir para a apreensão do *ethos*: o fato de o rei só estar disponível à porta das ofertas a ele feitas; de fazer apenas isso, durante todo o tempo; e, de omitir-se, deliberadamente, aos pedidos de seus súditos. Ora, o narrador, ao oferecer ao leitor essas três informações, já está, desde a primeira página, caracterizando a figura do rei, ao mesmo tempo em que, por meio desses comentários, também direciona o olhar do leitor para uma forma de encarar esse personagem.

O recurso do *contar (telling)* dá vazão àquilo que se julga relevante, interessante ou depreciativo, em outras palavras, o narrador escolhe, por bem dizer, o que o leitor deve pensar do rei. Ao que tudo indica, o narrador está apresentando ao leitor um rei egoísta, distante de seus súditos e, principalmente, desligado de suas funções reais.

Além disso, a figura desse rei, segundo a apresentação que o narrador faz, pode remeter o leitor a qualquer nobre dessa posição, tanto devido à ausência de determinantes espaciais ou temporais, quanto pelo fato irônico de preferir o conforto que sua situação lhe permite, em vez de atender às solicitações que sua função o deveria obrigar.

Tal recurso narrativo ainda coloca o leitor a par da idéia de que o narrador não demonstrará imparcialidade, ou como se viu, não adotará a função *mostrar (showing)*, antes descrita por Booth, uma vez que se mostra irônico, por vezes até

cínico em relação a essa personagem. Veja-se outro excerto que corrobora essa idéia:

Ocupado como sempre estava com os obséquios, o rei demorava a resposta, e já não era pequeno sinal de atenção ao bem-estar e felicidade do seu povo quando resolvia pedir um parecer fundamentado por escrito ao primeiro-secretário, o qual, escusado seria dizer, passava a encomenda ao segundo-secretário, este ao terceiro, sucessivamente, até chegar outra vez à mulher da limpeza, que despachava sim ou não conforme estivesse de maré. (OCID, 1998, p.7-8)

O leitor parece conduzido a perceber, pela ironia, como os trâmites reais são burocráticos, além de finalizarem, sempre, pelo *non sense*, a ponto de ser a mulher da limpeza a responder à petição feita! Assim, por enquanto, o *ethos* que vai se formando aponta para que o leitor observe por trás das aparências, a fim de que constate a ineficiência dos serviços reais.

Nessa ordem, note-se que a imagem da porta destaca a superioridade da burocracia na vida desse rei que não se importa em ignorar os pedidos de seus súditos. E o quanto dela dependerá o destino do *homem que queria um barco*.

Cabe lembrar que, segundo Bachelard (2000, p.225) a porta, simbolicamente, “é todo um cosmos do Entreaberto (...) a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações (...), o desejo de conquistar todos os seres reticentes”.

A personagem do *homem que queria um barco* é, portanto, aquela que busca conhecer, atravessar os limites impostos pelas barreiras e obstáculos que lhes são apresentados e, nesse ponto, o palácio cheio de portas, e aquela, especificamente que escolhe para aguardar o rei, podem representar o “acesso a um estado diferente de consciência, porque ela conduz a outra atmosfera, a outro conhecimento” (BIEDERMANN, 1994, p.309).

É importante não perder de vista que o homem deseja que a porta se abra, para que seu pedido possa ser atendido. E o pedido é receber um barco, pois com ele iniciará a busca pelo conhecimento de sua essência, como logo se verá.

Em seguida, o narrador diz:

No caso que estamos narrando, o resultado da ponderação entre os benefícios e os prejuízos foi ter ido o rei, ao cabo de três dias, e em real pessoa, à porta da petições, para saber o que queria o intrometido que se havia negado a encaminhar o requerimento pelas competentes vias burocráticas. (OCID, 1998, p.11)

O narrador se assume como o *senhor do relato*, para usar um termo de Booth, pois evidencia sua onisciência no controle do tempo e da matéria narrada ao afirmar “no caso que estamos relatando”. Tal recurso também serve para criar uma ligação mais direta com o leitor, estabelecendo com ele uma espécie de parceria ao revelar a empreitada narrativa, o que pode ser visto como uma tendência à metalinguagem, marca presente ainda em outras obras de Saramago, como costumeiramente vem apontando a crítica.

Berrini (1998), a propósito, em determinado momento de sua reflexão menciona que o narrador de **Memorial do Convento** afirma “nós o sabemos e vamos dizer” (p.53). Para ela, tal frase é:

reveladora da onisciência e onnipresença do narrador de todos os romances de Saramago. Como se ele, em posição privilegiada, contemplasse o mundo que está nascendo de suas palavras (...) como se quisesse torná-lo manifesto ao leitor (p.53).

Como se pode notar, o trecho do conto, destacado acima, guarda a mesma onisciência que esse do **Memorial do Convento**, o que revela não só a relação de proximidade entre a voz narrativa e o leitor, como também uma certa *partilha* do processo de narração.

Avançando um pouco mais na narrativa, a fim de observar o narrador quanto às suas declarações sobre a personagem protagonista, *o homem que queria um barco*, diz:

Calculara ele, e acertara na previsão, que o rei, mesmo que demorasse três dias, haveria de sentir-se curioso de ver a cara de quem, sem mais nem menos, com notável atrevimento, o mandara chamar. (OCID, 1998, p.15)

O que se vê agora? O narrador comprova a morosidade da burocracia real no atendimento das petições, além de caracterizar *o homem que queria um barco* como alguém previdente, perspicaz, a ponto de armar toda uma estratégia para ser recebido pessoalmente pelo rei e, principalmente, por ser corajoso por empreender tudo isso. Além disso, pode-se adiantar que o narrador parece simpatizar com o homem, pois note-se como o acompanhará com olhos empáticos na conversa com o rei, por ocasião da concessão do tão sonhado barco:

E tu para que queres um barco, pode-se saber, (...) Para ir à procura da ilha desconhecida, o rei disfarçando o riso como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações (...) Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida (...). (OCID, 1998, p.16-7)

O rei julga estar diante de um louco, devido à petição em si e ao teor da justificativa que o homem lhe apresenta. Entretanto, o que o narrador ironiza é o comportamento simplório do rei. A intromissão na consciência do monarca revela seu julgamento: ele compara o homem a um louco qualquer, desses que são maníacos por algo, pois devia ter a “mania das navegações”.

Além disso, o diálogo entre ambos evidencia que o homem, apesar do pedido aparentemente absurdo, tem mais domínio de suas certezas, do que o rei de suas dúvidas, posto responder ao monarca que se soubesse onde está a tal ilha desconhecida, ela não teria razão de ser assim chamada (!), portanto não poderia ser encontrada nos mapas.

Continuando:

E tu quem és, para que eu to dê, E tu quem és, para que não mo dê, Sou o rei deste reino, e os barcos do reino pertencem-me todos, Mais lhes pertencerás tu a eles do que eles a ti (...) tu sem eles, és nada, e que eles, sem ti, poderão sempre navegar (...) (OCID, 1998, p.18).

A construção das personagens, nesse momento, evidencia um rei preocupado com as posses, com o *ter*, e um súdito preocupado com o *ser*. Tais atitudes caminham para a construção de um *ethos* que parece revelar uma dualidade presente na construção das personagens, de um lado, um apelo à aparência por parte do rei, de outro, um apelo à essência por parte do homem.

Duas personagens opostas quanto as suas buscas: um rei deslocado em sua atitude de reinar e um homem cheio de ousadia por seu sonho. A dualidade nas caracterizações das personagens revela, por consequência, um todo coeso, por assim dizer, pois são elas que qualificam positiva ou negativamente suas atitudes e demonstram, em escala mais ampla, que os comentários do narrador contribuem, de fato, para a construção de um *ethos* bem caracterizado.

Que a *essência* seja coincidente com a *aparência*, por enquanto, parece ser a máxima que sustenta o *ethos* desse narrador. E mais, o mecanismo responsável pela caracterização das personagens, de forma dual, pode ainda ser encarado como um dos princípios organizacionais do conto. Ele funciona como fator que corrobora a *função* das personagens em meio à narrativa, como explica melhor Bastazin (2006):

Ao se considerar o conjunto de elementos constituintes do enredo ou trama narrativa, existirá certa concomitância de construção, em meio à qual a personagem poderia ser apreendida como uma articuladora da composição narrativa ou ainda, como uma espiral propulsora que tudo envolve e enreda (p. 115).

Não havendo como negar o barco ao homem, em vista de o povo ter ficado simpático à sua argumentação, o rei, para evitar um tumulto, concede-lhe o pedido.

Ao chegar às docas, o homem tem dificuldades em encontrar marinheiros que queiram partir na viagem à ilha desconhecida, apenas a mulher responsável pela limpeza do palácio se oferece, pois: “pensou ela que já bastava de uma vida a limpar e a lavar palácios, (...) que limpar e lavar barcos é que era sua vocação verdadeira (...)” (OCID, 1998, p.24).

Berrini (1998, p.53) explica que é comum o narrador saramaguiano comentar a ação, demonstrando sua onisciência e onipresença e, mais uma vez, optando por dividir o processo de composição com o leitor. O mesmo recurso se observa nesta passagem:

O homem nem sonha que, não tendo ainda sequer começado a recrutar tripulantes, já leva atrás de si a futura encarregada das baldeações (...) também é deste modo que o destino costuma comportar-se connosco, já está mesmo atrás de nós, já estendeu a mão para tocar-nos o ombro, e nós ainda vamos a murmurar, Acabou-se, não há mais que ver, é tudo igual (OCID, 1998, p.24).

Sugestivamente, o tempo ficcional parece inteiramente controlado pelo narrador. Afinal, ele encaminha uma espécie de jogo de distanciamento e aproximação entre narrador-personagem-leitor<sup>29</sup>, como na passagem: “vamos ouvir antes o que dirá o capitão do porto (...)” (OCID, 1998, p.26). Tal recurso está aí para “provocar a empatia do leitor, de torná-lo sensível, por meio do *ethos* discursivo (...)” (2008, p.28), como explica Maingueneau.

Mais à frente, o homem que tinha recebido um barco, é convidado pela mulher a embarcar:

Não queres vir comigo conhecer o teu barco por dentro, Tu disseste que era teu, Desculpa, foi só porque gostei dele, Gostar é provavelmente a melhor maneira de ter, ter deve ser a pior maneira de gostar (OCID, 1998, p.32).

