

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Deivis Jhones Garlet

O ROMANCE DIALÉTICO EM JOSÉ SARAMAGO

**Santa Maria, RS
2016**

Deivis Jhones Garlet

O ROMANCE DIALÉTICO EM JOSÉ SARAMAGO

Tese apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Letras, Estudos Literários.

Orientadora: Dra. Rosani Ketzer Umbach

Santa Maria, RS
2016

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Garlet, Deivis Jhones
O Romance Dialético em José Saramago / Deivis Jhones
Garlet.- 2016.
225 p.; 30 cm

Orientadora: Rosani Umbach
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2016

1. Letras 2. Literatura Comparada 3. Literatura
Portuguesa 4. Dialética 5. Romance I. Umbach, Rosani
II. Título.

Deivis Jhones Garlet

O ROMANCE DIALÉTICO EM JOSÉ SARAMAGO

Tese apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Letras, Estudos Literários.

Aprovado em 7 de dezembro de 2016:

Rosani Ketzer Umbach, Dra. (UFSM)
(Presidente/orientadora)

Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, Dra. (UFU)

Eunice Piazza Gai, Dra. (UNISC)

Raquel Trentin Oliveira, Dra. (UFSM)

Vera Lucia Lenz Vianna, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2016

Ao Todo e à família (biológica e não biológica).

*Hoje vemos como por um espelho, confusamente;
mas então veremos face a face.
Hoje conheço em parte, mas então conhecerei totalmente...
Coríntios, 13:12*

RESUMO

O ROMANCE DIALÉTICO EM JOSÉ SARAMAGO

AUTOR: **Deivis Jhones Garlet**

ORIENTADORA: **Dra. Rosani Ketzer Umbach**

Os estudos acerca da obra de José Saramago, sobretudo no gênero romance, apresentam, geralmente, um enfoque no conteúdo político-ideológico representado nas narrativas. Temas como a questão da democracia, a hipocrisia dos setores sociais dominantes, o individualismo egocêntrico e de um utilitarismo pragmático, a violência, além do avanço de uma racionalidade dominada pela lógica do capital, enfim, a desumanização e a carência de uma política substantiva – críticas do autor enquanto cidadão – são transformados em matéria literária, na qualidade de reflexos e refrações do meio ideológico no qual o escritor estava inserido, especialmente em relação ao final do século XX e início do XXI. Certamente, tais conteúdos permitem diversos modos de compreensão, com base em diferentes teorias e métodos, justificando, naturalmente, múltiplos resultados hermenêuticos, o que contribui para a comprovação da riqueza polissêmica das obras do autor português. A partir da análise dos romances *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*, juntamente ao cotejo com a crítica literária, propomos a tese de que o conteúdo axiológico refratado na prosa saramaguiana realiza-se em razão de uma estrutura, aqui delimitada ao enredo e à forma-função do narrador, da personagem e da ironia, eminentemente dialética – a qual assume a condição de princípio de construção estética. No plano dos enredos, a progressão das ações se dá dialeticamente, confluindo para um *explicit* textual e narrativo aberto, em devir, orientando – pela força da dinâmica do mundo ficcional – o leitor para que retorne ao *incipit* e às epígrafes, de modo a que se aperceba da aparência de harmonia e da essência de luta de contradições. Seguramente, a instância narrativa, a personagem e a ironia, partes de um todo estruturado, contribuem decisivamente para a realização do movimento contínuo e descontínuo do universo romanesco, uma vez que também formatados e funcionais pelo critério estético geral. Como um todo estruturado, a obra saramaguiana possui um princípio estético dialético e um postulado político e ideológico humanista-democrático, plenamente convergentes para a produção do sentido axiológico em causa do homem, da racionalidade, da liberdade e da responsabilidade, isto é, de um indivíduo ético em acordo com a sua eventicidade fenomenal. Enfim, a obra de José Saramago erige-se como um objeto-signo portador de uma carga axiológica em franco contraponto simbólico ao mundo da globalização e, pela objetivação da abstrata estrutura romanesca das narrativas, podemos aventar a necessidade de se considerar o princípio estético dialético como incontornável, seja para corroborar ou redimensionar aspectos de conteúdo, seja para compreender a posição artística e cidadã do escritor lusitano.

Palavras-chave: Romance. Dialética. José Saramago.

ABSTRACT

THE NOVEL DIALECTIC IN JOSÉ SARAMAGO

AUTHOR: **Deivis Jhones Garlet**
ADVISOR: **Dra. Rosani Ketzer Umbach**

Studies about the work of José Saramago, especially in the novel genre, are generally of a focus on political and ideological content represented in the narratives. Topics such as the question of democracy, the hypocrisy of the dominant social sectors, individualism egocentric and a pragmatic utilitarianism, violence, besides the increase of rationality dominated by the logic of capital, finally, dehumanization and the lack of a substantive policy - criticism of the author as a citizen - are transformed into literary material, as reflections and refractions of the ideological environment in which the writer was inserted, especially in relation to the late twentieth century and early twenty-first. Certainly such contents allow different ways of understanding, based on different theories and methods, justifying, of course, multiple hermeneutic results, which contributes to the evidence of the polysemic richness of the works of the Portuguese author. From the analysis of the novels *Essay on the blindness*, *Essay on the lucidity* and *The flashes of death* along the comparison with literary criticism, we propose the thesis that the axiological content refracted in Saramago prose takes place because of a structure, here bounded to the plot and the form and function of the narrator, the character and irony, eminently dialectical - which assumes the condition principle of aesthetic construction. In terms of plots, the progression of actions takes place dialectically, converging to an open textual and narrative explicit in becoming, directing - the strength of the dynamics of the fictional world - the player to return to the incipit and epigraphs, so that being aware of the harmony of appearance and essence of contradictions struggle. Surely, the narrative instance, the character and the irony, part of a structured whole, contribute decisively to the realization of continuous and discontinuous movement of the novelistic universe, as well formatted and functional by the general aesthetic criterion. As a whole structured, the Saramago work has an aesthetic principle dialectical and political postulate and humanistic-democratic ideological, fully converged to produce the axiological sense because of man, rationality, freedom and responsibility, that is, a ethical individual according to his phenomenal eventicidade. Finally, the work of José Saramago erects itself as a carrier-sign object of axiological charge rapidly symbolic counterpoint to the world of globalization and the objectification of abstract novelistic structure of narratives, we entertained the need to consider the aesthetic principle dialectical as essential, either to corroborate or resize aspects of content, is to understand the artistic position and citizen of the portuguese writer.

Keywords: Novel. Dialectic. José Saramago.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1. O ROMANCE DIALÉTICO EM JOSÉ SARAMAGO E SUA ANÁLISE PELA CRÍTICA LITERÁRIA | 14 |
| 1.1. Situando o autor e anunciando a tese | 14 |
| 1.2. Um diálogo com a crítica literária | 31 |
| 2. DOS PRINCÍPIOS EPISTEMOLÓGICOS E HERMENÊUTICOS | 68 |
| 2.1. A dialética no âmbito da teoria marxista: uma definição. | 68 |
| 2.2. A dialética como método de análise literária. | 88 |
| 2.3. Conceitos bakhtinianos: dialogismo, meio ideológico, reflexo e refração. | 92 |
| 2.4. O meio ideológico de José Saramago | 107 |
| 3. A ARQUITETÔNICA NARRATIVA EM JOSÉ SARAMAGO: DO TODO PARA AS PARTES E DAS PARTES PARA O TODO | 121 |
| 3.1. A dialética estrutural I: o todo narrativo | 121 |
| 3.2. A dialética estrutural II: as partes do todo: narrador, personagem e ironia | 159 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS: A SÍNTESE DIALÉTICA | 198 |
| REFERÊNCIAS | 204 |
| ANEXO I: ENTREVISTA COM ANA PAULA ARNAUT – UNIVERSIDADE DE COIMBRA | 213 |
| ANEXO II: ENTREVISTA COM HELENA CARVALHÃO BUESCU – UNIVERSIDADE DE LISBOA | 219 |

INTRODUÇÃO

Não sou um escritor comunista, o que sou é um comunista escritor...

José Saramago – “As palavras de Saramago”

José Saramago, agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura, em 1998, é um expoente da literatura portuguesa contemporânea. Reconhecido pela crítica literária, sobretudo a partir de *Lavantado do chão*, de 1980, o autor angariou o capital simbólico e econômico, nos parâmetros da teoria de Bourdieu (1996), a partir de um estilo *sui generis* no âmbito da linguagem, da estruturação da narrativa e da expressão do conteúdo temático. Reconhece-se a prosa oralizada, uma linguagem entre o erudito e o popular, a ironia e a metaficção na construção de narrativas atentas a temas históricos, sobretudo da história portuguesa, de maneira a problematizar a própria história oficial. Exemplar nesse sentido é o romance *História do cerco de Lisboa*, de 1989.

A partir de *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, a academia percebe, de um lado, a maturidade estilística, via consolidação de uma linguagem cujo paradigma é a clareza e a limpidez da oralidade; e de outro lado, a profundidade semântica, por meio da representação temática colorida por nuances universais, além do uso mais intenso da ironia, da metaficção e da alegoria, tornando as obras ainda mais complexas e polissêmicas, sem, contudo, deixar de atrair a empatia dos leitores pela formatação de temas atemporais expressos em representações que refratam o hodierno.

Ao lado dessa sedimentação do autor enquanto escritor profissional, também se consolidou a posição política e ideológica do mesmo como cidadão. Filiado ao Partido Comunista Português, José Saramago teve uma *práxis* ativa e contínua na denúncia de problemas do mundo globalizado, quer na jurisdição pública, quer na privada. O sucesso do escritor projetou, em maior intensidade, a posição axiológica do cidadão. Tal fato, ao invés de se tornar uma possibilidade de ampliação dos estudos da obra do escritor, por vezes opera em sentido inverso, simplificando metodologicamente o trabalho de pesquisa a uma acomodação do texto ficcional aos comentários políticos e ideológicos extraficcionais. Evidentemente, a crítica literária deve envolver a tríade autor-obra-leitor, mas com a ênfase no texto literário.

Ao conceder a primazia aos elementos extraestéticos, parte da crítica acadêmica acaba por desenvolver estudos que respondem, parcialmente, às exigências do conteúdo das obras. Um ostensivo apelo para a percepção do humano, das dificuldades de uma efetiva democracia, das imposições do capitalismo globalizado, e o postulado para a ação

transformadora do homem, de fato, constituem posições axiológicas refratadas no universo ficcional saramaguiano, como eficazmente constata a maior parcela das pesquisas, geralmente cotejando o literário com as declarações extraliterárias do autor.

José Saramago, com efeito, nos legou uma grande quantidade de material extraestético de conteúdo político-ideológico e cultural acerca do mundo contemporâneo, sendo que suas declarações enquanto cidadão, naturalmente, encontram ressonância no âmbito de sua ficção. Ao referir-se à sua obra, o autor revela que sua preocupação primordial é “considerar o ser humano como prioridade absoluta” (SARAMAGO, 2013a, p. 45), o que, de fato, parece ser uma tônica em seus romances. Em relação à democracia, o cidadão José Saramago é enfaticamente crítico, quer aos governantes, quer aos ditames do capitalismo: “A democracia não pode se limitar à simples substituição de um governo por outro. Temos uma democracia formal, mas precisamos de uma democracia substancial” (SARAMAGO, 2010, p. 388). O caráter antidemocrático do sistema do capital também é denunciado pelo escritor:

E se falo assim do Mercado é porque é ele, hoje, e mais do que nunca em cada dia que passa, o instrumento por excelência do autêntico, único e inofismável poder, o poder econômico e financeiro mundial, esse que não é democrático porque não o elegeu o povo, que não é democrático porque não é regido pelo povo, que finalmente não é democrático porque não visa a felicidade do povo. (SARAMAGO, 2009, p. 40).

Sistematicamente, o cidadão José Saramago salienta sua inconformidade quanto aos problemas do mundo recente, elaborando reflexões críticas bastante pertinentes, polêmicas e inquietadoras. O lusitano constata os problemas e recusa a ideia de utopia ao apelar para a ação imediata e prática do homem, unindo teoria e *práxis* segundo a autêntica teoria marxista:

A utopia, amigos, que inspira tantos bons e tão nobres sonhos, é uma falácia. Sinto que o que digo vos decepciona, mas não vale a pena ter esses devaneios. A única utopia viável é a do dia de amanhã, porque talvez ainda estejamos vivos e então, sim, podemos fazer ou cumprir o que necessitamos hoje. Adiá-lo e adiá-lo no tempo não creio que valha muito a pena. (SARAMAGO, 2013b, p. 36).

Efetivamente, esses posicionamentos axiológicos do autor penetram na sua obra literária, de maneira peculiar. Constatá-los, por meio de um estudo temático, apesar de relevante e indispensável, afigura-se uma ação que inverte o paradigma elementar do trabalho de crítica literária, mormente ao conceder a primazia ao extraestético. Parece-nos um tanto mais relevante investigar como esses elementos extraestéticos são internalizados na obra, que função desempenham no interior do universo ficcional e, então, efetuar o caminho de volta ao

mundo concreto. É verdade que boa parcela dos trabalhos efetua tal percurso, de modo que repetir tautologicamente os mesmos não se revelaria como uma justificativa de trabalho.