O *ter*, como dominador das relações humanas, aparece expresso na voz do protagonista, que não se deixa levar pela idéia de que por ter, agora, um barco, possa ser controlado por esse sentimento, mais uma vez acrescentando algo ao *ethos*.

---

<sup>29</sup> As categorias do narrador, personagem e leitor, tal qual aqui são trabalhadas, são entendidas à luz de Wayne C. Booth, principalmente no que se refere à problemática do narrador e suas facetas como porta-voz do autor (1980, p. 25/89).

Em seguida, *o homem que tinha um barco*, após ser ridicularizado pelos marinheiros que se negaram a acompanhá-lo ao mar, retorna e a mulher tem essa conversa com ele:

Podíamos ficar a viver aqui, eu oferecia-me para lavar os barcos (...) e tu (...) tens com certeza um mester, um ofício (...), Tenho, tive, terei se for preciso, mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou quando nela estiver (OCID, 1998, p.40).

Como analisa Berrini (1998, p.67), o leitor de Saramago “deverá ter grande disponibilidade para criativamente preencher os *vazios* do texto, e ser capaz também de inferir os subentendidos escondidos sob os silêncios do narrador (...)” (grifos da autora).

No trecho em destaque, o narrador silencia, entretanto as personagens conduzem o entendimento do leitor, pois o homem revela querer a ilha para descobrir-se, para entender a si mesmo, coisa que só alcançará estando nela.

A mulher, estranhando a dúvida ontológica do homem, pergunta a ele: “Não o sabes”, ao que ele responde: “Se não saís de ti, não chegas a saber quem és” (OCID, 1998, p.40). Esta afirmação, por certo, desperta algum interesse no leitor. Afinal, como se falou antes, ao que tudo indica, o *ethos* aqui presente parece caminhar para o desvelamento, para a revelação de algo que está escondido, mas que precisa ser conhecido.

Se, como diz Berrini, a alegoria visa “tornar mais sensível um pensamento, através do emprego de imagens” (1998, p.113), o que dizer da ilha tão buscada, a fim de nela se perceber?

Sem dúvida, como a mesma autora salienta, “o leitor, que aceitou o pacto de leitura alegórica, permanece lúcido, entretanto, mais do que nunca consciente de que se trata de uma proposta lúdica, que esconde uma verdade (...)” (BERRINI, 1998, p.133). E assim parece ser, já que o leitor vai sendo “formado” pelo narrador, pelo tempo, pelas personagens, para então ter condições de caminhar para a construção de sentidos da narrativa alegórica.

Outra particularidade a se apontar dentro dessa possível presença da alegoria na construção d'**OCID** é a presença, mais uma vez na obra

saramaguiana, do tema da viagem como responsável por modificações no ser das personagens: “A viagem como percurso e como curso (experiência e aprendizagem), cruzamento espaço-tempo, realização de um desejo ou proposta de olhar” (SEIXO, 1999, p.44).

Mais além na narrativa, quando o homem, decepcionado com a falta de tripulantes, vai dormir para bombordo e a mulher para estibordo, há vozes que devem despertar o interesse do leitor. Observe-se a ironia presente no paralelo entre homem e mulher elaborado a seguir:

(...) o luar banhou a cara da mulher da limpeza, nem seria preciso dizer o que ele pensou, É bonita, mas o que ela pensou, sim, Vê-se bem que só tem olhos para a ilha desconhecida, aqui está como as pessoas se enganam nos sentidos do olhar, sobretudo ao princípio (OCID, 1998, p.49).

O narrador, de dentro da consciência das personagens, revela que enquanto o homem passa a olhar a mulher com admiração, a mulher pensa que ele só tem olhos para a ilha, mas o narrador está lá, mais uma vez, para situar o leitor com sua voz de comando, para que este também não se deixe levar pelos enganos da aparência, tal qual a mulher da limpeza.

Em seguida, é possível perceber a maneira com que o narrador parece controlar o relato, de forma a tecer interpretações sobre a situação de proximidade entre *o homem que tinha um barco* e *a mulher da limpeza*, no momento em que a personagem é acometida por um sonho, cuja análise o narrador expõe:

(...) um prestidigitador hábil, muda as proporções das coisas e suas distâncias, separa as pessoas, e elas estão juntas, reúne-as, e quase não se vêem uma à outra, a mulher dorme a poucos metros e ele não soube como alcançá-la, quando é tão fácil ir de bombordo a estibordo (OCID, 1998, p.50)

O tempo da narrativa, nesse momento, como que sofre uma ruptura, por se abrir uma segunda narração. Ela guardará com a trama central do conto uma

relação de semelhança simbólica, já que abordará o universo do sonho, descrito em detalhes pelo narrador, e até com certo tom *insólito*. Esse recurso tem algo a ver com a *estrutura em abismo*<sup>30</sup>, tal qual a consagrou Barthes (2003) e que pode ser percebida ao se atentar para a simbologia do sonho.

A respeito do teor do sonho, é Berrini que ressalta a importância de se distinguir nele o *insólito* do *fantástico*, confusão a que os leitores são submetidos com frequência. Para ela, “o insólito não faz nascer o medo, seja nos corações dos leitores, seja entre as personagens” (1998, p.126), coisa, por sua vez, prevista para o fantástico.

É o *insólito* que domina, portanto, o sonho da personagem. As sementes, depositadas no barco para serem semeadas pelos seus tripulantes assim que chegassem à ilha descoberta, acabam germinadas pela chuva, sol e vento a que a viagem é constantemente assaltada, fazendo da proa do barco uma verdadeira floresta, como se nota pelas passagens: “(...) tendo chovido, principiaram a brotar inúmeras plantas das fileiras de sacos de terra (...)” (OCID, 1998, p.55), ou ainda, “tinham-no deixado com as árvores, os trigos e as flores, com as trepadeiras que se enrolavam nos mastros e pendiam da amurada como festões” (Ibid., p.58) e na bonita e significativa imagem “é uma floresta que se balanceia sobre as ondas (...)” (Ibid., p.61).

Nesse conto em que as aparências devem levantar suspeitas no leitor, o sonho surge repleto de simbologias e, por si só, revela muito, afinal, é “para quem sonha uma imagem insuspeitada de si mesmo (...) e revelador do *ego* e do *self* (...)” (CHEVALIER, 2007, p.846, grifos do autor).

O tempo, entretanto, é novamente subvertido, quando o homem do leme desce ao “campo” que havia se formado na proa do barco, para ceifar a seara que lá brotou, então vê “uma sombra ao lado da sua sombra” (1998, p.62) para, em seguida, o narrador informar que: “Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos (...)” (Ibid., p.62).

---

<sup>30</sup> É importante lembrar que a expressão *mise en abyme* foi usada, inicialmente, por Lucien Dallenbach (apud ALMEIDA, 2007, p.05) para revelar as narrativas que, dentro de uma trama maior, funcionavam como espelhos de certos aspectos significativos da obra. No entanto, aqui preferiu-se a linha de raciocínio que segue Barthes, ao encarar a *estrutura em abismo* também como capaz de ampliar a significação inicial da trama central, não apenas refletindo-a.

Note-se que é, justamente, uma viagem que o homem sonha estar fazendo, entretanto, assim como na realidade não consegue os marinheiros que o quisessem acompanhar, no sonho, ele é abandonado pelos tripulantes, descobrindo estar acompanhado apenas pela “sombra”, a qual se refere o narrador no excerto acima.

Assim, a viagem vai se concretizando, mas com detalhes insólitos, como pelo fato de o barco ter se transformado em uma floresta, ou numa ilha, significativamente o objeto aparente da busca da personagem.

Como Jean Chevalier ressalta:

A busca da ilha deserta ou desconhecida, (...) é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos (...). A ilha seria o refúgio, onde a consciência e a verdade se uniriam para escapar aos assédios do inconsciente (2007, p.501).

Bastante pertinente essa explicação, se colocada em paralelo ao comportamento ousado e insubmisso do homem frente aos desmandos do rei e do sistema das portas. Como se viu anteriormente, o *homem que queria um barco* não aceita, simplesmente, que o barco lhe seja negado. Ao contrário, ele insiste até que receba o instrumento que o fará lançar-se ao mar em busca de seu sonho. Ao final do conto, de modo a sugerir que o desejo inicial obteve sucesso, o narrador, didaticamente, explica:

(...) mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, (...) em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma (OCID, 1998, p.62).

O que era, pois, a busca por uma ilha desconhecida, é revelada pelo narrador, como a busca por si mesmo, tentativa de compreensão do ser.

O leitor, decerto, percebeu que a personagem protagonista recebe ao longo da diegese, diferentes formas de denominação, já que não tem nome próprio. No

início, é referido pelo narrador como *o homem que queria um barco*, na seqüência em que o rei lhe concede um barco, é *o homem que ia receber um barco*, quando ele já o tem, passa a *homem do leme*, e, ao final da narrativa, quando finalmente faz do barco sua ilha, é referido, simplesmente, como *homem*.

Esse efeito ou gradação é, com certeza, produto de uma elaboração narrativa proposital. Ele confere à personagem o estatuto de alguém que, em formação durativa – e por ainda não se conhecer – vai sendo representado pelo narrador por meio de diferentes denominações, até atingir a realização de sua busca, isto é, o domínio de seu desejo e autoconhecimento.

Berrini (1998, p.144) observa que a questão dos nomes é item que instiga Saramago. A propósito de sua análise, ela recupera o narrador de **O ano da morte de Ricardo Reis** comentando o que ele acha dos nomes: “Diz que trata de palavras *curiosas, as mais vazias de todas se não lhes metermos dentro um ser humano*” (grifos da autora).

Pois é isso, exatamente como palavra “vazia” que o nome, no conto, é compreendido. Por isso, as personagens recebem outras formas de caracterização, como aquela da atividade que honestamente desempenham, ou ainda, pelo que buscam em vida, o que pode demonstrar o gosto saramaguiano pelo essencial da criatura humana, pelo que cada ser apresenta de mais nítido, caminhando, assim, do mundo ficcional para o real, num sentido inverso daquele que poderia se pressupor.

Não se pense, no entanto, que haja aí motivo com que se impressionar, pois Beth Brait já explicava a intersecção que pode haver entre a relação do lugar habitado pela personagem e a realidade:

(...) habitante[s] da realidade ficcional, de que a matéria de que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos, mas reconhecendo também que essas duas realidades mantêm um íntimo relacionamento (...) (BRAIT, 1990, pp.11-2).

O narrador, no trecho final, mais uma vez olhando, com ironia, por dentro das personagens revela ao leitor o que poderia lhe ser sugerido: a tal ilha desconhecida coincide com a busca por si mesmo. É como se estivesse a dizer que o essencial da existência é conhecer-se, o resto são burocracias, como aquelas oferecidas pelas portas do rei.

Em resumo, o que se observa é que o conjunto dos elementos constituintes da narrativa está contribuindo para a formação do *ethos* da obra em questão.

É relevante lembrar que, a princípio, a imagem velada do *ethos* parecia instigar o leitor a desconfiar das aparências para, em seu detrimento, amparar-se na essência do ser. Essa primeira impressão revelou-se, principalmente, por meio do narrador, que passou a conduzir o leitor de forma que este aceitasse “submissamente”, as orientações dadas – técnica revelada por Wayne C. Booth (1980) como conducente das informações advindas de um narrador que, aparentemente, não poderia saber de tudo que sabe.

Além disso, se “cada autor se constitui num espaço discursivo de um determinado campo discursivo”, conforme Maingueneau (apud FIORIN, 2001, p.60), ainda que longe do autor real, da pessoa física, o narrador inscrito no texto pode conduzir para certa identidade, “quer dizer que um dado autor pertence a certa formação discursiva” (Ibid., p.60).

Dessa forma, o *ethos* saramaguiano apreendido pelo conto aponta para a idéia do cuidar de si, de se descobrir, de não aceitar as aparências, simplesmente, como impositivas de limites às potencialidades do ser.

Especialmente por meio da figura irônica do narrador, o leitor foi levado a perceber o quanto a aparência pode levar a enganos, fato que não ocorre quando a percepção ocorre focalizada na essência do ser. A busca pelo tão sonhado barco, revelada pelo narrador como um prolongamento da personagem, acaba por mostrar a grande viagem interior que deve ser a busca pelo autoconhecimento.

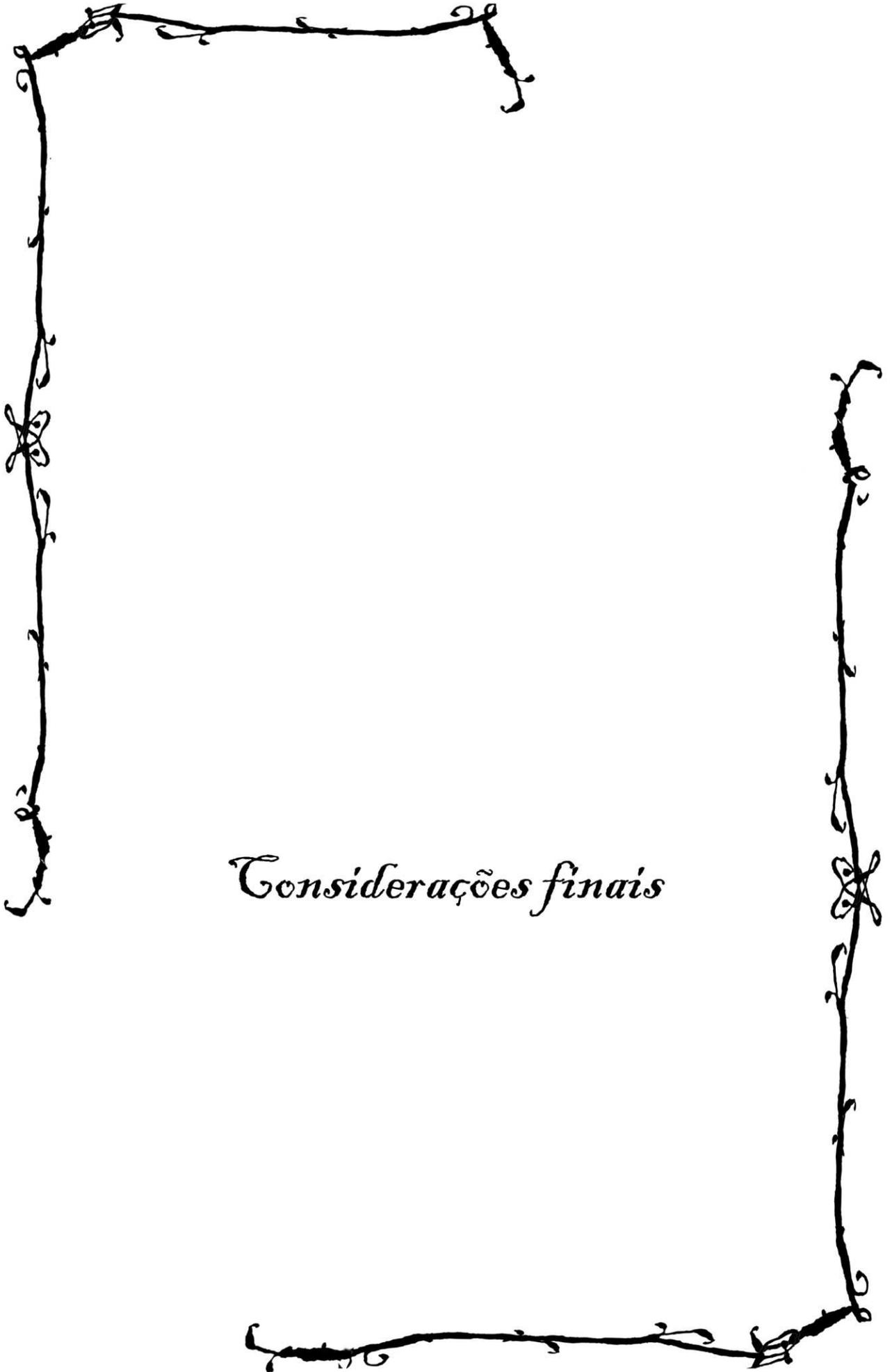
Pensando no percurso realizado pelo *homem* em busca da ilha desconhecida, pode-se dizer que, antes de tudo, tratou-se de uma “viagem interior”. Foi por meio dela que a tal ilha revelou-se como a realização de um

desejo, de um sonho para consigo mesmo. Nesse sentido, cabe retomar a idéia das sucessividades de ações de que se falou no início desta seção.

A despeito de esse conto aparentar certa linearidade e de estar organizado dentro do eixo lógico-temporal das ações, o final caminha para uma abertura indefinida. Aliás, nem a personagem protagonista, ao final do conto, é mais a mesma, pelo contrário, o homem do final está constituído do poder do aprendizado e, com isso, o que parece estar sugerido é que um novo começo é possível.

Observe-se que o narrador, particularmente naquele seu comentário final, expõe ao leitor o quanto o *homem que queria um barco* se fez ao longo desse percurso, algo similar à figura do *homo viator*, ou seja, do indivíduo que se forma ao longo do caminho, “ser no tempo, (...) na deslocação, no conhecimento e no percurso elaborado da escrita” (SEIXO, 1999, p.130).

Tudo isso leva a crer que o *ethos* sugerido pela figura do narrador está aí para garantir um olhar para além da aparência primeira; um olhar que torne mais claro aos leitores a importância de se constituir de prudência, sabedoria, parcimônia e persistência – virtudes das mais elevadas e que se fazem reverenciadas por essa voz, de um lado, irônica, de outro, imbuída de grande afetividade para com as personagens.



*Considerações finais*

“Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménéard.”

Compagnon

Sartre escreveu que “ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo” (1989, p.22). Tal afirmação revela-se pertinente, por demais, ao se pensar em José Saramago e em sua postura marcante sobre a questão da autoria literária.

Como se viu, o *modo* de contar, para Saramago, tem tanta importância quanto *o que* está sendo contado. Não pode haver, para ele, história sem que se evidencie *sua voz* de contador com suas modulações e pausas próprias, guiando o leitor na construção de sentidos e mesmo refletindo, com ele, a respeito da criação literária.

Além dessa característica marcante, a obra saramaguiana é afetada, ainda, por outro fator de extrema relevância: o ponto de vista de Saramago sobre a questão da autoria. Como se viu, para ele, as figuras de seus narradores devem ser vistas como coincidentes com sua pessoa.

Todavia, aparte tudo que foi dito sobre a concepção de autoria de José Saramago, há que se lembrar que a distinção entre a figura do narrador daquela de seu autor é, já, muito controvertida na literatura. Jorge Luis Borges, por exemplo, num texto um tanto intrigante, *Borges e eu*<sup>31</sup>, realiza indagações que remetem diretamente às de Saramago.

As dúvidas que Borges compartilha com os leitores apontam exatamente para o caráter dúbio da identidade do narrador e do autor. No trecho que se segue é possível perceber todo o questionamento sobre os limites entre essas duas figuras:

É ao outro, ao Borges, que as coisas acontecem. (...) de Borges recebo notícias pelo correio e vejo seu nome numa lista de professores ou num dicionário bibliográfico. Eu gosto dos relógios

---

<sup>31</sup> Disponível na seção *Anexos*.

de areia, dos mapas, da tipografia do século XVIII, (...) o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado dizer que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica (BORGES, 2008, apresentação).

Ao final desse texto, é proposto um instigante jogo de espelhos, como era típico de Borges:

Eu vou permanecer em Borges, não em mim (se é que sou alguém) (...). Mas agora esses jogos são de Borges e terei de imaginar outras coisas. Assim, minha vida é uma fuga e tudo perco e tudo pertence ao esquecimento, ou ao outro... Não sei qual dos dois escreve esta página (BORGES, 2008, apresentação).

Nota-se, portanto, que é relativamente comum a certos autores a busca de reconhecimento por meio de seus narradores. Quando isso ocorre, a cisão entre as figuras do autor e do narrador dá vazão a esses jogos, como visto em Borges.

Assim, a fim de oferecer uma possibilidade de entendimento dessa questão complexa que é a autoria, mais especificamente da autoria para Saramago, é que se propôs uma análise dos narradores a partir da noção de *ethos*, referencial teórico concebido como força denunciadora do modo de ser da autoria, espécie de presença ideológico-discursivo-virtual.

A escolha pela figura do narrador, em especial, se deu, a princípio, por conta das declarações de Saramago sobre a coincidência que acredita haver entre autor-narrador e, em seguida, por “entende[r]-se que a forma como o narrador é instalado traz revelações sobre o *ethos*” (CRUZ, 2009, p.105).