Nossa proposta de investigação, a partir de um *corpus* que engloba os romances *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*, não recusa a relação entre o extraestético e o estético, considerada como essencial, mas concede a principalidade ao texto literário, procurando, por meio da teoria marxista e do método dialético, juntamente à teoria bakhtiniana, construir uma explicação integral entre a forma e o conteúdo da obra literária. Pretendemos, entre os estudos já existentes acerca do autor, demarcar uma posição inovadora e antitética – porém, não conclusiva, mas aberta ao devir dialógico-dialético da crítica –, sobremaneira a partir da tese de que a análise do romanesco saramaguiano necessita reconhecer, compreender e explicar o movimento da narrativa, tanto no todo, quanto nas partes, a partir da hipótese de que subjaz nas obras um princípio arquitetônico dialético que permite, de maneira profícua, a realização do conteúdo de crítica social, sobretudo no postulado humanista-democrático. Com esse modo de proceder, esperamos obter êxito na tarefa de objetivar a abstrata estrutura romanesca e, de posse dessa estrutura, perceber como o extraestético se torna estético, como funciona no interior do universo da ficção e também a posição axiológica que expressa, como a síntese refratada dos sentimentos do autor em relação ao mundo que o cercava no momento da produção. Diante desse propósito, necessitaremos convocar conhecimentos oriundos de outros campos do saber, como a história, a ciência política, a filosofia, enfim, conhecimentos que serão decisivos para uma adequada compreensão e explicação da obra saramaguiana, inserindo este trabalho na seara dos estudos comparados em literatura.

Além disso, argumentaremos que – considerando-se o possível acerto de nossa tese – o princípio estético dialético, ao harmonizar-se com o humanismo, com a democracia e com a atitude crítica, pode ser indicativo de uma cosmovisão do autor, seja no que se refere ao fazer artístico e à própria arte, seja naquilo que podemos chamar de posicionamento axiológico perante o mundo, de maneira a sinalizar uma disposição ativa para a transformação do *status quo*, distanciando-se de uma passividade resignada ou de um ceticismo desesperançado.

Com essa proposta investigativa, dividimos nosso trabalho em partes que formam um todo. Na primeira parte, procuramos situar o autor em seu contexto de produção correlacionado ao seu fazer artístico, ressaltando-se a transição para os tempos da globalização e a ascendência de temáticas universais. Em seguida, anunciamos a tese de que o romance saramaguiano possui um princípio estético dialético, o qual viabiliza a plena

efetivação do postulado humanista-democrático, cuja premissa encontra respaldo em Bakhtin e Sartre. Explicitada – brevemente – a tese que sustentamos, partimos para o diálogo com a crítica literária precedente, buscando elementos de convergência e, sobretudo, de divergência quanto ao nosso argumento. Tal dinâmica dialógica, então, qualifica-se como dialética, na medida em que conserva elementos já aventados por outros pesquisadores; posiciona-se antiteticamente com relação a outros e, com esse movimento, efetua uma nova síntese hermenêutica, deixando sugeridos alguns traços constituintes da tese defendida já no primeiro capítulo.

Na segunda parte, dedicamos espaço para a explicitação das bases epistemológicas e hermenêuticas que norteiam o trabalho, sobretudo uma definição da dialética marxista, a qual nos parece presente na obra saramaguiana e, portanto, solicitada para a análise. Além disso, buscamos explanar a concepção dialética no estudo da literatura e determinados conceitos da teoria bakhtiniana, confluindo, finalmente, para a exposição do meio ideológico de José Saramago. Ressaltamos que tais escolhas teóricas se impõem em razão das possibilidades ofertadas pelos textos literários, de modo que, ao expressarmos os referenciais teóricos e metodológicos, também efetuamos relações diretas com as obras.

Em um terceiro momento, com respaldo dos capítulos anteriores, objetivamos à explicitação da estrutura romanesca de nosso *corpus* de pesquisa, procurando tornar objetiva a abstrata arquitetura das narrativas. Procedemos, primeiramente, na percepção da dialética no plano das ações, sobretudo considerando-se o enredo dos romances. Ao compreender a estrutura de funcionamento das narrativas, acreditamos poder equacionar adequadamente as questões de conteúdo, sobretudo em relação ao postulado humanista e democrático, o qual, todavia, não se manifesta como uma verdade absoluta e universal. Na segunda subseção deste terceiro capítulo, argumentaremos em defesa da extensão do critério estético dialético também para as categorias narrativas do narrador e da personagem, além da figura de linguagem da ironia. Como partes de um todo estruturado, pretendemos demonstrar que também funcionam dialeticamente, assegurando a realização de uma posição axiológica marcada pela responsabilidade, pela liberdade, pela igualdade, atributos indispensáveis ao critério político-ideológico geral das narrativas.

Por fim, efetuamos uma síntese de todo o trabalho realizado, considerada justamente em sua posição de síntese dialética, distante de um resumo, portanto, e aberta ao diálogo – como uma posição hermenêutica a ser discutida, ratificada ou retificada – em devir. Ressaltamos, após esta síntese, a qualidade e a pertinência dos anexos, frutos de entrevistas

realizadas junto a duas renomadas pesquisadoras portuguesas da obra de José Saramago, Ana Paula Arnaut, da Universidade de Coimbra, e Helena Carvalhão Buescu, da Universidade de Lisboa, as quais, gentilmente, atenderam prontamente à solicitação e contribuíram decisivamente para nosso trabalho investigativo.

1. O ROMANCE DIALÉTICO EM JOSÉ SARAMAGO E SUA ANÁLISE PELA CRÍTICA LITERÁRIA

Sem contrários não há evolução. Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio são necessários à existência Humana.

William Blake – “O casamento do céu e do inferno”

1.1. SITUANDO O AUTOR E ANUNCIANDO A TESE

O escritor José Saramago, nascido na Azinhaga (Portugal), em 1922, e falecido em Tías (Espanha), em 2010, foi o pioneiro autor de língua portuguesa a ser laureado com o Prêmio Nobel de Literatura, em 1998. Sua vasta obra inclui romances, poesias, crônicas, contos, peças teatrais, diários e memórias, além de relatos de viagens e literatura infantil.

No entanto, é notório que sua consagração no campo literário se deu pelo gênero romance, sobretudo a partir de *Levantado do chão*, o qual recebeu o Prêmio Cidade de Lisboa, em 1981. Nessa obra, publicada em 1980, a história dos camponeses do Alentejo era singularmente relacionada ao contexto material português, no qual a reforma agrária constituía pauta de acalorados debates. Porém, mais do que o conteúdo social, o que demarcou significativamente um ineditismo e uma diferenciação de José Saramago na conjuntura literária lusa foi a forma do romance: a narrativa oralizada, a subversão das regras de sintaxe e de pontuação, os longos parágrafos em que “barrocamente comentava, intercalava e repetia situações, falas e personagens. Enfim, nascia o ‘estilo saramaguiano’” (LOPES, 2010, p. 96 – grifo do autor).

Com *Memorial do convento*, de 1982, José Saramago conquistava definitivamente um capital simbólico junto à crítica literária portuguesa, com uma recepção lisonjeira na prestigiada *Revista Colóquio-Letras*. A partir de então, sua obra passou a ser analisada com maior frequência, em quantidade e em qualidade, sobremaneira com a tradução para outras línguas. Assim, no final da década de 1980 e início dos anos 1990, José Saramago havia conquistado a posição de escritor profissional, capaz de sobreviver de sua escrita, ao lado da posição de escritor reconhecido pelos pares no campo literário. Em síntese, o autor havia adquirido o capital econômico e o capital simbólico, nos moldes de Bourdieu (1996).

Reconhecido no campo literário, o escritor logo se notabilizaria pela sua *práxis* política, por meio de entrevistas, palestras, atos e textos de crítica social, sem mencionar sua filiação e participação no Partido Comunista Português (PCP), desde o ano de 1969. Por sinal,

a trajetória de José Saramago como escritor, até alcançar prestígio, é atravessada por dificuldades econômicas e, em especial, pela sua postura política. No mundo do trabalho, inicia sua vida como serralheiro, passa a escrevente no Hospital de São José, emprega-se como tradutor e editorialista na *Editorial Estúdios Cor* e, finalmente, trabalha no *Diário de Lisboa* e no *Diário de Notícias*, em 1975. É por meio de crônicas publicadas nos jornais, no combate à Ditadura Salazarista, que o escritor galga certa notoriedade no mundo intelectual e, depois de trinta anos da publicação de seu primeiro romance, *Terra do pecado*, em 1947, publica *Manual de pintura e caligrafia*, em 1977.

Após sua consagração no campo artístico, a participação enquanto cidadão da *polis* acentuou-se durante a década de 1980 e, na década de 1990 e no alvorecer do século XXI, José Saramago tornou-se autoridade intelectual em âmbito internacional, proferindo discursos marcados pela crítica ao mundo da globalização capitalista, ao domínio do mercado, às deficiências de funcionamento prático da democracia, entre outros temas. Podemos notar o tom da crítica social de José Saramago na seguinte entrevista:

Constatamos que o poder real não está nos palácios dos governos: encontra-se, sim, nos conselhos de administração das multinacionais que decidem a nossa vida. Todos sabemos isso, mas, em nome da nossa tranquilidade e consciência cívica, esforçamo-nos por acreditar que a democracia é apenas isto. Se se restringir ao que vemos no dia a dia, chamaremos-lhe outra coisa qualquer – ‘poder subalterno a outro poder’, por exemplo – mas democracia não. Vivemos numa plutocracia, pois são os ricos que governam e vivem. (SARAMAGO, 2010, p. 388 – grifo do autor).

Essa posição política do escritor lusitano, aliada ao seu alinhamento com o Partido Comunista Português e aos preceitos da teoria marxista, por vezes, é utilizada como fonte para explicação do texto literário, incorrendo-se na imposição de elementos extraestéticos ao estético. A análise de Silva (2006), por exemplo, parece-nos influenciada demasiadamente pelo aspecto político-ideológico extraliterário, ao afirmar, em relação ao *Ensaio sobre a lucidez*, que: “Acreditamos tratar-se mesmo de uma forma de concretização do que sempre foi a utopia deste autor: mostrar ser possível a convivência harmônica de uma sociedade baseada em um sistema comunista, tal como foi idealizado por Marx” (SILVA, 2006, p. 94). A assertiva, embora pretenda um resultado a partir do texto literário, é problemática ao atribuir, subjetivamente, o comunismo como uma utopia do autor, sem mencionar que o texto literário não permite, objetivamente, a visualização de uma representação do comunismo e que tampouco o mesmo foi idealizado por Marx, como podemos ler em Marx e Engels (2008, p. 32). Tal sentença interpretativa somente se corporifica ao agregar características da vida do escritor ao interior do universo ficcional. Todavia, mesmo apresentando uma certa

inadequação metodológica no ponto exposto, o estudo da pesquisadora como um todo não fica comprometido, sobretudo na consistente constatação de valores humanistas nos *Ensaio*s. Convém salientar que não negamos, *a priori*, a validade de um estudo que alie o estético e o extraestético, de resto sempre necessário, mas alertamos para um cuidado inescusável no tratamento do objeto de pesquisa, para não impormos sentidos ao texto literário em razão da posição política do artista. E, em se tratando de José Saramago, este cuidado deve ser ainda mais observado.

Do exposto até aqui, queremos enfatizar que houve uma evolução/transformação da escrita do autor em consonância com suas posições políticas, em específicas realidades materiais ao longo do tempo. Em excelente artigo, Arnaut (2011) elabora uma taxonomia da produção romanesca de José Saramago, salientando três ciclos (não estanques). O primeiro ciclo decorre entre *Manual de pintura e caligrafia*, de 1977, e *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, exclusive. Nessa primeira fase, ganham relevo os temas relacionados a Portugal, como sua história e sua cultura, a exemplo de *Levantado do chão* e de *História do cerco de Lisboa*. Efetivamente, tal ciclo se inscreve na evolução histórica de Portugal, com a Ditadura Salazarista e a incipiente democracia na década de 1980. O segundo ciclo, segundo a pesquisadora, vai de *Ensaio sobre a cegueira* até *As intermitências da morte*, de 2005, exclusive. Nessa fase, a criação saramaguiana caracteriza-se por uma delimitação, a qual “diz respeito quer à utilização de estratégias que evidenciam o culto de temas de cariz mais geral, quer a uma reconhecida ressimplicação da linguagem e da estrutura narrativa” (ARNAUT, 2011, p. 25). De fato, a temática passa do localismo lusitano para o universal da globalização, então fenômeno mundial. Enfim, o terceiro ciclo inclui os romances-fábula, desde *As intermitências da morte* até *Caim*, de 2009. Nesse período, a linha diferenciadora se instala a partir de novas ressimplicações, sobretudo em uma linguagem que abarca maior leveza, tanto dos temas selecionados, quanto do modo como se constrói o relato. O matiz cômico seria, então, uma marca distintiva dessa nova fase, trazendo como efeito uma maior suavidade no tratamento de temas como a morte.

Amparando-nos nessa organização por ciclos da produção romanesca de José Saramago, pontuamos nosso *corpus* de análise na jurisdição do segundo ciclo, com os romances *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*, este último entendido por nós como uma transição ao terceiro ciclo. Essa transição pode ser percebida na própria urdidura textual, pois contém características do ciclo anterior, como o universalismo temático, ao passo que engloba também aspectos do romance-fábula

caracterizado por Arnaut (2011) e, sem dúvida, uma linguagem que imprime, além da costumeira ironia, um tom mais suavizado expresso na comicidade.