Para se entender o porquê do uso do *ethos* – antes prioritariamente de cunho retórico – como interface analítica e pertinente ao campo da crítica literária, cabe lembrar o que Cruz ressaltou sobre as transformações que surgiram ao longo dos trabalhos com a linguagem:

Duas conseqüências importantes: o conceito de verdade é substituído pelo de verossimilhança (...) e a linguagem deixa de descrever a realidade e passa a criá-la (...) isso permitirá que o conceito de *ethos* seja aplicado não apenas no âmbito da retórica, mas também no da literatura (CRUZ, 2009, p.62).

Foram discutidas, inicialmente, as declarações de Saramago à crítica literária e de forma mais geral, à crítica jornalística especializada. Dessas manifestações, o que mais se destacou foi um tom irônico, associado a certo radicalismo frente ao problema da identidade e da autoria que, ao contrário do que parecem sugerir as falas do romancista, é algo que há tempos é assunto de extrema relevância para teóricos e críticos, haja vista o número de obras publicadas que problematizam e refletem a respeito, conforme esclarece Compagnon (2006, p.47-96).

Saramago, mesmo já consagrado por seus romances e pelo prêmio *Nobel*, de certa forma, se julgou incompreendido pela crítica. Talvez, por essa razão, seu discurso tenha sido marcado pela radicalidade irônica, quase dando a entender que sua voz estava isolada e particularizada frente à questão da autoria e que somente ele aceitava problematizar-se como narrador.

Kierkegaard (1991) explica esse artifício do modo irônico: “(...) é essencial ao irônico jamais enunciar a idéia como tal, mas apenas sugeri-la fugazmente, e tomar com uma das mãos o que é dado com a outra, e possuir a idéia como propriedade pessoal” (p.51).

Esse apelo à ironia, tão típico à pessoa de Saramago, irá se manifestar, largamente, em suas obras, especialmente, no discurso do narrador, que surge não como simulacro de seu autor, mas como lugar em que o autor inscreve sua marca pessoal, sua assinatura, por meio da coerência que confere ao conjunto de sua obra:

Essa coerência é a de uma assinatura (...) isto é, como uma rede de pequenos traços distintivos, um sistema de detalhes sintomáticos – repetições, diferenças, paralelismos – tornando possível uma identificação ou uma atribuição (COMPAGNON, 2006, p.78).

De certo modo, a defesa de Saramago em prol da responsabilidade da autoria é uma resposta à crítica inscrita dentro da matriz de pensamento estruturalista. Isso porque os estruturalistas e aqueles que os sucederam (os pós-

estruturalistas) não se interessaram em ver o narrador como força ética, inscrita pela autoria dentro da obra, pois defendiam “a morte do autor” como meio de o texto passar a ser considerado “aberto” a significações várias, tantas quantas fossem seus leitores.

Saramago, ao contrário, centrado numa visão humanista de mundo concebe o narrador como produto de um autor, como criatura moldada à sua semelhança e como ser carregado dos saberes acumulados pela experiência, que poderão ser transmitidos ao leitor.

No **EC**, além do narrador, alguns fatos chamaram a atenção. As personagens ao enfrentarem cada um dos momentos trágicos por que passam, não têm uma força superior, uma energia transcendental a que recorrer. Dependem, com exclusividade, da capacidade solidária das demais, estão amparadas, apenas, pelo amor do próximo, pelo senso de respeito e cuidado que um ser deveria ter para com outro. Tal fato demonstra, mais uma vez, a visão humanista de Saramago que, numa “espécie de alegoria finesse secular (...) ilustra pela narração, uma parábola cruel da cegueira que a humanidade ensaia há longo tempo, sem se dar conta disso (...)” (SILVA, 1999, p.288).

Talvez, por esses motivos, o leitor fique com a impressão de que, de fato, esteve diante de seres reais e que o romance, por sua vez, tenha sido um “ensaio”, à medida que discutiu, ainda que alegoricamente, um certo mal a que todos estão acometidos. A cegueira da alma seria o mal que torna os indivíduos seres alheios ao mundo, ou seja, afastados da qualidade de humanos.

Dessa forma, Saramago pareceu rememorar, em **EC**, os primórdios da literatura, suas grandes questões, como vida e morte, isso por meio da tentativa de materialização do universo fragmentário, incompleto, que era o mundo daquelas *personagens que vendem, não viam*.

À figura do narrador, inclusive, é conferido o papel de quem costura as vozes das personagens para dali conduzir o leitor a algumas considerações sobre essa terra de cegos, o que acaba exigindo uma espécie de cumplicidade do leitor, já que será necessário que se sinta essencial na elaboração dos julgamentos e

que não encerre a leitura dessa cegueira ao final do romance, mas que se perceba como construtor de algo maior, como quem tem algo ainda por fazer.

Em resumo, **EC** é um *ensaio*:

não porque simplesmente o enredo pareça conduzir todos a ela [à cegueira]. É um ensaio (...) entendendo-se aqui ensaio como uma espécie de manual de como ver. É, pois, um texto que ensina a ver, logo, a não ser cego (SILVA, 1999, p.293).

Além de alertar o leitor para não repetir os mesmos equívocos a que as personagens se submeteram, o narrador também procura dividir com ele o processo de construção da narrativa. Isso ocorre, por exemplo, pela exploração da *ironia* na construção do enredo: primeiro todos tiveram de cegar para depois verem melhor. Esse artifício da linguagem poética é responsável pelo convite ao leitor para que pense junto e seja cúmplice da ação, isto é, não se torne alheio às imagens do mundo ao redor, assim como fizeram aquelas personagens.

O *ethos* imiscuído no narrador trouxe, portanto, um movimento irônico para o texto e, ao que parece, aí está a principal carga de similitude com o autor. Afinal, ambos, Saramago-autor e Saramago-narrador, são afeitos à ironia no discurso. É ela a responsável por um modo de ser no mundo, ou seja, um *ethos*, que procura tirar as máscaras da *aparência*, para que se possa observar a *essência* das coisas.

Ainda que a ironia explique por meio do paradoxo, o leitor, desde o início da trama, é chamado a compartilhar com o narrador desse jogo, pois “colocar-se como receptor de um discurso irônico significa (...) compartilhar com o enunciador a ambigüidade do enunciado, a duplicidade da enunciação” (BRAIT, 1996, p.81).

A proposta de leitura de **OCID** apontou, mais uma vez, para a figura de um narrador apegado à oralidade e ao universo simbólico como forma de encaminhar o leitor para que este aprenda com o poder das narrativas ou, ao menos, tenha suas dores e medos, em parte, aplacados por elas.

Exemplo disso é a trajetória da personagem protagonista, que se revela em permanente aprendizagem. Desde o começo – tempo de busca por um barco – até o final do conto – o encontro da *ilha desconhecida* – a personagem *que queria*

*um barco* percorre não somente a rota da viagem que está executando, como também aquela de seu interior, numa espécie de amadurecimento, de busca por conhecimento.

A voz do narrador, novamente, valoriza que se julgue para além do que as aparências possam oferecer. É o narrador a figura que procura *garantir* ao leitor informações suficientes para que suas conclusões não se pautem somente pelo que está *demonstrado*, mas também pelo que está sendo *velado*.

Em diálogos por meio dos quais a ironia se apresenta não apenas para causar humor, mas, principalmente, para mostrar como as máscaras sociais impedem que se veja o que está na essência das coisas, o narrador parece defender o sonho, o ideal, o *homo viator*<sup>32</sup>.

De forma mais específica, o *ethos* apreendido do narrador de **OCID** aponta para a necessidade de se investir em atitudes verdadeiras, ou seja, que se queira, por meio das ações executadas em vida, construir virtudes. São elas que podem garantir a formação do indivíduo como criatura em contínua formação e que fazem da trajetória humana um eterno círculo de aprendizagens, mesmo que as amarras da aparência dificultem a visão dessa paisagem maior.

Sob esse modo de observação – o *ethos* – os narradores saramaguianos, por excelência, apareceram marcados pelo uso da ironia, mas não como recurso retórico de mascaramento dos interesses pelo viés da graça. Pelo contrário, em Saramago, ela é construída como meio de propor a revelação das verdadeiras identidades, como gesto escritural do autor em sua obra.

Entretanto, José Saramago, não chega a se contrapor totalmente à crítica como aparenta, pois como se viu, uma parcela dela sempre esteve preocupada com as responsabilidades e configurações autorais, temas que, na verdade, lhes são caros. Apenas o modo de abordar a questão é que se torna mais polêmico, em vista de suas declarações estarem marcadas pela ironia de romancista consagrado.

Embora muitos o tenham acusado de ver na figura do narrador sua pessoa, como a completar uma espécie de jogo narrativo-biográfico, Saramago afirmou

---

<sup>32</sup> Entende-se aqui a figura do *homo viator* tal qual caracterizada por Seixo (1999, p.130).

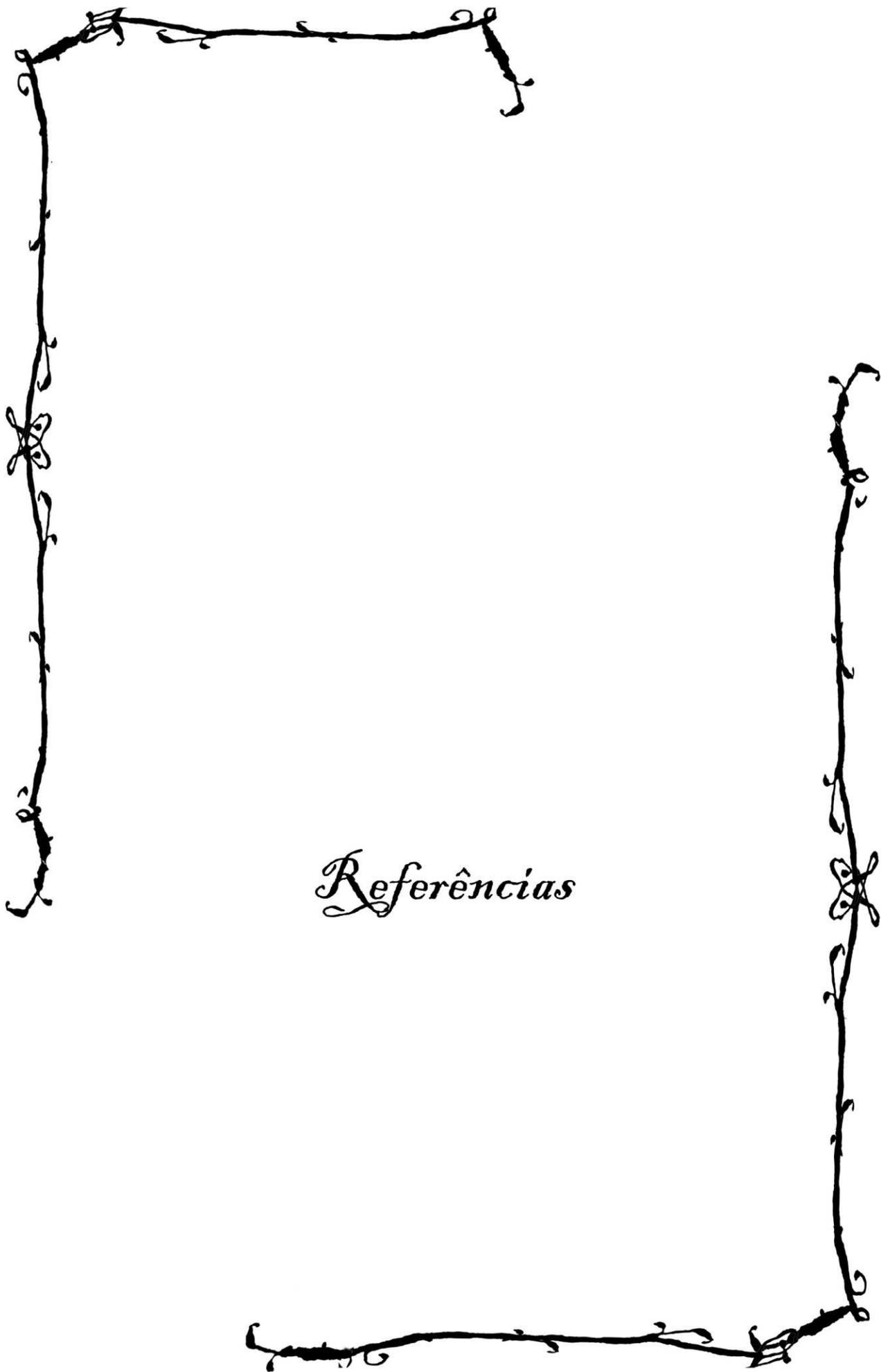
que, inúmeras vezes, admite o fenômeno da multiplicidade de vozes, mas nem por isso entende que os leitores busquem em sua obra detalhes reais de sua vida. Sendo assim, não há que se julgar Saramago com pressa, pois como o referencial do *ethos* sugere, sua concepção de autoria se assenta na idéia de que, mesmo quando se trata da figura do narrador, ele, o criador, está lá, presente como o ser que assina aquela obra, já que o narrador, como criatura, inevitavelmente, conserva marcas de seu criador.

Nessa perspectiva, é possível afirmar que pela força ética do narrador, a autoria é denunciada, ou seja, o que solidifica a tese de Saramago é que a figura do narrador recupera a dimensão ética assinada pelo seu autor. É ele o lugar em que o autor assina sua obra, inscreve sua marca autoral de “parcela identificada da humanidade”, como afirma o romancista no artigo polêmico.

Pôde-se notar que, inclusive, parte da crítica de base lingüística e discursiva, ao fazer a distinção estanque entre autor e narrador, pareceu ignorar a dimensão ética da qual alguns autores procuram revestir seus narradores. Todavia, o analista do discurso, Dominique Maingueneau, recuperou a importância desses estudos, ao propor novas roupagens à noção de *ethos*.

De tudo isso, o que mais flagrantemente se mostrou é que a radicalidade, a desmedida, nunca é boa opção. Afinal, tanto as declarações de Saramago pareceram marcadas por esse apelo, quanto a teoria estruturalista, que defendeu a morte do autor. Em contrapartida, a noção de *ethos* pareceu capaz de oferecer um meio conciliatório de se compreender a questão autoral, tão cara à literatura e à arte, em geral.

Por esta razão, o presente trabalho revelou-se um instigante exercício teórico, pois possibilitou um alargamento de nossos horizontes frente à questão da autoria. De forma alguma, no entanto, houve a intenção de encerrar aqui o assunto. Ao contrário, foi necessário percorrer essa trajetória para que o ponto de vista de agora permitisse outros e novos olhares sobre o mesmo objeto.



*Referências*

## A) Do autor – José Saramago

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. A distinção entre narrador e autor. **Cult**, São Paulo: Lemos Editorial, ano 02, nº 25, p. 42 – 43, dez. 1998.

SARAMAGO, José. **O mundo do Fórum**. Publicação oficial do Fórum Social Mundial, Brasil, 20 de janeiro de 2005. Disponível em: <<http://www.forumsocialmundial.org.br/dinamic.php?pagina=utopia>> Acesso em 10 out. 2008.

\_\_\_\_\_. **Sabatina Folha José Saramago**. Folhaonline, São Paulo, 28 de novembro de 2008. Disponível em: <<http://www.folha.com.br>>. Acesso em 30 nov. 2008.

\_\_\_\_\_. José Saramago: o despertar da palavra. **Cult**, São Paulo: Lemos Editorial, ano 02, nº 25, p. 42 – 43, dez. 1998. Entrevista concedida a Horácio Costa.

\_\_\_\_\_. **Talvez meu próximo livro seja o último**. Uol Entretenimento, 03 de setembro de 2007. Entrevista concedida a Fernanda Eberstadt. Disponível em: <<http://www.entretenimento.uol.com.br/ultnot/2007/09/03>> Acesso em 28 jun. 2008.

## B) Sobre o autor

AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago: a consistência dos sonhos** (Cronobiografia). Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

ARIAS, Juan. **José Saramago: o amor possível**. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

- BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago: o romance**. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- \_\_\_\_ (org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: Educ/ Fapesp, 1999.
- CALBUCCI, Eduardo. **Saramago: um roteiro para os romances**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- CARVALHAL, Tânia Franco (org.). **Saramago na Universidade**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1999.
- \_\_\_\_ ; TUTIKIAN, Jane (orgs). **Literatura e História. Três vozes da expressão portuguesa**: Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amarilis. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1999.
- COSTA, Horácio. **José Saramago: O período formativo**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- DWORZAK, Regina Helena. **O duplo em Saramago**. Dissertação de Mestrado, PUC/SP, 2007.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. "Assim é se lhe parece: um estudo da *História do cerco de Lisboa*". In: BERRINI, Beatriz (org). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: Educ/ Fapesp, 1999.
- GROSSEGUESSE, Orlando A. A. Sobre a obra de José Saramago: A consagração e o panorama da crítica de 1998 até 2004. Revista **Iberoamericana**. Berlim, Alemanha, ano 2005, n. 18, p.181-195.
- LOPONDO, Lílian (org). **Saramago segundo terceiros**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-USP, 1998.
- MADRUGA, Maria da Conceição. **A paixão segundo Saramago**. Porto: Campo das Letras, 1998.
- PÉCORA, Alcir. "Prefácio: Uma apologia da crítica". In: SCHWARTZ, Adriano. **O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis**, de José Saramago. São Paulo: Globo, 2004.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs). **Literatura e História. Três vozes da expressão portuguesa**: Helder Macedo,

José Saramago, Orlanda Amarilis. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1999.

\_\_\_\_\_. “As artemages de Saramago”. In: **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEGOLIN, Fernando. Apresentação. In: BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na literatura contemporânea**: um estudo sobre José Saramago. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

SCHWARTZ, Adriano. **O abismo invertido**: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. São Paulo: Globo, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

### C) Gerais

ALEXANDRE JR, Manuel. “Origem da retórica e formação do sistema retórico”. In: ARISTÓTELES. **Obras Completas**: Retórica. Prefácio e Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2005.

AMOSSY, Ruth (org). **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.

ALMEIDA, Wilma Rejane de. **O olhar sobre uma cartomante**. Brasil, Abralic, Anais, 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/55/470.pdf>>. Acesso em 10 jan. 2010.

ARISTÓTELES. **Obras Completas**: Retórica. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2ªed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BIEDERMANN, Hans. Dicionário ilustrado de símbolos. São Paulo: Melhoramentos, 1994.
- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Trad. Maria T. H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa/ Rio de Janeiro: Difel/ Bertrand: 1989.
- \_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. “A economia das trocas lingüísticas”. In: **Sociologia**. ORTY, Renato (org)/ Coord. Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1994.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: Literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CRUZ, Dilson Ferreira da. **O ethos dos romances de Machado de Assis**. São Paulo: Nankin/ EDUSP, 2009.
- DASCAL, Marcelo. “O *ethos* na argumentação: uma abordagem pragma-retórica”. In: AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.
- DISCINI, Norma. “*Ethos* e estilo”. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EGGS, Ekkehard. “*Ethos* aristotélico, convicção e pragmática moderna”. In: AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. São Paulo: Contexto, 2008.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FIORIN, José Luiz. “A multiplicação do *ethe*: a questão da heteronímia”. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs). ***Ethos* discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, Manoel Barros da, (org). **Michel Foucault: Estética**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001;

\_\_\_\_\_ *et al.* (orgs) **O homem e o discurso**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1971.

GRAÇA, Antonio Paulo. “Alegorias da consciência moral”. In: JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Trad. Daniel Pisa. São Paulo: Imaginário, 1995.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Trad. Daniel Pisa. São Paulo: Imaginário, 1995.

KIERKEGAARD, Soren A. **O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates**. Petrópolis: Vozes, 1991.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Andrade. **Fundamentos da Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 1985.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 4ªed. São Paulo: Ática, 1989.

LIOSA, Mário Vargas. **A verdade das mentiras**. São Paulo: ARX, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. “*Ethos*, cenografia, incorporação”. In: AMOSSY, Ruth (org). **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. **A noção de autor**. Palestra organizada pelo LAEL/PUC-SP. São Paulo, 04 de junho, 2009, informação oral.

MORAES, Érika de. “Paixão Pagu: o *ethos* em uma autobiografia”. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.

MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.

MUECKE, Douglas C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NOVAES, Aduino (org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. (Seleção).