O segundo ciclo abarca, então, seis romances, a saber: *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, *Todos os nomes*, de 1997, *A caverna*, de 2000, *O homem duplicado*, de 2002, *Ensaio sobre a lucidez*, de 2004, e *As intermitências da morte*, de 2005, decorrendo o tempo de uma década entre o primeiro e o último. De fato, nesse período, José Saramago consolida seu estilo, iniciado em *Levantado do chão*, com o amadurecimento da escrita, denominado pela crítica de ressimplificação. Segundo Perrone-Moisés (1998), desde *Ensaio sobre a cegueira*, a escrita do autor despojou-se de toda pirotecnia e experimentalismo estilístico para atingir um ideal clássico, sintetizado na clareza, na limpidez, na simplicidade e na precisão da linguagem por meio da supressão parcial dos convencionais sinais de pontuação, dos indicadores referenciais de pausa ou entonação e, assim, construir a oralidade como marca peculiar de sua narrativa. No segundo ciclo, houve, portanto, uma evolução do estilo ao lado da evolução temática e, em decorrência desta, a escolha do gênero: ensaio, parábola e alegoria, conforme nos aponta Perrone-Moisés (1998). Contudo, é importante sublinhar que a oralidade, construída pela supressão parcial de sinais convencionais de pontuação e pela pluralidade de vozes, não surge abruptamente, mas constrói-se a partir do romance de 1980, *Levantado do chão*. O que se percebe a partir de *Ensaio sobre a cegueira* é a consolidação desse estilo, aliado ao conteúdo não mais localizado em Portugal, mas universal.

A escolha por três obras específicas no interior da segunda fase dá-se por três motivos essenciais. Primeiramente, concordamos com a percepção da ressimplificação da linguagem e também da evolução temática para questões universais. Paralelamente, acreditamos que são estas obras que tematizam de forma mais incisiva a relação entre governo e sociedade. E, por fim, cremos que esses três romances são construídos em sua arquitetônica¹ por um princípio estético a que denominaremos dialético. Ressalvamos, ainda, que o *corpus* selecionado também se restringe em razão dos limites do projeto investigativo, aventando, todavia, a hipótese de que talvez as demais obras do segundo ciclo sejam estruturadas por um procedimento dialético – e porventura toda a obra romanesca de José Saramago. Porém, sendo essa hipótese considerada exatamente em seu caráter de possibilidade, deve ser tomada como uma indicação de prospecto investigativo de maior amplitude.

¹ O conceito de uma arquitetônica narrativa é aqui tomado de empréstimo junto à teoria bakhtiniana, a qual considera a construção da obra artística a partir da estreita relação entre a forma e o conteúdo. Assim, a arquitetônica envolve a noção de que o conteúdo possui uma estrutura de realização, para a qual também se deve considerar a forma composicional específica, segundo podemos ler em Bakhtin (2010a, p. 22-25).

Assim, frisamos que nossa proposta de reflexão crítica parte das obras literárias para chegar ao conceito, ao princípio dialético, o qual, uma vez apreendido no interior do texto literário e, portanto, validado legitimamente, poderá ser estendido para cotejo com as demais obras do autor. De todo modo, acreditamos que o *corpus* selecionado permite a percepção da ressimplicação da estrutura narrativa, como afirmado por Arnaut (2011), por meio de um princípio estético dialético, o qual, por sua vez, viabiliza a proposição de um conteúdo de crítica social sem ser panfletário, escapando ao dogmatismo estático pelo incessante movimento dialético do todo estruturado.

Argumentaremos que o romance saramaguiano² apresenta uma arquitetura narrativa que rompe com os esquemas convencionais de desenvolvimento do universo ficcional, apresentando uma dialética do todo e das partes (de influências recíprocas) constituintes do objeto estético³. Do *incipit* ao *explicit*, no plano das ações e do enredo, na volta do *explicit* ao *incipit*, e também à epígrafe, o romance saramaguiano não se caracteriza pela apresentação de um enredo linear, tampouco cíclico, mas dialético. Sua evolução é processual, assemelhando-se à imagem de uma espiral, na qual o desfecho já é um início, com a superação de contradições anteriores e a proposição de algo em nível mais elevado. Da mesma forma, a ação e os motivos não procedem por acumulação, por adição, ou pela simples oposição. Desvelam, antes de tudo, as contradições e suas relações, em um constante devir, não permitindo a existência de uma aparência de equilíbrio, mas evidenciando exatamente o contrário, ou seja, a essência da tensão entre contradições corporificada em uma totalidade concreta⁴, logo sempre em desarmonia, sempre em movimento. Dessa maneira, além do enredo, os demais elementos constituintes do objeto estético possuem um funcionamento igualmente dialético, a exemplo das categorias narrativas do narrador e da personagem, e de recursos linguísticos expressos na ironia, nos discursos (das personagens, do narrador) e nos diálogos, entre outros. Em suma, o romance dialético de José Saramago é dialético em sua totalidade, com o perdão da redundância.

Em harmonia com o princípio estético dialético, percebido através da forma da estrutura das narrativas, alegaremos que o romance saramaguiano possui um conteúdo

² Ressaltamos que, ao longo do trabalho, as expressões amplas e generalizadoras, a exemplo de romance saramaguiano, romance de José Saramago, obra saramaguiana e equivalentes, referem-se às três obras de nosso campo investigativo, não sendo, pois, uma indicação que remeta a todas as obras do autor. Quando necessário delimitar uma obra, ou expandir para outras, destacamos que o faremos explicitamente no corpo textual.

³ O conceito de objeto estético corresponde à estrutura estritamente artística da obra literária, com um conteúdo em correlação de autossatisfação com uma forma, conforme Bakhtin (2010a, p. 22).

⁴ O conceito de totalidade concreta admite a compreensão da realidade como um todo estruturado, que se desenvolve e se cria, repleto de contradições em devir, conforme Kosik (1976).

humanista-democrático, o qual assume a condição de postulado. Nesse sentido, pensamos em determinar em que consiste esse humanismo-democrático de José Saramago, com o intuito de rechaçar ambiguidades quanto aos termos da questão.

A posição humanista-democrática⁵, contida nas narrativas em análise, solicita uma elucidação pelos parâmetros da ética e da política, pois implica em uma proposição de ação nessas esferas. No campo da filosofia da moral, a obra saramaguiana parece-nos recusar a imposição de códigos normativos ou de valores abstratos universais como princípios de conduta. Antes, exige uma reflexão crítica centrada na ação do homem em determinado contexto, quer na diegese, quer no mundo extradiegético. Aspectos como razão, liberdade e responsabilidade são convocados a todo instante no universo ficcional, de modo que podemos sustentar como a *prima* causa das narrativas: o homem frente aos outros e ao mundo. Nesse sentido, a personagem do universo romanesco se aproxima da noção de agente/sujeito ético, definido como “um ser *racional* e consciente que sabe o que faz, como um ser *livre* que decide e escolhe o que faz, e como um ser *responsável* que responde pelo que faz” (CHAUI, 2011, p. 341 – grifos da autora). Como se percebe pelos grifos da autora, razão, liberdade e responsabilidade constituem condições necessárias ao homem enquanto sujeito ético.

A razão, fundamento de todo o projeto humanista e iluminista, constitui-se, por um lado, como característica fundamental a distinguir o homem dos outros animais, ou, se preferirmos, a vontade do desejo (instinto). Na tradição da Ilustração, é ela que permite ao homem a libertação dos preconceitos, das tradições e de todas as formas de opressão. É por meio dela que se pode refletir criticamente sobre o mundo, sobre as relações sociais e, com isso, construir formas de convivência a cada vez melhores, segundo exposto por Abbagnano (1998). No entanto, por outro lado, sabemos que a razão não pode ser tomada como um ideal universal exclusivamente positivo, diante das inúmeras demonstrações de uso da mesma para fins destrutivos ou opressores, a exemplo da razão instrumental. A questão que urge em ser respondida é a de que se a razão iluminista “é um paradigma da história ocidental, o dilema que se apresenta é se é preciso abandoná-lo ou introduzir nele corretivos que eliminem sua tendência destruidora e autodestruidora” (BINETTI, 2008, p. 611). Ora, nos tempos atuais, com os predicados da racionalidade cada vez mais desacreditados, conforme podemos ler em Touraine (1997), é de capital importância reafirmar a razão, jamais como um universal

⁵ A premissa humanista de José Saramago, aqui obtida a partir de suas obras, também se verifica na sua vida de cidadão. Observemos o comentário que faz a respeito de sua produção artística: “a minha preocupação, neste momento ou mais provavelmente desde sempre, ainda que nos últimos títulos se tenha tornado mais evidente, é considerar o ser humano como prioridade absoluta. Por isso, o ser humano é a matéria do meu trabalho, a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escreve” (SARAMAGO, 2013a, p. 45).

abstrato bom em si, mas como uma faculdade natural do homem que pode ser utilizada à serviço do mesmo em termos de valoração de ações humanistas – solidárias, fraternas, cooperativas, que buscam o bem-estar coletivo – ou seja, que permitam uma outra forma de pensar, agir e relacionar-se. A dimensão ética somente pode ser pensada a partir da premissa da ontológica racionalidade do ser humano, capaz de promover melhores relações de convivência, sem, todavia, estar desatenta ao mau uso da razão. A obra saramaguiana, nesse sentido, é paradigmática, expondo o conflito decorrente do uso distinto da racionalidade, como pode-se ver nos planos e artimanhas dos governantes de *Ensaio sobre a lucidez*, ou na ação violenta, opressiva e destruidora dos cegos maus, em *Ensaio sobre a cegueira*. No entanto, a antítese dessas condutas se faz imediatamente presente, por exemplo, na cooperação solidária dos habitantes da capital, ou na organização coletiva e fraterna do grupo de cegos liderados pela mulher do médico, nos respectivos romances⁶.

O uso adequado da razão está em pauta no universo ficcional de José Saramago, como pré-condição para o desenvolvimento de um outro mundo. Articula-se à ética, sendo, então, dois os pilares do humanismo a que estamos buscando uma definição: a razão e a ética, sendo que esta envolve a razão, a liberdade e a responsabilidade na relação com o mundo e com o outro. Desse modo, é adequado afirmarmos que, na obra de José Saramago, se percebe uma ética que considera a ação justa quando esta “realizar a natureza racional, livre e responsável do agente e se o agente respeitar a racionalidade, liberdade e responsabilidade dos outros agentes” (CHAUI, 2011, p. 341).

Considerando-se esse entendimento, as ações contidas no romance saramaguiano exprimem uma recusa aos modelos de ética normativa, aos valores e princípios universais abstratos impostos aos agentes. Por meio de uma lógica diametralmente oposta, tais valores e princípios somente adquirem sentido na medida em que forem contextualizados em uma situação peculiar concreta, e assumidos pelo agente como seus, perante si e perante os outros. Veja-se o caso da mulher do médico, que decide por assassinar o líder dos cegos malvados. A violência, tomada como universal abstrato, culminando no assassinato, é passível de

⁶ A ficção de José Saramago, quanto à razão, vem ao encontro das declarações do artista enquanto cidadão: “Cegos. O aprendiz pensou: ‘Estamos cegos’, e sentou-se a escrever o *Ensaio sobre a Cegueira* para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos de nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante” (SARAMAGO, 2013a, p. 86 – grifos do autor). Nota-se o tom de crítica ao “uso perverso da razão”, restando a ideia de que a mesma pode (e deve) ser usada de forma contrária. A razão é, de fato, exaltada pelo escritor, na medida em que se autodefine como “uma pessoa essencialmente racionalista, isto é, alguém que tenta que seja a razão a governar a sua vida, inclusivamente num mundo que poderíamos descrever como paralelo, que é o mundo dos sentimentos que vivem ao lado da razão” (SARAMAGO, 2013a, p. 26).

condenação por uma ética de tipo deontológica. No entanto, na situação concreta em que ocorre no ambiente ficcional, compreendemos que era uma atitude racional e responsável, com o objetivo de pôr fim aos abusos sexuais a que estavam sendo submetidas as mulheres, sem mencionarmos as demais atrocidades cometidas pelos cegos “malvados”, não recebendo recriminações do narrador pelo ato cometido. Logo, pensamos na estreita relação da ética – a que denominaremos humanista⁷ – presente no universo romanesco com a teoria do ato responsável, de Bakhtin (2010c)⁸, e o existencialismo, de Sartre (2014).

Segundo Faraco (2014), a filosofia do ato responsável de Bakhtin caracteriza-se pela crítica ao teorismo, ou seja, a separação entre o conteúdo de um determinado ato e a sua realidade singular. O conteúdo é avaliado segundo critérios impostos ao indivíduo, desconsiderando as específicas condições materiais em que o ato foi produzido. Em outras palavras, em Bakhtin temos uma defesa do sujeito moral sobre as normas e princípios universais abstratos. O único dever do indivíduo seria, então, agir, afinal ser, existir significa tomar atitude, participar da vida real. Evidentemente, não se pode agir de qualquer maneira, mas considerando o outro como baliza de meu agir responsável.

As ações no universo romanesco saramaguiano, como argumentamos, entram em consonância com esse modo de pensar a conduta humana. O ato é considerado em sua singularidade, sem negligenciar o universal, e adquire valoração a partir do contexto específico e da assunção de responsabilidade do sujeito. Então:

Tudo o que se refere ao conteúdo-sentido – o existir como alguma coisa de determinado conteudisticamente, o valor como válido em si, o verdadeiro [*istna*], o bem, o bonito, etc. – tudo isso não são mais que uma junção de possibilidades, que podem tornar-se realidade somente no ato fundado sobre o reconhecimento da minha participação singular. (BAKHTIN, 2010c, p. 99-100 – grifos do autor).⁹

⁷ É preciso advertir para o fato de que a percepção da posição axiológica humanista presente na obra saramaguiana não constitui exclusividade de nossa tese, sendo aventada por importantes pesquisadores da obra do autor, a exemplo de Arnaut (2006, p. 107), ao afirmar a “vertente humanista e humanitária de José Saramago”.