RAMOS, Suzana Gisela Sashalmi. **A ironia**: uma leitura do estilo de Humberto de Campos. Dissertação de Mestrado, PUC/SP, 1996.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

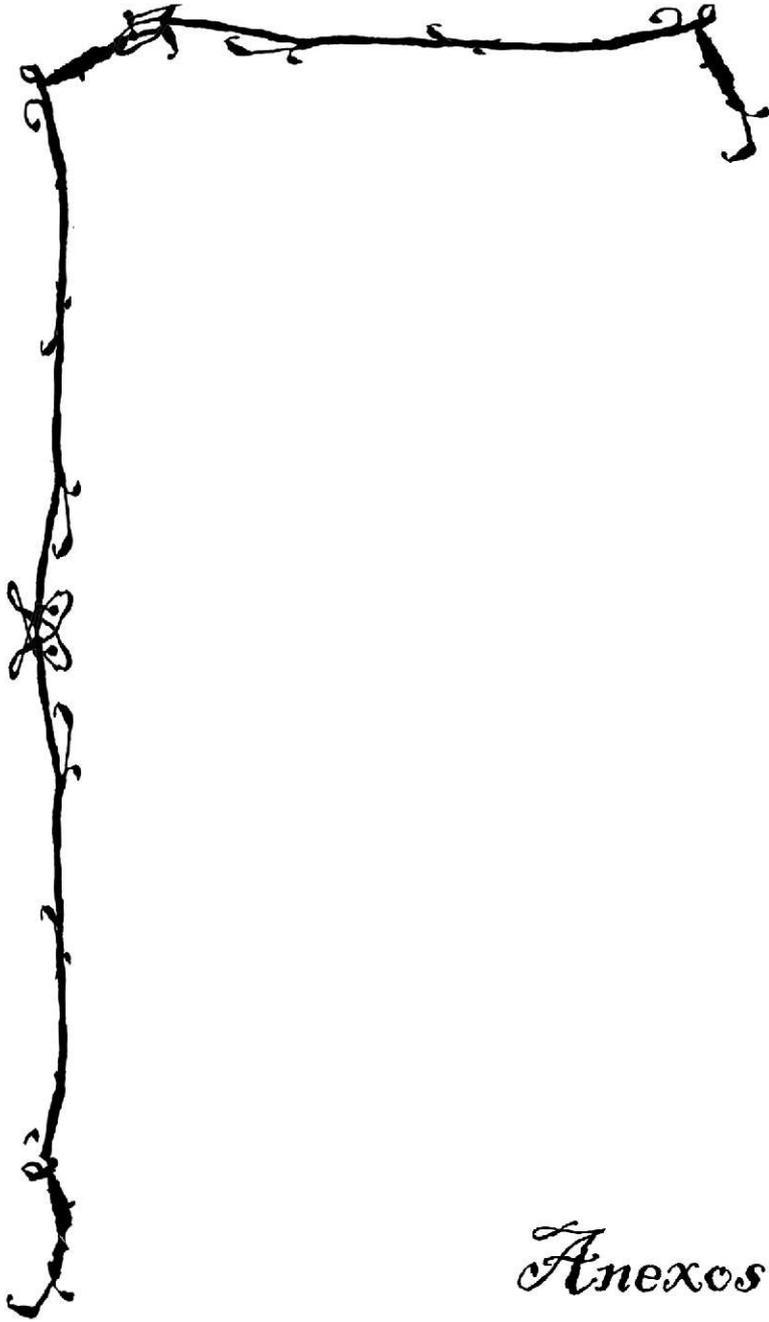
ROUANET, Sérgio Paulo. “A gramática do homicídio”. In: FOUCAULT, Michael *et al.* (orgs). **O homem e o discurso**: a arqueologia de Michel Foucault. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.

SAER, Juan José. “Artifícios da criação: uma conversa com Juan José Saer”. Trad. Alexandre Morales. Entrevista concedida a **Novos Estudos** 73. CEBRAP, p.157-173, 3 nov. de 2005.

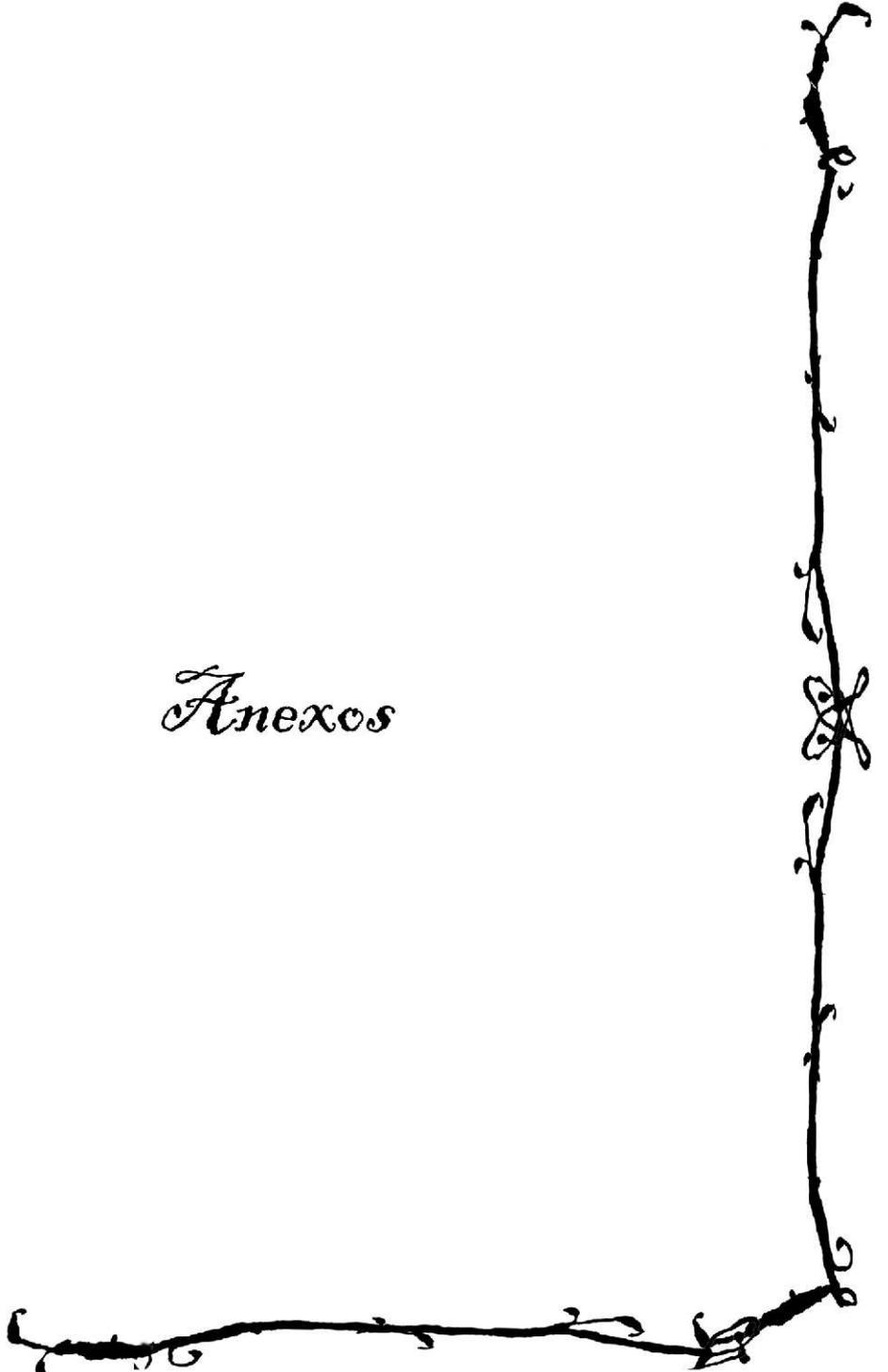
SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 1989.

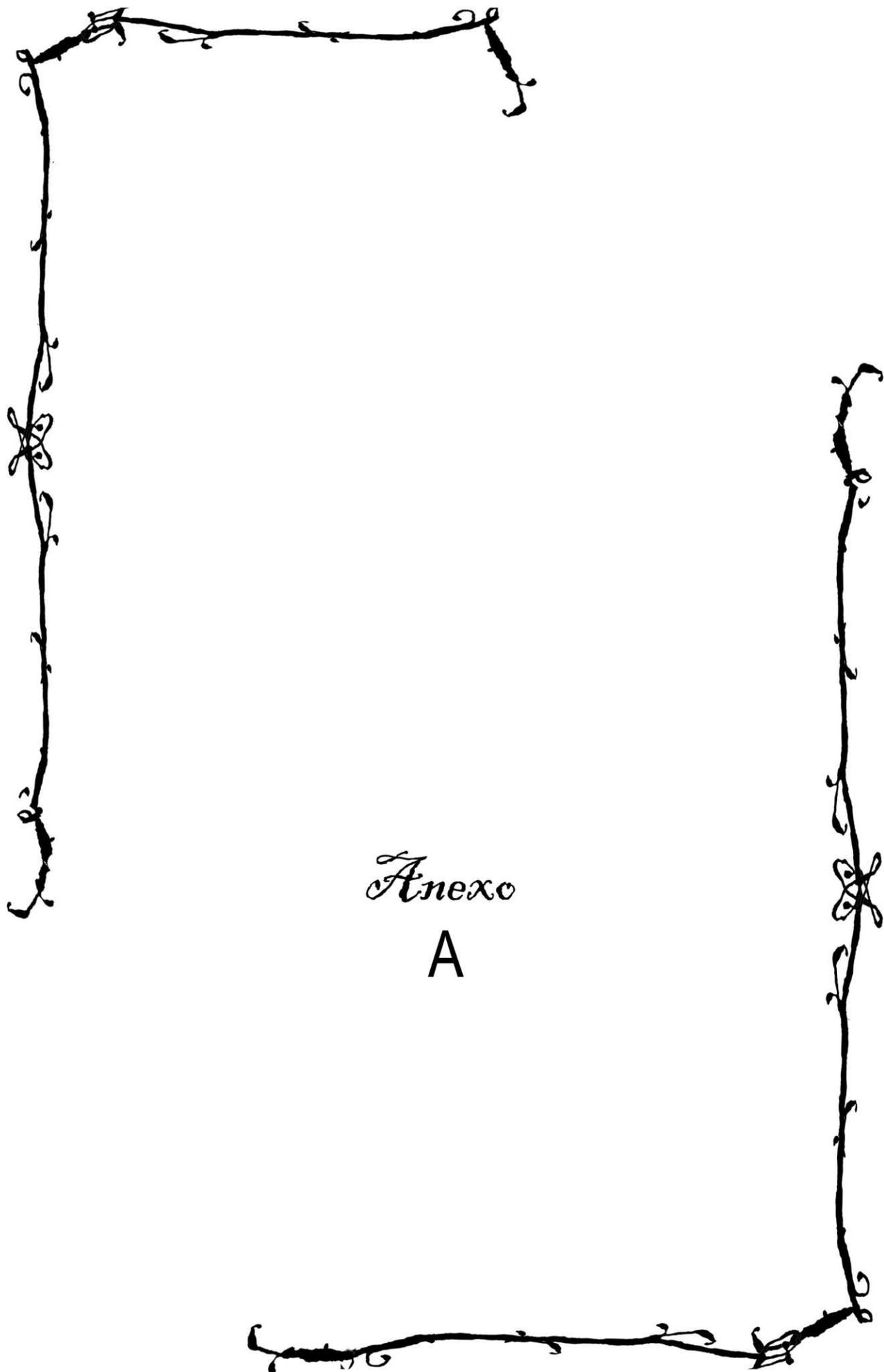
SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre o ofício do escritor**. Apresentação e notas de Franco Volpi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VIALA, Alain. “A eloqüência galante: uma problemática da adesão”. In: AMOSSY, Ruth (org). **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.