⁸ A prolífica relação entre a obra saramaguiana e a filosofia do ato responsável, de Bakhtin, não nos é original, uma vez que já exposta por Arenas (2005). Ao referir-se à exploração das relações intersubjetivas nas narrativas de José Saramago (e Caio Fernando Abreu), o pesquisador afirma que “Os parâmetros deste relacionamento revelam um parentesco directo com a “antropologia filosófica” de Bakhtin onde ele avança seus conceitos do ser e ‘dialogismo’ através dos quais o outro assume um papel existencial chave” (ARENAS, 2005, p. 124 – grifo do autor). Em nada discordando quanto ao trabalho de Arenas, no entanto, queremos adicionar que essa posição ético-política em relação à alteridade se realiza pela forma dialética da estrutura romanesca, ou seja, através de seu princípio estético de construção.

⁹ Bakhtin distingue a verdade do ato singular, irrepitível (*pravda*) da verdade universal (*istna*), com inegável valoração para a primeira: “A verdade (*pravda*) do evento não é, em seu conteúdo, uma verdade (*istna*), identicamente igual a si mesma; é, ao contrário, a única posição justa de cada participante, a verdade (*pravda*) do seu real dever concreto” (BAKHTIN, 2010c, p. 104 – grifos do autor). Nesse contexto, é importante sublinhar o ensaio de Amorim (2012), o qual comenta a filosofia do ato responsável de Bakhtin, destacando a pluralidade de *pravda* e a diferença entre ato e ação. Para a ensaísta, a cultura pós-moderna cultua a ação, e não o ato, sendo que

Com efeito, um valor reconhecido como universalmente válido, sem o contexto específico da ação, existe apenas como abstração. No entanto, da situação concreta peculiar, um conteúdo universal pode ser reconhecido como válido por um sujeito determinado em relação a outros sujeitos. Desse modo, Bakhtin (2010c, p. 114) esboça uma arquitetura do ato responsável, a qual envolve três momentos fundamentais: “eu-para-mim, o outro-para-mim e eu-para-o-outro”. A alteridade, as relações conflitantes com o outro e formas de convivência melhores, perceptíveis no romance de José Saramago, uma vez mais encontram receptividade na teoria bakhtiniana, afinal, o ato responsável constrói-se no e pelo conflito entre diferentes posições axiológicas no evento singular da existência.

O existencialismo sartriano, de modo semelhante, recusa as concepções de ética normativa, concedendo a primazia ao sujeito ético em relação aos valores e princípios universais. Assim, o sujeito é responsável total por sua existência – seus atos – para si e para os outros. Ou seja, o homem existe na medida em que age livremente, tendo no outro uma liberdade que também age, pois “O outro é indispensável para minha existência, tanto quanto, ademais, o é para o meu autoconhecimento. Nestas condições, a descoberta de meu íntimo revela-me, ao mesmo tempo, o outro como uma liberdade colocada diante de mim, que sempre pensa e quer a favor ou contra mim” (SARTRE, 2014, p. 34). Por meio desse conflito, que assume feições particulares em cada situação concreta singular, o homem deve agir, deve escolher – sendo a única opção indisponível não agir. Para Sartre, assim como para Bakhtin, o homem não está pronto e acabado, mas em constante construção, de acordo com as circunstâncias específicas em que deve agir de forma responsável, perante si e perante os outros. Destarte, ambas as teorias podem ser coadunadas à ética humanista que constatamos na obra saramaguiana, na qual ressalta-se o humanismo, igualmente asseverado por Sartre (2014, p. 44): “Humanismo, porque lembramos ao homem que não há outro legislador senão ele mesmo [...] e porque mostramos que não é voltando-se para si mesmo, mas sempre buscando fora de si um fim que consiste nessa liberação, nesta realização particular, que o homem se realizará precisamente como humano”.

“A ação pode ser técnica ou tática: enquanto técnica, ela resolve questões práticas e imediatas concernentes aos objetos e aos instrumentos de nossa sobrevivência cotidiana; enquanto tática, ela é armadilha e meio de combate para vencer o outro” (AMORIM, 2012, p. 39). A ação não é do domínio da ética, não possui responsável, contrariamente ao ato.

Assim, em uma época denominada de pós-iluminista¹⁰, José Saramago convoca paradigmas do humanismo e do iluminismo¹¹, de modo algum como um simples retorno, mas na forma de uma refiguração dos mesmos diante das contingências do mundo atual¹². Nesse sentido, o humanismo presente na obra saramaguiana se apresenta como a valorização do homem concreto em suas relações em sociedade. O humanismo no romanesco do autor lusitano repousa sobre duas bases, a razão e a ética, com ênfase na liberdade e na responsabilidade do agir em uma situação concreta singular e irrepitível, sempre face ao outro. Tal humanismo, em seu lado positivo, evidencia-se, então, na recuperação de valores como a solidariedade, a generosidade, a fraternidade, o bem-comum, em uma palavra, o amor. E também na noção de necessidade de organização, de reflexão crítica, de ação e não passividade inercial, convocando as personagens e o leitor para a cidadania ativa e responsável, aspecto este que sinaliza para a construção de novas formas de convivência e, no âmbito político, de defesa da democracia. Dessa maneira, o humanismo em José Saramago não se constitui como um dogma imposto do exterior sobre os indivíduos, mas como uma construção, sempre inacabada e sujeita a reformulações de acordo com cada peculiar realidade intersubjetiva. Nesse sentido, vemos uma consonância entre o princípio estético dialético e a proposição de uma ética humanista, posto que relacionados no caráter processual, de inacabamento, de recusa de uma verdade única e imutável, antes exatamente o contrário, sempre em devir. A forma realizando o conteúdo, harmônica e reciprocamente.

O humanismo em José Saramago revela-se, enfim, como democrático, na medida em que não impõe valores absolutos e imutáveis para a conduta dos indivíduos. Não se trata de um humanismo fechado, mas aberto ao que há de melhor e de pior no homem. Porém, no embate dialético do melhor e do pior, nem um nem outro triunfa, o que acontece é a conservação do humano com uma elevação de nível, note-se o caso da personagem

¹⁰ Segundo Petrov (2014, p. 209), o mundo atual é “entendido como pós-iluminista, uma época de desvalorização dos valores supremos e de decadência dos ideais humanistas, como a liberdade, a fraternidade, a solidariedade, a razão, a ordem e a segurança”, valores que serão resgatados e refigurados na obra saramaguiana.

¹¹ E aqui não podemos deixar de mencionar a posição de Kristeva (2013, p. 412) quanto a necessidade de se ultrapassar a dúvida, o ambíguo, o ceticismo e o relativismo diante de um mundo que nos exige posicionamentos, coadunando-se ao tom axiológico do romance saramaguiano: “La era de la duda ya no es suficiente. Frente a las crisis y las amenazas, cada vez más graves, he aquí venida la era de la apuesta. Osemos apostar por la renovación continua de las capacidades de los hombres y de las mujeres para creer y saber juntos. Para que, en el multiverso rodeado de vacío, la humanidad pueda perseguir por largo tiempo su destino creativo”.

¹² Kristeva (2013, p. 411) propõe dez princípios para o humanismo do século XXI, entre os quais o que afirma a necessidade de “retomar los códigos morales inmemoriales, sin debilitarlos, para problematizarlos y renovarlos en vista de nuevas singularidades”. Como se percebe, a posição de Kristeva se harmoniza com as teses de Bakhtin e de Sartre, no plano teórico, e de José Saramago, no plano artístico, ou seja, uma retomada do humanismo em novas bases, de acordo com as novas singularidades de vivência material.

comissário de polícia, em *Ensaio sobre a lucidez*, a qual simboliza, inicialmente, a razão a serviço de interesses egoístas e ligados somente à manutenção do poder, mas que, após a vivência em uma nova realidade concreta – a da cidade sitiada – modifica sua forma de atuar, prevalecendo o ideal de justiça e honestidade. Ou seja, permanece o humano, mas agora com a razão utilizada para a defesa da justiça, naquela específica situação. A democracia, pensamos, coaduna-se de modo consistente ao princípio estético dialético e ao humanismo não dogmático, especialmente por ter como preceitos a liberdade e a igualdade, segundo Bobbio (1987). Evidentemente, não construiremos aqui uma ampla reflexão sobre a democracia na jurisdição da ciência política e da filosofia, todavia, alguns pressupostos nos parecem necessários para aclarar a sua relação com o humanismo e a dialética.

A democracia, compreendida na qualidade de regime político, possui como princípios basilares a liberdade e a igualdade. Nesse sentido, pode-se proclamar a liberdade e a igualdade dos cidadãos quanto ao direito ao sufrágio, dos partidos em livre concorrência e, logo, teremos uma democracia formal. Por outro lado, pode-se questionar se a liberdade e a igualdade se estendem ao nível econômico e social, e então pensarmos em uma democracia substancial. Não obstante as demais problemáticas da democracia, direta ou indireta, representativa ou participativa, interessa-nos salientar que a mesma, no mundo atual, é de difícil presença efetiva, uma vez que os espaços de participação democrática são escassos e controlados por elites comprometidas com o capital, e a substância praticamente inexistente, restando algumas regras procedimentais. A avaliação de Chauí, nessa perspectiva, é paradigmática:

a democracia, modelada sobre o mercado e sobre a desigualdade socioeconômica, é uma farsa bem-sucedida, visto que os mecanismos por ela acionados destinam-se apenas a conservar a impossibilidade efetiva de democracia. Se, na tradição do pensamento democrático, democracia significa: a) igualdade, b) soberania popular, c) preenchimento das exigências constitucionais, d) reconhecimento da maioria e dos direitos da minoria, e) liberdade, torna-se óbvia a fragilidade democrática no capitalismo. (CHAUI, 2011, p. 148).

Com efeito, tal fragilidade parece-nos inquestionável, sobretudo no contexto atual. A constatação do problemático funcionamento da democracia é tema recorrente das manifestações extraliterárias de José Saramago, com a crítica recaindo sobre o mercado e as elites políticas¹³, mas também sobre a maioria dos cidadãos, que permanecem impassíveis

¹³ José Saramago, em seus pronunciamentos extraestéticos, critica abertamente a (falsa) democracia em que vivemos, uma vez que controlada pelo capital: “E, se assim falo do Mercado (agora em letra maiúscula), é por ser ele, nos tempos modernos, o instrumento por excelência do autêntico, único e insofismável poder realmente

diante de realidades apenas aparentemente democráticas. Em suas proposições, o escritor português propõe o debate, a reflexão sobre o democrático, como via de melhorar as condições do mesmo. Sobre os problemas da democracia, assim se posiciona:

Que fazer, então? Deixar de considerar a democracia como um dado adquirido, definido de uma vez e para sempre intocável. Num mundo que se habituou a discutir tudo, uma só coisa não se discute, precisamente a democracia [...]. Pois eu digo: discutamo-la, meus senhores, discutamo-la a todas as horas, discutamo-la em todos os foros, porque, se não o fizermos a tempo, se não descobriremos a maneira de reinventar, sim, de a re-inventar, não será só a democracia que se perderá, também se perderá a esperança de ver um dia respeitados neste infeliz planeta os direitos humanos. E esse seria o grande fracasso da nossa época, o sinal de traição que marcaria para todo o sempre o rosto da humanidade que agora somos. (SARAMAGO, 2013a, p. 77-78).

No universo ficcional do autor, a questão da democracia é posta em relevo sob vários matizes: na forma e nas categorias narrativas, a exemplo do princípio estético dialético, da relativa autonomia das personagens, da pluralidade de vozes, entre outros; no conteúdo, na exposição crítica dos governos pretensamente democráticos e na exposição antitética de ações humanistas e democráticas. E essa ênfase na democracia, segundo a lógica percebida no mundo romanescos, flerta de modo alvissareiro com o princípio dialético, afinal, é no regime democrático – ao menos em teoria – que a liberdade e a igualdade se fazem presentes na forma de um confronto, de um conflito, que, por sua vez, pode gerar um consenso, não estático e eterno, mas passível de superação, bastante semelhante à síntese dialética. Sobre a qualidade intrínseca do dissenso para consecução do consenso, observemos a assertiva de Bobbio:

Quero dizer que, num regime que se apoia no consenso não imposto a partir do alto, alguma forma de dissenso é inevitável e que apenas onde o dissenso é livre para se manifestar o consenso é real, e que apenas onde o consenso é real os sistemas pode proclamar-se com justeza democrático. Por isto afirmo existir uma relação necessária entre democracia e dissenso, pois, repito, uma vez admitido que democracia significa consenso real e não fictício, a única possibilidade que temos de verificar se o consenso é real é verificando o seu contrário. (BOBBIO, 2000, p. 75 – grifo nosso).

digno desse nome que existe no mundo, o poder económico e financeiro transnacional e pluricontinental, esse que não é democrático porque não o elegeu o povo, que não é democrático porque não é regido pelo povo, que finalmente não é democrático porque não visa a felicidade do povo” (SARAMAGO, 2013b, p. 71). Em outros momentos, em harmonia com nosso argumento de tese, o autor enfatiza a necessidade de humanismo na política: “Vimos já como se tornou obsoleto, fora de moda, e até mesmo ridículo, invocar os objetivos humanistas de uma democracia económica e de uma democracia cultural, sem os quais o que designamos por democracia política ficou limitado à fragilidade de uma casca, acaso brilhante e colorida de bandeiras, cartazes e palavras de ordem, mas vazia de conteúdo civicamente nutritivo” (SARAMAGO, 2013b, p. 68).