*Anexos*





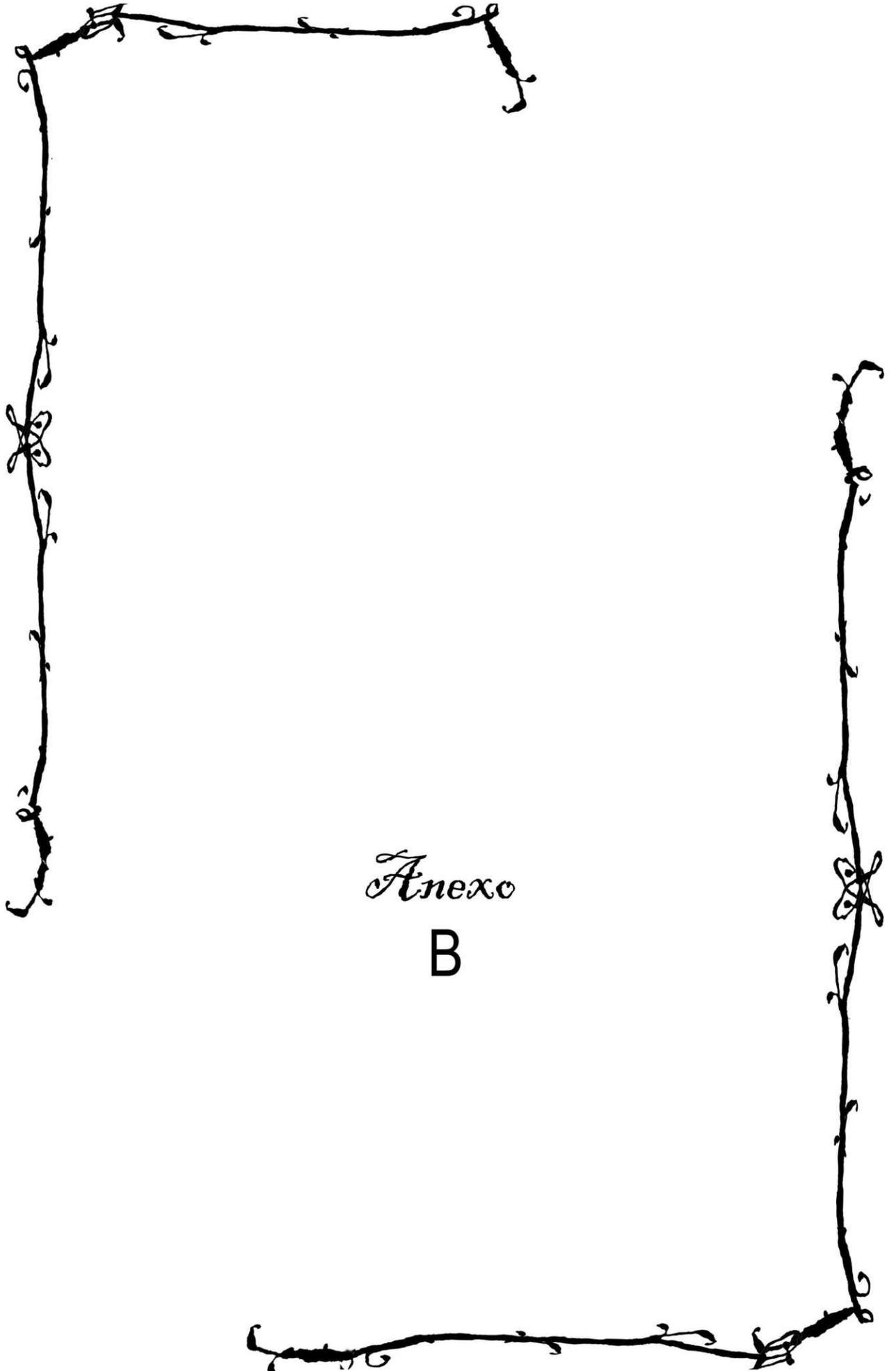
*Anexo*

A

## Borges e eu

AO OUTRO, A BORGES, É QUE ACONTECEM AS COISAS. Eu caminho por Buenos Aires e demoro-me, talvez já mecanicamente, na contemplação do arco de um saguão e da cancela; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo o seu nome num trio de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o sabor do café e a prosa de Stevenson; o outro comunga dessas preferências, mas de um modo vaidoso que as converte em atributos de um actor. Seria exagerado afirmar que a nossa relação é hostil; eu vivo, eu deixo-me viver, para que Borges possa urdir a sua literatura, e essa literatura justifica-me. Não me custa confessar que conseguiu certas páginas válidas, mas essas páginas não me podem salvar, talvez porque o bom já não seja de alguém, nem sequer do outro, mas da linguagem ou da tradição. Quanto ao mais, estou destinado a perder-me definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou-lhe cedendo tudo, ainda que me conste o seu perverso hábito de falsificar e magnificar. Espinosa entendeu que todas as coisas querem perseverar no seu ser; a pedra eternamente quer ser pedra, e o tigre um tigre. Eu hei-de ficar em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas reconheço-me menos nos seus livros do que em muitos outros ou no laborioso toque de uma viola. Há anos tratei de me livrar dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei de imaginar outras coisas. Assim, a minha vida é uma fuga e tudo perco, tudo é do esquecimento ou do outro.

Não sei qual dos dois escreve esta página.



*Anexo*

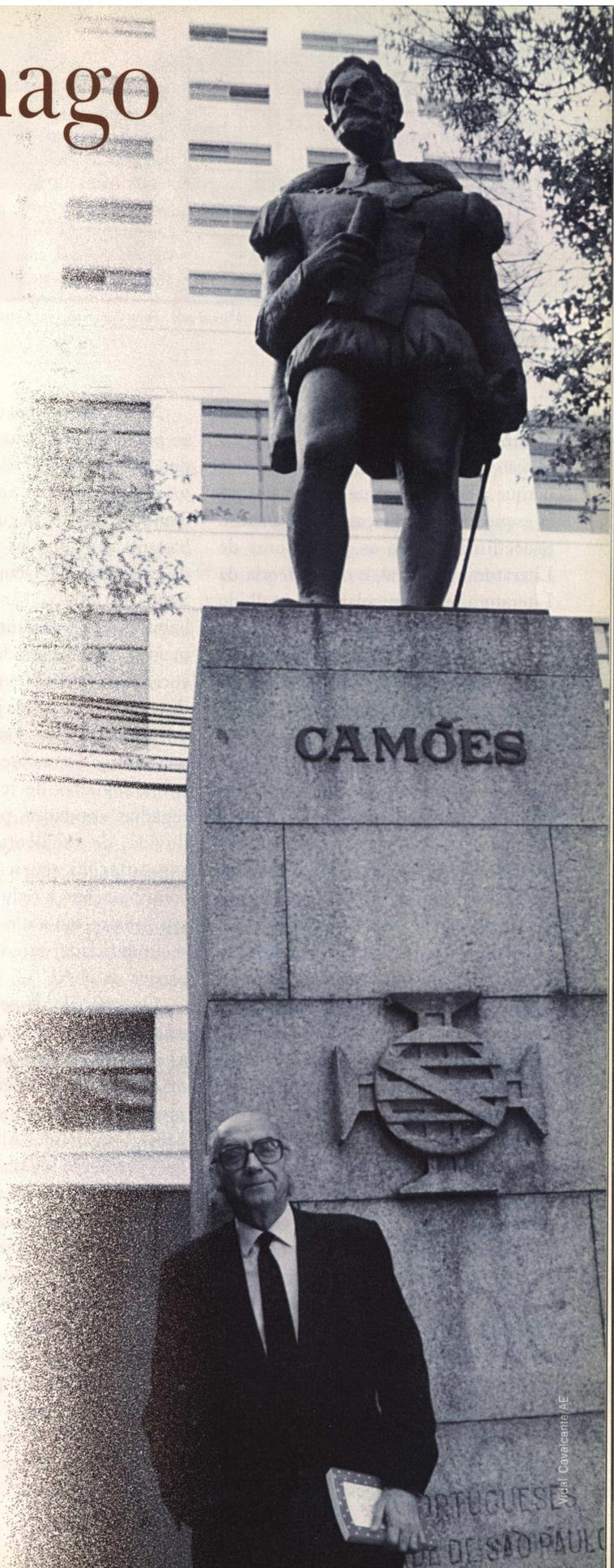
B

# o autor como narrador josé saramago

Em ensaio inédito no Brasil, Saramago questiona a distinção – consagrada pela crítica literária – entre as figuras do *autor* e do *narrador*, sugerindo que ao aceitar essa dissociação o escritor abdica da responsabilidade pelo que escreve

Falto de mapas, abandonado de guias, com o temor reverencial de quem pisa terra estranha, uma terra onde os sistemas de comunicação estão habitualmente redigidos em línguas que, não raro, só vagas semelhanças guardam ainda com a linguagem comum, atrever-me-ei a expor-vos umas poucas idéias elementares, as únicas que poderia autorizar-se um simples prático da literatura como eu.

Por experiência própria, tenho observado que, no seu trato com autores a quem a fortuna, o destino ou a má-sorte não permitiram a graça de um título acadêmico, mas que, não obstante, foram capazes de produzir obra digna de algum estudo, a atitude das universidades costuma ser de benévola e sorridente



## Livros de José Saramago

- *Terra do pecado*, romance, 1947
- *Os poemas possíveis*, poesia, 1966
- *Provavelmente alegria*, poesia, 1970
- *Deste mundo e do outro*, crônica, 1971
- *A bagagem do viajante*, crônica, 1973 \*
- *As opiniões que o D. L. teve*, crônica, 1974
- *O ano de 1993*, poesia, 1975

- *Os apontamentos*, crônica, 1976
- *Manual de pintura e caligrafia*, romance, 1977 \*
- *Objeto quase*, contos, 1978 \*
- *Poética dos cinco sentidos*, contos, 1979
- *A noite*, teatro, 1979
- *Que farei com este livro?*, teatro, 1980 \*
- *Levantado do chão*, romance, 1980
- *Viagem a Portugal*, crônica de viagem, 1981 \*
- *Memorial do convento*, romance, 1982 \*

- *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance, 1984 \*
- *A jangada de pedra*, romance, 1986 \*
- *A segunda vida de Francisco de Assis*, teatro, 1987
- *História do cerco de Lisboa*, romance, 1989 \*
- *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, romance, 1991 \*
- *In Nomine Dei*, teatro, 1993 \*
- *Ensaio sobre a cegueira*, romance, 1995 \*
- *Todos os nomes*, romance, 1997 \*
- *Cadernos de Lanzarote*, diário, 1994-1997\*

\* As obras assinaladas com asterisco foram lançadas no Brasil pela editora Companhia das Letras. As demais, editadas em Portugal, podem ser encomendadas à Livraria Portugal (rua Genebra, 165, São Paulo, tel.: 011/3104-1748)

tolerância, muito parecida com a que costumam usar as pessoas sensíveis na sua relação com as crianças e os velhos, uns porque ainda não sabem, outros porque já esqueceram. É graças a tão generoso procedimento que os professores de Literatura, em geral, e os de Teoria da Literatura, em particular, têm acolhido com simpática condescendência – mas sem que se deixem abalar nas suas convicções científicas – a minha ousada declaração 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. E quando, indo procurar auxílio a uma duvidosa ou, pelo menos, problemática correspondência das artes, argumento que entre um quadro e a pessoa que o contempla não há outra mediação que não seja a do respectivo autor, e portanto não é possível identificar ou sequer imaginar, por exemplo, a figura de um narrador na *Gioconda* ou na *Parábola dos cegos*, o que se me responde é que, sendo as artes diferentes, diferentes teriam igualmente de ser as regras que as traduzem e as leis que as governam. Esta peremptória resposta parece querer ignorar o facto, fundamental no meu entender, de que não há, objectivamente, nenhuma diferença essencial entre a mão que guia o pincel ou o vaporizador sobre a tela, e a mão que desenha as letras sobre o papel ou as faz aparecer no ecrã [tela] do computador, que ambas são, com adestramento e eficácia similares, prolongamentos de um cérebro, ambas instrumentos mecânicos e sensitivos capazes de composições e ordenações sem mais barreiras ou intermediários que os da fisiologia e da psicologia.

Nesta contestação, claro está, não vou ao ponto de negar que a figura do que denominamos narrador possa ser demonstrada no texto, ao menos, com o devido respeito, segundo uma lógica bastante similar à das provas definitivas da existência de Deus formuladas por Santo Anselmo... Aceito, até, a probabilidade de variantes ou desdobramentos de um narrador central, com o encargo de expressarem uma pluralidade de pontos de vista e de juízos considerada útil à dialéctica dos conflitos. A pergunta que me faço é se a obsessiva atenção dada pelos analistas de texto a tão escorregadias entidades, propiciadora, sem dúvida, de suculentas e gratificantes especulações teóricas, não estará a contribuir para a redução do autor e do seu pensamento a um papel de perigosa secundaridade na compreensão complexiva da obra.

Quando falo de pensamento, estou a incluir nele os sentimentos e as sensações, as idéias e os sonhos, as vidências do mundo exterior e do mundo interior sem as quais o pensamento se tornaria em puro pensar inoperante. Abandonando qualquer precaução retórica, o que aqui estou assumindo, afinal, são as minhas próprias dúvidas e perplexidades sobre a identidade real da voz narradora que veicula, nos livros que tenho escrito e em todos quantos li até agora, aquilo que derradeiramente creio ser, caso por caso e quaisquer que sejam as técnicas empregadas, o pensamento do autor, seu próprio e exclusivo (até onde é possível sê-lo) ou deliberadamente tomado de empréstimo, de acordo com os interesses da narração. E também me pergunto se a resignação ou

indiferença com que os autores de hoje parecem aceitar a “usurpação”, pelo narrador, da matéria, da circunstância e do espaço narrativos que antes lhe eram pessoal e inapelavelmente imputados, não será, no fim de contas, a expressão mais ou menos consciente de um certo grau de abdicação, e não apenas literária, das suas responsabilidades próprias.

Que fazemos, em geral, nós, os que escrevemos? Contamos histórias. Contam histórias os romancistas, contam histórias os dramaturgos, contam histórias os poetas, contam-nas igualmente aqueles que não são, e não virão a ser nunca, poetas, dramaturgos ou romancistas. Mesmo o simples pensar e o simples falar quotidianos são já uma história. As palavras proferidas, ou apenas pensadas, desde o levantar da cama, pela manhã, até ao regresso a ela, chegada a noite, sem esquecer as do sonho e as que ao sonho tentaram descrever, constituem uma história com uma coerência própria, contínua ou fragmentada, e poderão, como tal, em qualquer momento, ser organizadas e articuladas em história escrita.

O escritor, esse, tudo quanto escreve, desde a primeira palavra, desde a primeira linha, é escrito em obediência a uma intenção, às vezes clara, às vezes escondida – porém, de certo modo, visível e óbvia, no sentido de que ele está sempre obrigado a facultar ao leitor, passo a passo, dados cognitivos que sejam comuns a ambos, para chegar finalmente a algo que, querendo parecer novo, diferente, original, já era afinal conhecido, porque, sucessivamente, ia sendo reconhecível. O escritor de histórias, manifestas ou



disfarçadas, é portanto um mistificador: conta histórias e sabe que elas não são mais do que umas quantas palavras suspensas no que eu chamaria o instável equilíbrio do fingimento, palavras frágeis, assustadas pela atracção de um não-sentido que constantemente as empurra para o caos de códigos cuja chave a cada momento ameaça perder-se. Não esqueçamos, porém, que assim como as verdades puras não existem, também as puras falsidades não podem existir. Porque se é certo que toda a verdade leva consigo, inevitavelmente, uma parcela de falsidade, quanto mais não seja por insuficiência expressiva das palavras, também certo é que nenhuma falsidade pode ser tão radical que não veicule, mesmo contra a intenção do mentiroso, uma parcela de verdade. A mentira conterà, pois, duas verdades: a própria sua, elementar, isto é, a verdade da sua própria contradição (a verdade está oculta nas palavras que a negam), e a outra verdade de que, sem o querer, se tornou veículo, comporte ou não esta nova verdade, por sua vez, uma parcela de mentira.

De fingimentos de verdade e de verdade de fingimentos se fazem, pois, as histórias. Contudo, em minha opinião, e a despeito do que, no texto, se nos apresenta como uma evidência material, a história que ao leitor mais deveria interessar não é a que, liminarmente, lhe é proposta pela narrativa. Um livro não está formado somente por personagens, conflitos, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, exhibições ginásticas de técnicas de narração – um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o

seu autor. Pergunto-me até, se o que determina o leitor a ler não será uma secreta esperança de descobrir no interior do livro – mais do que a história que lhe será narrada – a persona invisível mas omnipresente do seu autor. Tal como o entendo, o romance é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela os traços do romancista. Com isto não pretendo sugerir ao leitor que se entregue durante a leitura a um trabalho de detective ou antropólogo, procurando pistas ou removendo camadas geológicas, ao cabo das quais, como um culpado ou uma vítima, ou como um fóssil, se encontraria escondido o autor...

Muito pelo contrário: o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor. Não foi simplesmente para chocar a sociedade do seu tempo que Gustave Flaubert declarou que Madame Bovary era ele próprio. Parece-me, até, que, ao dizê-lo, não fez mais do que arrombar uma porta desde sempre aberta. Sem faltar ao respeito devido ao autor de *Bowvard et Pécuchet*, poder-se-ia mesmo dizer que uma tal afirmação não peca por excesso, mas por defeito: faltou a Flaubert acrescentar que ele era também o marido e os amantes de Emma, que era a casa e a rua, que era a cidade e todos quantos, de todas as condições e idades, nela viviam, casa, rua e cidade reais ou imaginadas, tanto faz. Porque a imagem e o espírito, o sangue e a carne de tudo isto, tiveram de passar, inteiros, por uma só pessoa: Gustave Flaubert, isto é, o autor, o homem, a pessoa. Também eu, ainda que sendo tão pouca coisa em comparação, sou a Blimunda e o Baltasar de *Memorial do*

*convento*, e em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* não sou apenas Jesus e Maria Madalena, ou José e Maria, porque sou também o Deus e Diabo que lá estão...

O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história pessoal. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com o seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar. Talvez porque o que há de grande em cada ser humano seja demasiado grande para caber nas palavras com que ele a si mesmo se define e nas sucessivas figuras de si mesmo que povoam um passado que não é apenas seu, e por isso lhe escapará sempre que tentar isolá-lo e isolar-se nele. Talvez, também, porque aquilo em que somos mesquinhos e pequenos é a tal ponto comum que nada de novo poderia ensinar a esse outro ser pequeno e grande que é o leitor.

Finalmente, talvez seja por alguma destas razões que certos autores, entre os quais julgo dever incluir-me, privilegiem, nas histórias que contam, não a história que vivem ou viveram, mas a história da sua própria memória, com as suas exactidões, os seus desfalecimentos, as suas mentiras que também são verdades, as suas verdades que não podem impedir-se de ser mentiras. Bem vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e essa é a história que conto. Omniscientemente.

Quanto ao narrador, que poderá ele ser senão uma personagem mais de uma história que não é a sua? ■