Ora, no conteúdo das narrativas aqui em análise a coerção do dissenso por ação dos governantes é uma tônica, revelando, de forma bastante visível, o caráter antidemocrático do governo. Porém, essa constatação é de superfície, manifesta ostensivamente no texto literário. Há que se perceber uma proposição democrática mais enraizada, e que se manifesta na inter-relação entre a forma dialética e o conteúdo humanista-democrático. O dissenso é pedra angular para a dialética, assim como para o humanismo não dogmático e, como vimos, para a democracia. Desse modo, a harmonia entre a forma e o conteúdo se evidencia de modo latente, ou seja, temos um princípio estético dialético que viabiliza um postulado humanista-democrático. Essa constitui a nossa tese.

Então, promovendo a continuidade do pensamento a respeito da forma dialética das narrativas, considerando-se a sua possível legitimidade, o princípio da arquetônica romanescas em José Saramago pode ser mediado no pensamento pela clássica esquematização: TESE – ANTÍTESE – SÍNTESE, conforme exposta por Lefebvre (1975). E, a partir dessa mediação, explicitar o todo narrativo, revelando o conflito, as contradições que põem a tensão dialética como elemento definidor do movimento, do incessante devir no universo ficcional saramaguiano. A análise do romance de José Saramago deve ser, então, *par excellence*, a análise do movimento, e qualquer tentativa de engessá-lo poderá implicar inconsistência analítica.

Por outro lado, reconhecemos que é possível uma explicação do romanesco saramaguiano pelo viés da tradicional análise do enredo, ou seja, pelo modelo de estado inicial seguido de desenvolvimento e pelo desenlace no estado final, percebendo-se a intriga, o encadeamento dos fatos, perpassada por tensões internas. No *Ensaio sobre a lucidez*, por exemplo, teríamos um estado inicial caracterizado pela harmonia, a descrição do dia das eleições municipais; uma ação perturbadora entra em cena, ou seja, os cidadãos votam maciçamente em branco (duas vezes), e segue-se com o desenvolvimento do conflito entre o governo e a sociedade; o desenlace ocorre com a ação da força equilibradora, o governo assassina as personagens comissário de polícia e mulher do médico, aquele por não acatar as ordens, esta por ser eleita pelos governantes como responsável pela votação em branco. Então, o estado final implicaria em um novo equilíbrio.

De fato, é possível tal procedimento, mas não nos inclinamos a recomendá-lo. De semelhante esquema de compreensão e explicação resulta uma redução simplista da complexa polissemia dialética da obra em sentenças moralistas, denunciatórias ou que fecham hermeticamente o *explicit* narrativo, eliminando a essência móvel de todo o romance. É, de

fato, corriqueiro concluir que o texto literário em questão constrói uma severa crítica ao incorreto funcionamento da democracia, à classe política, ou que incita o leitor a refletir e a agir. Também há que se considerar os estudos que concluem pela mensagem de pessimismo em relação a uma ação coletiva em face do poder. O problema de tal modelo de compreensão e explicação, no caso da obra de José Saramago, é que se impõe do exterior para o interior, procurando ajustar o romanesco ao esquema. O *Ensaio sobre a lucidez* apresenta um estado inicial que não é harmônico, equilibrado, mas impregnado de contradições, que serão explicitadas depois de o leitor percorrer cerca de noventa páginas. O estado inicial – o dia das eleições – não constitui um *locus amenus* no universo romanesco, mas traz imanente um descontentamento da população com a classe política, o qual se manifesta no voto em branco. A consumação das eleições e o resultado da apuração põem – explicitamente – em movimento a tensão contraditória entre os interesses da classe política e os da sociedade, que já estavam presentes no estado inicial não estático, não estável, não harmonioso, mas como totalidade em devir. Por seu turno, o estado final também não se encerra com um desenlace explicativo e restaurador do equilíbrio, posto que inexistente desde o início, e, ainda, porque o fluxo do romance é dialético, exigindo um regresso em espiral até mesmo à epígrafe, para retornar com uma proposição que conserva e transforma as contradições, para somente assim se chegar ao tom axiológico do texto literário. O desenlace é também um início na obra de José Saramago, e impor-lhe uma explicação equilibradora é negar-lhe a essência: o movimento.

Esse modelo narrativo da ficção saramaguiana, por certo, subverte os esquemas canônicos da narrativa, ao menos se considerados em abstrato. Segundo Todorov:

Uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio; pela ação de uma força dirigida em sentido inverso, o equilíbrio é restabelecido; o segundo equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos. (TODOROV, 2013, p. 138).

Todorov, com certeza, é preciso ao afirmar que os dois equilíbrios nunca são idênticos; igualmente é pertinente em pontuar as forças em ação e, de resto, sua conceituação é de extrema valia para o estudo da literatura. O que distancia a obra de José Saramago, aqui o *Ensaio sobre a lucidez*, da definição do pensador búlgaro é o pressuposto equilíbrio do estado inicial e também do estado final, além das forças opostas, uma vez que na obra do lusitano elas se apresentam como contradições dialéticas. A narrativa ideal esboçada por Todorov é perceptível e adequada para boa parte do gênero romance, mas não pode ser tomada como lei

universal. Ilustremos a validade do modelo exposto com uma narrativa de Balzac, com o intuito de evidenciar a diferença em relação à ficção saramaguiana.

No romance *A menina dos olhos de ouro*, de 1835, *au passant*, temos um estado inicial de equilíbrio (o jovem Henrique de Marsay passeando nas Tulherias, como o faz habitualmente), o qual é quebrado pela força perturbadora (a visão da menina dos olhos de ouro e o súbito desejo de possuí-la). O desenvolvimento se dá com uma série de peripécias, nas quais forças opositoras impedem o encontro dos dois jovens, até que, por meio de outras peripécias, Henrique consegue introduzir-se na alcova da jovem e consumir o ato sexual. No entanto, tudo indica que a menina era mantida como amante da marquesa de San-Real e Henrique se sente usado, traído, pois a moça nunca estivera sexualmente com homens e parecia divertir-se à sua custa. O desenlace se dá com o retorno da marquesa do exterior, descobrindo o que havia se passado na sua ausência e, enfurecida pelo ciúme, assassina a menina dos olhos de ouro. Henrique, por sua vez, retoma sua vida tranquilamente, passeando pelas Tulherias. O equilíbrio é restaurado, embora não seja o mesmo do estado inicial.

Ora, semelhante estrutura não ocorre em José Saramago. O equilíbrio, tomado como situação harmoniosa, é inexistente, posto que o estado inicial e o estado final são totalidades repletas de contradições, as quais asseguram uma constante tensão e um permanente movimento. Dessa forma, considerar o estado inicial de *Ensaio sobre a lucidez* como uma situação isenta de conflito acarreta problemas de compreensão do todo narrativo, deixando-se esvaír a riqueza dialética do princípio estrutural. Consequência direta deste equívoco é considerar o desfecho como acabado ou como pessimista, no sentido de que o poder político, pelo recurso à violência, triunfa sobre a vontade geral. O desenlace, entendido dessa forma, assume a formulação de síntese petrificada e desconsidera que o todo romanesco forma uma unidade das contradições, uma unidade permanentemente dinâmica. O desfecho de *Ensaio sobre a lucidez*, assim como nas demais obras de José Saramago em nossa análise, constitui uma nova totalidade, a qual se abre para a continuidade descontínua, como uma das leis do movimento dialético. Continuidade do movimento, descontinuidade da situação, que é outra. Assim, não é possível afirmar, categoricamente, que o governo triunfa sobre os governados, mas que se abre para uma indeterminação: o que acontece depois? A tensão basilar do romance, a relação entre governantes e governados não se resolve, não se equilibra em um fecho textual e semântico, mas sugere o devir.

Evidentemente, podemos compreender o modelo de Todorov, no qual o equilíbrio inicial é quebrado por uma força que instala a ação, o movimento, e que ao final da intriga o

conflito é resolvido em um desenlace, em outro sentido: o equilíbrio como um estágio no interior do universo ficcional em que não há ação substancial. Entendido dessa maneira, o dia de eleições pode ser visto como equilibrado, sem ação; o voto em branco como a força desagregadora e as personagens comissário de polícia e mulher do médico como essenciais na manutenção do conflito entre governo e sociedade. No desfecho, quando ambos são assassinados, temos no assassinato a força agregadora, impondo um novo equilíbrio, entendido estritamente como uma situação sem ação. Embora tal raciocínio nos pareça válido, todavia, em nosso entendimento, não dá conta da característica estrutural proeminente e decisiva em José Saramago, a dialética, e pode influenciar em inadequações de análise ao imobilizar o movimento constante ensejado pela luta dos contraditórios.

Também tradicional nos estudos literários é o modelo que compreende a estrutura narrativa¹⁴ no denominado esquema canônico ou quinário, desenvolvido por teóricos como Greimas e Larivaille, segundo nos informam Reuter (2004) e Reis e Lopes (1988). Nesse modelo, a narrativa se organiza em cinco etapas: 1. Estado inicial, 2. Complicação ou força perturbadora, 3. Dinâmica, 4. Resolução ou força equilibradora e 5. Estado final. Segundo Reuter:

A narrativa se definiria então como *transformação* de um estado em um outro estado. Esta transformação é constituída por um elemento que desencadeia o processo de transformação, pela dinâmica que o efetua (ou não) e por um outro elemento que encerra o processo de transformação. (REUTER, 2004, p. 49 – grifo do autor).

Esse modelo, bastante próximo do de Todorov, é de extrema funcionalidade e utilidade para se compreender o enredo, no plano textual. Permite-nos sínteses mais acuradas da arquitetura narrativa, mas não pode ser tomado como axioma e imposto ao objeto estético, ressaltando-se o caso de a obra assim o solicitar. As narrativas de José Saramago podem ser compreendidas parcialmente por esse modelo, porém, “o importante não é recuperá-lo mas analisar como ele ‘é encarnado’ de maneira original em tal ou tal romance” (REUTER, 2004, p. 50 – grifo do autor). De fato, em José Saramago a dialética responde ao “como” da citação anterior.

A obra saramaguiana, em sua estrutura dialética, não procede por adição de ações ou simples anulação de forças em confronto¹⁵. Gradualmente, ocorrem mudanças quantitativas

¹⁴ Por estrutura narrativa queremos enfatizar o plano composicional, arquitetural das ações, da intriga e do enredo. Segundo Reis e Lopes (1988, p. 38), a estrutura “designa a organização específica de cada texto narrativo, o conjunto dos elementos funcionalmente necessários e textualmente pertinentes”.

¹⁵ Podemos citar certos romances de capa e espada como estruturas narrativas que procedem pela adição de ações, a exemplo de *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, ou determinados romances de formação,

que encetam um salto qualitativo, no esquema clássico da TESE – ANTÍTESE – SÍNTESE. Assim ocorre em todo o objeto estético aqui em análise, a exemplo dos capítulos, não numerados, mas nitidamente demarcados tipograficamente. Tomando por exemplo ainda o *Ensaio sobre a lucidez*, podemos perceber a estrutura canônica: 1. Estado inicial, o qual corresponde ao dia das eleições; 2. Complicação, ou seja, o voto em branco da maioria da população; 3. Dinâmica, que corresponde a tensão entre o governo e a sociedade; 4. Resolução, o assassinato das personagens comissário de polícia e mulher do médico e 5. Estado final, no qual o governo assume sua feição ditatorial, desvelando de sua aparência democrática a sua essência autoritária e arbitrária.

O procedimento peculiar dessa arquitetura narrativa em José Saramago, todavia, somente pode ser apreendido se percebermos que: a) o estado inicial não é pacífico, harmonioso, mas, sim, repleto de contradições que viabilizam a complicação; b) a complicação não é destituída de uma relação com o passado, mas sim fruto do mesmo; c) a dinâmica, mais do que opor forças, elucida as contradições; d) a resolução não nivela as forças em luta, em contradição, antes lhes expõem a essência; e e) o estado final não resolve o conflito, não instala um equilíbrio estático, mas, sim, desvela as contradições contidas no estado inicial, imprimindo uma nova totalidade, com as contradições agora desmascaradas de sua aparência e que asseguram a continuidade do movimento pela tensão dialética, pelo movimento espiral.

Ao mesmo tempo, se pensarmos no modelo TESE – ANTÍTESE – SÍNTESE, veremos que a TESE corresponde à ideia de normalidade democrática, o dia das eleições, a qual se contrapõe a ANTÍTESE, a negação dessa normalidade pelo voto em branco, construindo uma SÍNTESE, que traz consigo resíduos das anteriores e que já é uma nova tese, movimento contínuo e superação dialética descontínua. Com efeito, essa é uma simplificação, a qual deveremos desenvolver oportunamente, mas que se mostra mais adequada ao texto de José Saramago se comparada com os modelos canônicos, principalmente porque extraída do interior do objeto estético, e não imposta do exterior do universo ficcional.

A dialética, portanto, na obra saramaguiana, funciona como princípio estético capaz de assegurar, no interior do romanesco, o movimento incessante por meio da tensão entre contradições que não se somam, que não se anulam de maneira a criar uma síntese estática, acabada, perfeita e harmoniosa. Pelo contrário, permitem novas sínteses trazendo novas contradições, em um processo de movimento espiral a englobar as contradições precedentes

como *Grandes esperanças*, de Charles Dickens. Outros se destacam por uma ação que jamais se concretiza, a exemplo de *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert.

para superá-las pela mudança dialética, quantitativa e qualitativamente, passando do imediato do fenômeno, da aparência, para o mediato, a essência. E assim dialoga também dialeticamente com a realidade concreta. Esse princípio estético viabiliza o postulado axiológico da obra saramaguiana, centrado no humanismo e na democracia. Temos, aqui, a pretensão de já afirmar que o princípio estético dialético constitui a peculiaridade essencial do projeto artístico e político-ideológico de José Saramago no *corpus* desta análise. Em nossa avaliação, ignorá-lo representa risco de perda da singularidade estética e política da obra do lusitano, deixando-se recair em explicações inadequadas, quer nos aspectos formais, quer nos de conteúdo. Explicações que engessam o texto e efetuam constatações de superfície alegam o pessimismo das obras, criticando o narrador como autoritário e as personagens como vazias, ou que recaem em um mecanicismo de causa e efeito, inclusive atribuindo notas políticas, ideológicas, filosóficas e sociais a partir do extraestético ao texto, mais fazem de José Saramago um político, um sociólogo, um filósofo do que um literato. Tais explicações não resistem a um exame com base no princípio estético dialético. Parafraseando Bakhtin,¹⁶ o que buscamos é *mostrar José Saramago em José Saramago*. E, para tanto, a tese que propomos é a de que seu romance é dialético.

1.2. UM DIÁLOGO COM A CRÍTICA LITERÁRIA

A análise da fortuna crítica acerca da obra de José Saramago não se pretende como um levantamento de tudo o que já foi estudado, tampouco uma minuciosa resenha de trabalhos. Antes, seleciona estudos englobando as obras do *corpus* de pesquisa em pontos específicos, sobretudo perquirindo aspectos de aproximação e de distanciamento em relação à nossa tese. O objetivo de tal exame crítico consiste em, entre o conhecimento já produzido sobre o autor, demarcarmos uma posição, ao mesmo tempo coerente e antitética quanto aos estudos saramaguianos. Nesse sentido, pontuamos aspectos harmônicos – mas, sobretudo, os dissonantes – em relação à tese que ora defendemos. Importa frisar também que, na dinâmica dialética com a crítica precedente, pontuaremos elementos que fazem parte de nossa proposta de investigação, os quais, no entanto, serão desenvolvidos de maneira mais detida nos capítulos seguintes. Evidentemente, não pretendemos que nossa posição seja a última palavra sobre a obra do escritor, mas uma posição que poderá ser reaproveitada, reformulada ou

¹⁶ “mostrar Dostoiévski em Dostoiévski” (BAKHTIN, 2010b, p. 6).

questionada no decorrer do tempo, como objeto da ação inexorável de construção do conhecimento.

Segatto (2012), em sua resenha sobre a obra *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*, de Roberto Schwarz, publicada em 2012, emite um juízo bastante severo em relação à produção da crítica literária, afirmando que há uma grande quantidade de estudos, mas que “a imensa maioria desses trabalhos está entre aqueles que poderiam ser classificados como prescindíveis e/ou colocados na vala comum da irrelevância” (SEGATTO, 2012, p. 1), excetuando-se o estudo que tomou por objeto de resenha.

Refletindo sobre a crítica de Segatto, pretendemos realizar um trabalho que resulte em contribuição relevante na área dos estudos sobre José Saramago e, para isso, o dialogar com a anterior teorização sobre sua obra torna-se tarefa imprescindível. Porém, um diálogo harmonioso, sem problematização, conduz, com raras exceções, a um exercício de tautologia, no qual argumentos já apresentados são repostos com uma linguagem retórica peculiar. Não obstante a importância dessa tautologia, ela apenas reatualiza posições críticas sobre a obra literária, contribuindo dirimidamente para um significativo avanço crítico-teórico.

Desse modo, ratificamos que nosso diálogo com a crítica precedente salienta a importância de determinadas explicações sobre a obra saramaguiana, ao passo que paralelamente procura redimensionar outras, segundo o argumento aqui em defesa. Através do dissenso, da tensão, propomos uma explicação que não venha a cair na “vala comum”. É importante reiterarmos que não estamos a desconsiderar, autoritariamente, a crítica que nos antecede, mas, ao contrário, tomamo-la como base para pleitear uma possível evolução do estudo crítico sobre José Saramago. Para exemplificar nosso método, citemos – sucintamente – a reformulação efetuada por Marx sobre a dialética de Hegel. Marx reconhece-lhe a vitalidade teórica, modificando, no entanto, a base idealista pela materialista. Ressalvadas as devidas idiosincrasias, propomos uma investigação que procura reconhecer, por exemplo, que a obra de José Saramago desenvolve um conteúdo de crítica social, que é veiculado pela ironia do narrador ou expresso por meio da alegoria, aspectos já elencados pela crítica literária. A partir desse reconhecimento, pretendemos dar um passo adiante e sugerir que tal crítica social somente se realiza plenamente em razão do princípio estético dialético. Com isso, nossa abordagem ora aproxima-se do já estudado, ora distancia-se na forma de uma antítese.

Assim, organizamos a análise da fortuna crítica de modo a contemplar, primordialmente, os estudos que, de alguma forma, exploram a dialética da obra

saramaguiana. Iniciamos, no entanto, com as considerações mais gerais a respeito das características estilísticas para, em seguida, verificar os estudos acadêmicos de recepção do romance de José Saramago. Na sequência, abordamos pesquisas acerca do narrador e da personagem, como constituintes do objeto estético e com função dialética. Por fim, submetemos ao exame os estudos de Röhrig; o axioma interpretativo que sentencia a obra de José Saramago como pessimista; e os escassos estudos sobre *As intermitências da morte*. Essa organização possui valor meramente de índice, não sendo estanque e compartimentada. Portanto, certos elementos como a dialética, o pessimismo, o narrador e a ironia apresentam-se, por vezes, antecipados e conjuntos na análise crítica de um mesmo trabalho, assim como outros elementos como a metaficção e a alegoria também são enfocados quando indispensáveis. Essa organização estrutural em termos indicadores é necessária, quando não simplesmente como cortesia para com o leitor.

Os estudos críticos sobre a obra saramaguiana apresentam uma grande variedade teórica e metodológica, o que nos permite corroborar a posição de Seixo (1999), a qual considera bastante difícil uma explicação unívoca dos textos, dada a sua polissemia. De fato, os estudos críticos possuem múltiplos matizes, desde os relacionados ao estudo da paródia, da ironia, da alegoria, da metaficção, da intertextualidade, da transposição intersemiótica, das categorias narrativas – como o narrador, as personagens, o espaço, o tempo e o enredo – até aqueles que enfocam mais atentamente o conteúdo e a crítica social, sobretudo quanto ao capitalismo e aos problemas de funcionamento da democracia. Em geral, a ampla maioria dos estudos articula, em maior ou menor grau, a forma e o conteúdo das obras. Uma questão que se impõe é se esses estudos, ao recortarem um elemento da obra, conseguem explicar a narrativa em sua totalidade significativa, ou seja, em sua qualidade de totalidade estruturada. Parece-nos que isolar um elemento, como a alegoria ou a ironia, e, a partir dele, explicar o conjunto total, resulta em propriedades e impropriedades. Propriedade, ao constatar a presença do elemento no tecido narrativo, possivelmente explicar sua função, de maneira que temos, em futuros estudos, um suporte importante a considerar; impropriedade, ao subestimar a estrutura de organização geral, a qual implica também em um funcionamento específico da parte, do elemento, e vice-versa. Em síntese, cremos que, no estudo da obra de José Saramago, é necessário relacionar o princípio estético dialético do geral ao particular, do particular ao geral, como condição *sine qua non* para a explicação integral do texto literário, em uma espécie de passo adiante em relação aos estudos parciais ou constatativos.

Os trabalhos de Ozelame (2010) e de Brizotto e Zinani (2014) nos servem de ponto de partida no diálogo com a fortuna crítica. Ambos os trabalhos se ancoram em pressupostos teóricos da teoria da recepção, objetivando averiguar de que modo a obra do autor português tem sido entendida no Brasil, tanto em termos de quantidade, quanto de qualidade.

Ozelame efetua um recorte de abordagem que enfatiza, sobretudo, a recepção crítica entre os anos de 2004 e 2008, tendo como fonte o Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Nesse período, segundo a pesquisadora, cinco trabalhos tiveram como foco o *Ensaio sobre a lucidez* e dois *As intermitências da morte*, sendo que *Ensaio sobre a cegueira* figura em dois trabalhos juntamente ao *Ensaio sobre a lucidez*.

De um modo geral, os trabalhos que envolvem os *Ensaio*s versam sobre questões de crítica social, por meio de um aporte teórico marxista, especialmente com teóricos da Escola de Frankfurt. Já os estudos que focalizam *As intermitências da morte* enfatizam a simbologia da morte, o papel do narrador e a ironia.

Brizotto e Zinani (2014), por sua vez, alicerçam sua pesquisa nos bancos de dados da Universidade de São Paulo (USP), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e da Pontifícia Universidade Católica, do Rio Grande do Sul, (PUC-RS), entre os anos de 2006 e 2011. Constatam-se quatro ocorrências para *Ensaio sobre a cegueira* e uma para *Ensaio sobre a lucidez*.

Do exposto resulta uma primeira percepção, qual seja, a de que as obras que formam nosso *corpus* de pesquisa têm sido alvo de poucos estudos pela crítica acadêmica brasileira. Em segundo lugar, apresentam consonâncias interpretativas, ou seja, a clave nitidamente de crítica social nos *Ensaio*s e a simbólica em *As intermitências da morte*. Essa primeira percepção nos encaminha para uma segunda constatação: as três obras não figuram em um estudo conjunto e comparativo, com a exceção do trabalho de Röhrig (2011b), ainda assim no formato de um artigo. O fato de as três obras não serem alvo de análises comparativas, em nosso entendimento, decorre da inobservância do princípio estético dialético, presente nas três, e que avaliza o estudo conjunto. O mais usual é, como afirmamos anteriormente, a eleição de um elemento constituinte da obra, desconsiderando-se o todo significativo. Isso não significa afirmar a irrelevância dos estudos, mas resguardar-lhes uma posição de dissenso, a qual nos permite avançar a um campo talvez inexplorado, ou diminutamente abordado.

Além dos trabalhos envolvendo a recepção crítica da obra de José Saramago no Brasil, precisamos ponderar acerca de inúmeros outros esforços analíticos efetuados em livros, teses

de doutorado, dissertações de mestrado e artigos publicados em periódicos. Por meio das modernas tecnologias da informação, encontramos oitenta e cinco estudos que trabalham com as obras de nosso *corpus*. É evidente que não pretendemos refletir criticamente sobre todo esse material, mas tomar por objeto aqueles relevantes sob o ponto de vista do princípio estético dialético. Desse modo, efetuamos uma seleção arbitrária, porém necessária, tendo em vista o interesse de pontuar nossa proposta investigativa entre as já existentes.

O conceito de dialética frequenta alguns estudos sobre a obra de José Saramago, desde artigos até teses de doutoramento. A maneira pela qual esse conceito se manifesta constitui nosso propósito nas linhas seguintes, pleiteando um alicerce para o desenvolvimento de nossa tese, entretanto espreitando eventuais pontos de dissociação para com a mesma.

Há estudos que enunciam um projeto artístico, ou estético, ou ético e político do autor luso. Oliveira Filho (1996) disserta sobre as escolas literárias em Portugal, do realismo ao neorrealismo, confluindo a análise para a literatura portuguesa contemporânea. Segundo o pesquisador, o neorrealismo apresentava um projeto artístico de “busca de realização de uma literatura que testemunhe e documente” (OLIVEIRA FILHO, 1996, p. 57). O referido projeto, segundo o articulista, persiste na obra de José Saramago, no entanto retomado dialeticamente, pois afirma que o escritor – em suas obras – expressa:

uma compreensão dialética das relações entre literatura e realidade – justamente aquilo que faltou a muitos dos neo-realistas. Nem por isso, o projeto de base, aquele que, entendo, liga o escritor nosso contemporâneo (que incorporou os modos e formas da narrativa moderna) e seus antecessores neo-realistas, deixou de existir. (OLIVEIRA FILHO, 1996, p. 57-58).

A dialética ressaltada por Oliveira Filho situa-se, primeiramente, na relação do escritor com a “escola neorrealista” e que, em um segundo momento, penetra o ato estético, trazendo inovações formais marcadas por um distanciamento do realismo estético. Ou seja, o autor necessitou exteriorizar-se da realidade concreta que suas obras representavam para, com a negação da mesma no universo ficcional – através da ironia, da paródia, da metaficção, da alegoria ou dos diálogos intertextuais –, incorporar o real concreto de forma imanente, singular e crítica. O texto de Oliveira Filho revela uma concepção dialética de compreender a literatura, harmonizando-se com a afirmativa de que “a obra se afasta do mundo fetichizado, mas o traz em si” (BASTOS; ARAÚJO, 2011, p. 19).

A conclusão do pesquisador é de que José Saramago perfaz uma forma dialética de expressão da realidade, o que nos parece indubitável. Principalmente, se considerarmos acertada a hipótese de que toda obra literária – não apenas a de José Saramago – expressa e

revela aquilo que ela não é, ou seja, a realidade concreta: a sociedade em suas relações vivas. Concluiremos então que toda obra é *per se* dialética. Logo, para atribuir ao autor de nosso estudo o projeto estético dialético, necessitamos ir além e, tomando como base a proposição de Oliveira Filho, buscar elucidar a dialética a partir do objeto estético, tanto em sua forma, quanto em seu conteúdo, em suas partes e no todo; captar os instantes decisivos em que o ser é não-ser, e ambos formam um todo repleto de multiplicidade, de contradições. Captar o movimento, em suma, sem, contudo, paralisá-lo. A ironia e outros recursos estilísticos de José Saramago por certo funcionam dialeticamente nos romances, mas porque construídos sobre uma estrutura arquitetônica acima de tudo dialética. O trabalho de Oliveira Filho, em síntese, é-nos de grande importância ao reconhecer a dialética de José Saramago em relação aos neorrealistas, por um lado, e na expressão dialética da realidade concreta, de outro. Cabe-nos adicionar a dialética como princípio estético que possibilita, de maneira mais eficaz, o projeto político humanista-democrático saramaguiano.

Outro pesquisador que menciona a dialética na obra do escritor português é Oliveira Neto (2012), o qual examina o *Ensaio sobre a lucidez* sob a ótica da ideologia, definida a partir das premissas de Althusser e de Žižek. Segundo o pesquisador, José Saramago “anseia a construção de um modelo ideológico para a literatura que venha a considerar uma nova atitude humana em face do mundo” (OLIVEIRA NETO, 2012, p. 1). Partindo desse paradigma, tece uma crítica comentada do texto literário, ressaltando elementos que possam justificar a tese de um modelo/projeto ideológico do autor. Nesse sentido, reflete sobre o elemento paratextual do título, “Ensaio”, o qual põe em estado de observação a democracia. Esta, segundo o articulista, é questionada no decorrer da narrativa. O restante do trabalho articula reflexões antonímicas entre o governo e a sociedade, destacando-se o caráter subversivo da obra literária em relação às ideologias dominantes. É, de fato, uma análise que busca ser dialética e perceber a mesma na história ficcional – na fábula –, além de efetuar um enlace com a realidade concreta do mundo atual. Quanto ao projeto ideológico, advogado no início do estudo, o pesquisador assim o sintetiza:

A nova formação ideológica proposta define-se pela fuga constante dessa asfixia da alienação, dada pela indignação, a participação e a constante reinvenção como signos para uma construção possível de novas formas de habitar o mundo, isso porque entende que a literatura não é nem mais nem menos que parte da vida e deve, portanto, ser lugar de debate acerca das premissas que estruturam e legitimam os jogos ideológicos que regem os gestos e as atitudes humanas que por fim constituem a sociedade. (OLIVEIRA NETO, 2012, p. 21,22).

A proposta é plausível e verificável a partir da obra, ou seja, uma ideologia centrada no questionamento e na ação cidadã. Entretanto, entendemos que pode ser uma demasia asseverar que essa ideologia constitua uma “nova” formação ideológica, afinal há diversas obras que expressam, de maneira sempre peculiar, propostas semelhantes, e aqui citemos, apenas para ilustrar, Caio Fernando Abreu. O estudo de Oliveira Neto revela-se, outrossim, como acurado comentário argumentativo sobre a obra, deixando, todavia, de enfatizar os elementos estruturais que viabilizam a crítica ideológica, sobretudo na forma. A afirmação de que o *Ensaio sobre a lucidez* elabora um outro modelo ideológico, uma vez que desvela a ideologia do poder, é, decerto, bastante relevante e constitui uma parte imprescindível da análise, constituindo aspecto importante para nossa tese. Porém, essa conclusão decorre já em uma primeira leitura do texto literário e é pouco defensável em dois sentidos: a inexistência do ineditismo de tal projeto ideológico e a desconsideração da dialética ontológica no objeto estético. Considerando que nosso argumento seja adequado, pode-se sugerir uma certa incongruência analítica no trabalho de Oliveira Neto, a exemplo da afirmação de que o narrador é pessimista quanto ao homem e sua possibilidade de agir eticamente – quando, antes, afirma-se que propõe a ação coletiva, o questionamento – ou na asseveração de que o poder triunfa sobre a sociedade, ao final do romance.

Creemos que essas conclusões dificilmente se sustentam em razão de sua própria assimetria e, especialmente, porque desconsideram o princípio estético dialético da obra, o qual reafirma a crença no homem por negação, pela superação dialética; que não encerra, não conclui sentenciosa e definitivamente a narrativa, antes sinalizando o devir, não explicitado, mas potencialmente transformador em termos qualitativos.

Como ético e político, ou humanista, Perrone-Moisés (1998) define o projeto artístico saramaguiano. Com uma cuidadosa análise dos recursos de estilo e da evolução temática nos romances do Nobel de 1998, a pesquisadora afirma que, desde o *Ensaio sobre a cegueira*, sua obra propõe um postulado ético e político humanista, sem ser panfletário, subtraindo-se ao propagandismo ideológico pela ironia, pelo humor, pela ternura e, sobretudo, pela alegoria. Esta última confere à sua narrativa uma múltipla rede de sentidos, os quais não se encerram em uma mensagem pronta e teleológica, mas constituem a busca e a proposição de um agir humanitário. Ao comentar os romances de José Saramago, a pesquisadora sugere a dialética contida nos mesmos:

O enunciador dos dois romances diz ‘não’ ao ‘não agir’ e ao ‘não ver’ de suas personagens. 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. Se toda a obra de Saramago é um dizer ‘não’ à infelicidade dos homens, ela é um dizer ‘sim’ ao seu contrário. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 7 – grifos da autora).

Por certo, tal conclusão é apropriada e remete para o sentido dos textos. O que resta explicitar é de que modo a afirmação produzida pela negação se realiza, uma vez que é reconhecida como “implícita”. Cremos que a elucidação do implícito, que em nosso entendimento ultrapassa o caráter subliminar para se tornar explícito, pode dar-se com a percepção e explicação do critério estrutural dos romances. Veremos, então, que o todo romanescos se organiza dialeticamente de modo a respaldar a mensagem implícita – a qual se transfigura em explicitação. O estudo de Perrone-Moisés, embora não seja enfático quanto ao princípio que propomos como tese deste trabalho, coaduna-se com nosso entendimento, sobretudo ao enunciar as preocupações humanistas contidas nas narrativas e, assim, afastar interpretações que delegam ao texto literário um tom pessimista em relação à ética, ao homem e ao humanismo. Segundo a pesquisadora, José Saramago não é um otimista, pois é suficientemente lúcido para o ser, e:

O ceticismo que Saramago tem manifestado, em conferências e entrevistas, com relação à possibilidade de a literatura melhorar os homens e influir na história, é felizmente desmentido em suas obras, por suas personagens e pela própria beleza de seus textos, provas, como toda arte, de que o homem é capaz de transcender a estupidez do real. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 7-8)

Essa afirmação nos serve como medida cautelar contra eventuais deslizamentos de análise, os quais, sem diferenciar o cidadão do escritor, o autor-pessoa do autor-criador¹⁷, qualificam os textos como descrentes na humanidade, quer no plano individual, quer no coletivo e, assim, incorrem em explicações excludentes, que enfatizam ao mesmo tempo o tom axiológico das narrativas e a proposição determinista de que nada pode ser mudado pelo homem diante do poder hegemônico, assumindo feição incongruente em uma mesma análise.

Outro estudo de relevância, de acordo com nosso objetivo, é o de Carreira (2006). A autora discorre sobre os *Ensaio*s em uma análise atenta aos significados das alegorias: em *Ensaio sobre a cegueira*, a cegueira branca como um mal necessário ao despertar da consciência ética e humanista do homem; em *Ensaio sobre a lucidez*, o voto em branco não como uma objeção à democracia em si, mas ao que existe de errado, de ilusório em seu funcionamento, um lampejo de lucidez, talvez proporcionado pela cegueira anterior.

¹⁷ Segundo proposição de Bakhtin (2011, p. 9), em parte da crítica literária, há certa confusão do “autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida”.

O excelente artigo de Carreira, basilar para nosso estudo, apresenta, contudo, um tênue paradoxo ao afirmar que “A ótica deste segundo *Ensaio* é niilista, revestida da decepção e do desencanto” (CARREIRA, 2006, p. 6 – grifo da autora), e conclui pela falta de esperança como tom do *Ensaio sobre a lucidez*. Paradoxal, porque a pesquisadora explicita com acuidade o sentido do voto em branco – a lucidez – mas conclui pelo triunfo do poder instituído, sugerindo um fechamento da narrativa em seu constante devir. Pode-se, com efeito, conceber o desencanto relacionado à hipocrisia do poder e às suas nefastas ações, mas ao mesmo tempo instiga à ação – lúcida – contra o *status quo*. O fato de o romance apresentar um desenlace desfavorável à ação coletiva, através do assassinato das personagens símbolos da lucidez, no entanto, não resolve o conflito entre o governo e a sociedade, constituindo ponto de indeterminação, de movimento dialético. Não sabemos o que virá depois, pode-se apenas hipostasiar que a soma dos atos autoritários do governo, em dinâmica relação com os atos solidários da sociedade, engendre uma transformação qualitativa, uma superação dialética, seja pela ditadura governamental, seja pelo triunfo da ação coletiva, e mesmo assim em movimento, jamais engessada em uma situação de unidade pacífica e desprovida da tensão dos contrários. E, dado que o narrador, na maior parte da narrativa, focaliza o governo e suas práticas abusivas, desmascarando-o pela ironia, cremos na manutenção de um princípio de esperança.

Além disso, ao considerar o fim da esperança no *Ensaio sobre a lucidez*, Carreira parece recusar ao texto o seu caráter desfeticizador. Argumentaremos que o artigo da pesquisadora se inclina para obliterar aquilo que havia reconhecido: “A morte da mulher do médico, no final, assim como o silenciar dos uivos do cão das lágrimas, com um tiro, remete para um apelo do autor, discretamente contido na epígrafe” (CARREIRA, 2006, p. 7). Na epígrafe consta: “*Uivemos, disse o cão. Livro das Vozes*” (SARAMAGO, 2004, s/p – grifo do autor). Segundo Carreira (2006, p. 7), “Uivar é dar demonstração de compreensão dos fatos. Enunciar-se é dar demonstração de lucidez”. Assim, se o *Ensaio sobre a lucidez* desfaz a esperança, é niilista e revestido de desencanto, como justificar que o uivar é ser lúcido, que é necessário? Como explicar que a ação é imperiosa, se não há mais esperança? Nesse ponto, a compreensão da tessitura dialética da obra torna-se imprescindível, pois nos permite ver a inconclusibilidade do *explicit* narrativo e, em relação dialética explícita – não apenas discreta – com a epígrafe ficcionalizada, a qual funciona como a palavra de ordem do autor, perceber o incentivo à ação coletiva, corporificada no plural imperativo “uivemos”. Com essa breve ressalva acerca do pertinente estudo de Carreira, cremos na sua relevância para nosso

propósito em diversos aspectos, sobremaneira a explicação das alegorias construída pela pesquisadora.

A noção de dialética faz-se presente também no trabalho de Figueiredo (2010). Tomando como *corpus* de análise o *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*, propõe uma interpretação que focaliza a desconstrução dos discursos do poder por meio da linguagem do narrador, especialmente pelo uso da ironia e da metaficção, evidenciando o caráter de construto de qualquer discurso, segundo a teoria de Foucault. De acordo com Figueiredo (2010, p. 26 – grifo da autora), na realidade ficcional os discursos do poder “são ‘autorizados’ na medida em que lhes é concedida voz, mas são ‘desautorizados’ pela agudeza da percepção crítica do narrador, que os deprecia”.

A reflexão da pesquisadora é de extrema pertinência, sobretudo ao considerarmos a dialética como princípio estético. Tomemos a cena, do *Ensaio sobre a lucidez*, na qual a personagem primeiro-ministro comunica, via rede televisiva nacional, o resultado da segunda eleição municipal. Nesta, oitenta e três por cento (83%) dos eleitores da capital votam em branco, fato que leva o governo a proferir um longo discurso apelativo aos cidadãos, ora salientando o fato como um erro da sociedade, ora dirigindo ameaças de medidas arbitrárias aos eleitores. A construção da cena realça a angústia do primeiro-ministro, seu estresse, sua preocupação enquanto profere o discurso. Simultaneamente, o narrador sugere tratar-se de um ato premeditado, calculado para ter um efeito dramático, o qual é ironicamente desvelado pela voz narrativa, tornando-se pouco sincero. Ao final do discurso do primeiro ministro, o narrador comenta:

A última frase de efeito do primeiro-ministro, Honrai a pátria, que a pátria vos contempla, com rufos de tambores e berros de clarins, rebuscada nos **sótãos** da mais **bolorenta** retórica patrimonial, foi prejudicada por umas Boas noites que soaram a falso, é o que *as palavras simples* têm de simpático, *não sabem enganar*. (SARAMAGO, 2004, p. 36 – grifos nossos).

O discurso, retórico, eloquente e rebuscado, do primeiro-ministro, é desnudado pelo narrador com referências irônicas que desacreditam a sinceridade das palavras proferidas. Podemos notar isso nas expressões sublinhadas, “rufos de tambores” e “berros de clarins”, articulando uma imagem parodística de modelos de comunicados oficiais ou propagandas políticas típicas de regimes totalitários¹⁸. O narrador é mais ostensivo na crítica ao discurso do

¹⁸ As ditaduras totalitárias caracterizam-se pelo emprego, além dos meios coercitivos de uma ditadura autoritária, do partido único de massa. Controlam a educação, os meios de comunicação e a economia. A propaganda pode

governante ao atribuir à fala patriótica uma antiguidade anacrônica, extemporânea, a exemplo das expressões grifadas em negrito, “sótãos” e “bolorenta”, francamente pejorativas em relação ao suposto patriotismo. Ao fim, é implacável na revelação da hipocrisia do discurso, sobretudo ao afirmar que tudo foi “prejudicado”, ou seja, desmascarado, nesse contexto, por “umas Boas noites que soaram a falso”. A falsidade acaba por se infiltrar e contaminar todo o discurso. E, ao sentenciar que “as palavras simples não sabem enganar”, grifo em itálico, fica sugerido que todo o discurso precedente – retórico, eloquente, rebuscado – portanto de palavras “complexas”, foi enganador, foi falso. Assim, o discurso do poder político é autorizado, na voz do primeiro-ministro, presente na narrativa, mas desautorizado pela interferência do narrador, criando, então, uma tensão dialética entre os discursos, como bem enfatiza Figueiredo (2010).

Processo similar ocorre nas demais obras de nosso *corpus* de pesquisa. Em *As intermitências da morte*, por exemplo, acentuadamente irônico que tende para o cômico, o narrador concede voz aos discursos do poder para, simultaneamente, desautorizá-los. É o caso da reunião dos cientistas, filósofos e religiosos, a qual é expressa em tom de cômica ironia. A ideia de nação, no sentido patriótico, também é veiculada por um léxico que a desacredita, como podemos ver na cena em que os cidadãos, após saberem que a morte não os atinge, põem bandeiras nacionais em frente de suas moradas:

Era impossível resistir a um tal fervor patriótico, sobretudo porque, vindas não se sabia donde, haviam começado a difundir-se certas declarações inquietantes, para não dizer francamente ameaçadoras, como fossem, por exemplo, Quem não puser a imortal bandeira da pátria à janela da sua casa, não merece estar vivo, Aqueles que não andarem com a bandeira nacional bem à vista é porque se venderam à morte. Junte-se a nós, seja patriota, compre uma bandeira, Compre outra, Compre mais outra, Abaixo os inimigos da vida, o que lhes vale a eles é já não haver morte. As ruas eram um arraial de insígnias desfraldadas, batidas pelo vento, se este soprava, ou, quando não, um ventilador eléctrico colocado a jeito fazia-lhe as vezes, e se a potência do aparelho não era bastante para que o estandarte virilmente drapejasse, obrigando-o a dar aqueles estalos de chicote que tanto exaltam os espíritos marciais, ao menos fazia com que ondulassem honrosamente as cores da pátria. (SARAMAGO, 2005, p. 24-25 - grifo nosso).

Atentemos para a ironia da expressão “fervor patriótico” e demais *slogans* enunciados (estes sob a voz e a perspectiva de parte da população – grifo sublinhado). Ironia que revela uma cidade não afeita ao patriotismo, mas acometida de um surto expresso no léxico “fervor”. Ironia para com os *slogans*, característicos de regimes ditatoriais e autoritários e, sobretudo,

tornar-se permanente e penetrar em todos os níveis da vida individual e coletiva, segundo Stoppino (2008, p. 375).

ironia na repetição enfática do “compre uma bandeira”, reduzindo o ilusório patriotismo a um objeto de consumo. Uma ironia que denota um tom cômico, ao referir-se às inúmeras bandeiras espalhadas pela cidade nos termos de um “arraial” e, sobretudo, pela alusão aos ventiladores para fazê-las tremular “virilmente”, ao gosto dos “espíritos marciais”. O patriotismo atrelado à tradição é, portanto, autorizado e desautorizado pelo narrador, de modo a mostrá-lo alienado, fetichizado ou simplesmente ocasional e oportunista.

O estudo de Figueiredo (2010), ao trabalhar a dialética dos discursos, é de refinada abstração teórica e crítica, sendo-nos imprescindível para analisar o romance saramaguiano. Concordamos com a pesquisadora, ao considerar que o discurso (quer do narrador, quer das personagens) em José Saramago traz imanente sua contradição entre o real e a aparência, sendo a negação do discurso, pela via da ironia, a operação dialética que permite a revelação de sua essência.

Figueiredo, ancorada em Foucault, percebe e analisa com excelência essa condição dos discursos como uma parte constituinte das obras de sua pesquisa. Por outro lado, parece-nos que não aborda a dialética como princípio do todo romanesco, o que torna específicas conclusões instáveis. É o caso, por exemplo, da alegação do tom pessimista do *explicit* de *Ensaio sobre a lucidez*, muito embora a pesquisadora atenuie esse tom com a assertiva de que a “negatividade do fim pode ser revertida se o leitor unir as pontas do romance, ligando o fim à epígrafe” (FIGUEIREDO, 2010, p. 32).

Tal procedimento é solicitado pelo texto literário de José Saramago, mas necessariamente porque regido pelo princípio estético dialético, e não apenas como uma possibilidade, ou porque apresente uma estrutura cíclica, conforme sugere a analista. Uma estrutura cíclica implica o retorno ao estado inicial, não idêntico, mas imóvel, como uma totalidade livre de contradições, ao passo que a dialética retorna ao estado inicial transformando-o pela tensão das contradições e superações, ou seja, jamais será o mesmo, mas sempre outro e em movimento, aberto. O movimento é espiral.

Apesar disso, o trabalho da pesquisadora salienta um aspecto irrevogável para o entendimento da dialética presente no romance saramaguiano, ou seja, a noção de negação, ao afirmar que o escritor:

constrói uma literatura que parte de um princípio da negação, movimentando tudo que parece certo e estático por meio da inserção de um rotundo ‘não’. NÃO aos governos ditatoriais e opressores, NÃO a uma sociedade hierárquica, individualizada e desumanizada, NÃO à história oficial, NÃO aos mitos religiosos, não às formas tradicionais de construção literária. (FIGUEIREDO, 2010, p. 95 – grifos da autora).

Com o exposto, deixemos registrada a importância capital que o referido estudo terá para nossa tese, em especial ao trabalharmos o funcionamento da ironia, com a pretensão de seguir adiante e explicitar a dialética também no todo.

Um conceito de dialética se faz presente, igualmente, no trabalho de Silva (2006). A pesquisadora aborda diversos aspectos das obras *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, tais como a hibridização de gêneros, a ironia e o conteúdo de crítica social. Propõe, entre outras formulações, que as obras se regem por uma lógica dialética, a exemplo dos conceitos que utiliza para a análise de lugar e de não-lugar, ou ainda de cegueira e de visão.

Recobremos as palavras de Silva ao problematizar o espaço e o tempo no *Ensaio sobre a cegueira*:

Entendemos, com isso, que o romance evoca em sua ‘aparente ausência de espaço-temporalidade’, ou seja, na própria forma em que se encontra estruturado, uma lógica dialética bem típica do autor, na qual o não-lugar nunca se realiza totalmente, tendo sempre evocado o lugar que, por sua vez, devido à cegueira, também não alcança sua plena realização e, desta forma, a oscilação entre lugar e não-lugar ocorre até o final do romance, quando termina a epidemia e todos voltam a enxergar novamente. (SILVA, 2006, p. 49-50 – grifo da autora).

O raciocínio acerca do espaço-tempo é, com efeito, interessantemente conduzido na sequência do trabalho analítico, apresentando coerência e consistência. O que precisamos esclarecer é a concepção de dialética exposta no excerto, sobre a qual discordamos parcialmente. A pesquisadora situa essa condição na oscilação entre o lugar e o não-lugar, tendo alertado que nenhum se realiza plenamente, este porque evoca sempre o lugar, aquele porque há a cegueira. Salienta ainda que essa oscilação ocorre até o final do romance, quando todos recuperam a visão. Igualmente, põe em relevo que a dialética é a forma estrutural típica do autor.

A problemática que se impõe consiste na concepção de dialética proposta por Silva. Situa-a na oscilação entre dois pontos, ou seja, no movimento alternado de um lado para o outro, o lugar e o não-lugar. A imagem, certamente, não é de todo inadequada, mas circunscreve o movimento dialético ao trajeto entre dois pontos afastados, opostos entre si, porém em harmonia interna, na sua singularidade. O lugar é lugar, o não-lugar é não-lugar, e assim não se vislumbra a contradição interna dos elementos. O estudo nos conduz ao entendimento de que o lugar finalmente se realiza. Impedido de realizar-se pela cegueira, quando todos voltam a ver, no desenlace do romance, teríamos então a concretização do lugar. Logo, o conflito não se dá entre o lugar e o não-lugar, mas entre o lugar e a cegueira/visão.

Mas, se tal síntese se realiza, o lugar adquire realização naquele momento, e a contradição é eliminada, por causa do fim do movimento, o qual é assegurado pela tensão.

A imagem da oscilação parece-nos excessivamente esquemática, posto que remeta ao movimento do pêndulo, evocado pela pesquisadora:

Claro está que o conceito de dialética, como conceito filosófico que remete a Hegel e a questão de opostos complementares, pode se relacionar aqui ao movimento do pêndulo apenas no tocante a esse movimento da ‘circularidade’ que leva o pêndulo de um lado a outro, e deste àquele de novo, e assim sucessivamente, de forma que só se vai para um lado porque existe o outro lado (SILVA, 2006, p. 115-116 – grifo da autora).

O pêndulo e sua circularidade, como imagem do movimento, pouco condiz com a dialética, afinal a circularidade apenas leva o pêndulo de um lado a outro, sucessivamente, sem a noção de processo que se nota em uma dinâmica dialética. O movimento pendular, circular, enclausura uma situação na qual não há saída: apenas um, apenas outro, e a síntese não se efetiva. O movimento, como descrito pela pesquisadora, é reducionista entre dois termos, que podem ser opostos, talvez mesmo contraditórios, mas, em todo caso, de diminuta associabilidade ao complexo devir dialético. Este, por ora, podemos construir com a imagem de uma espiral, conforme Kosik (1976) e Lefebvre (1975), que avança e retrocede pela luta das contradições, sem se deixar paralisar em um todo estável. A dialética não significa ou um ou outro, mas a síntese do um com o outro, criando uma nova totalidade a cada instante, a cada movimento da espiral, sempre carregada de contradições que ensejam a dinâmica. A totalidade é sempre unidade/movimento de contradições.

Portanto, a pesquisadora é pertinente ao asseverar a lógica dialética na estrutura romanesca de José Saramago. Todavia, o conceito da referida lógica apresenta uma relação de causa e efeito com a qual não podemos aquiescer:

Neste sentido, parece haver uma lógica dialética nos romances-ensaio de Saramago, conforme dissemos anteriormente, já que nos parece que só há cegueira porque há lucidez, e esta só existe porque existe a cegueira; tais obras são romances porque são ensaios, e só são ensaios porque são romances. (SILVA, 2006, p. 116).

O uso do conetivo causal “porque” reafirma uma concepção teleológica da dialética, utilizando-se de uma retórica que pretende a abstração teorética, mas que fere o princípio filosófico da identidade, sobretudo na equação ensaio – romance. O romance não é a razão de ser do ensaio, e vice-versa, afinal o romance se define ao apresentar certas características

peculiares, e o ensaio igualmente. No caso das obras de José Saramago, eles podem (e assim ocorre) se inter-relacionar, precisamente naquilo que se denomina hibridização dos gêneros.

Apesar de nossa discordância quanto ao conceito de dialética, o trabalho de Silva, no entanto, nos fornece consistentes subsídios de análise, a exemplo da simbologia do “branco”, dos conceitos de ironia e de sátira, do contraditório entre solidariedade e perversidade, civilização e barbárie, democracia e ditadura, lucidez e cegueira, além do lugar e do não-lugar, os quais, todavia, deveremos considerar em sua dinâmica autenticamente dialética.

O estudo de Lima (2008) acerca dos *Ensaio*s de José Saramago, por sua vez, pauta-se em uma discussão sobre o gênero, tomando por paradigma os escritos de Montaigne. Esclarece que o gênero ensaio caracteriza-se por uma livre construção teórica sobre um dado, um fenômeno, um objeto, um conceito já explorado, mas propondo uma nova reflexão. Em *Ensaio sobre a cegueira*, teríamos, então, uma maior proximidade ao gênero ensaístico, com um narrador-testemunha que tece seguidos e longos comentários. O foco narrativo concentra-se no grupo de cegos liderado pela personagem mulher do médico, vista com simpatia pelo narrador. Por sua vez, em *Ensaio sobre a lucidez*, haveria um distanciamento do gênero ensaio, dado que o narrador-testemunha é mais comedido, além de centrar o foco narrativo no governo e na sua lógica de ação. Esses dois *Ensaio*s se distinguiriam pelo modo contar, mais visível no *Ensaio sobre a cegueira*, e pelo modo mostrar, mais nítido no *Ensaio sobre a lucidez*. Porém, em ambos persistiria a proposta de se refletir criticamente sobre algo conhecido.

Partindo das considerações de Lima (2008), acima expostas, cremos na razoabilidade de relacionar o gênero ensaio ao princípio estético dialético. Em especial, pelo fato de propor-se como uma reflexão crítica sobre algo conhecido *a priori*. Ou seja, a partir de uma tese (consideremos aqui a democracia do *Ensaio sobre a lucidez*) contrapõe-se uma antítese (revelação de problemas no seu funcionamento – aparência para essência), construindo uma síntese (é necessário repensar o conceito de democracia e, sobretudo, seu funcionamento nas *práxis* política, social e econômica). O gênero ensaio constitui-se, assim, como adequado ao princípio estético geral de José Saramago.

A pesquisadora também percebe a transformação da personagem comissário de polícia, no *Ensaio sobre a lucidez*:

O comissário, oriundo e representante das esferas governamentais, conhece bem o ambiente, as vivências e as leis que lá imperam. Ao ser designado para a missão na cidade, conhece os acusados e, com isso, consegue, pelo confronto, avaliar esses dois polos opostos, [...] e tenta a todo custo evitar injustiças. (LIMA, 2008, p. 101).

Como eficazmente salienta Lima, a personagem comissário de polícia transforma sua opinião e seus atos a partir do confronto que percebe entre os anseios do governo e a realidade dos governados. Sua transformação se dá, pois, de forma dialógico-dialética. Ao tomar conhecimento da realidade dos governados, em contradição aos funestos planos do governo, desvela-se o autoritarismo e a desonestidade do mesmo, resultando em uma síntese na qual a personagem deixa de defender os interesses do poder e posiciona-se ao lado da sociedade, sem, contudo, deixar sua essência – membro do aparato governamental. Portanto, o trabalho de Lima nos permite entrever uma dialética das personagens, dinâmica a que voltaremos na terceira parte deste estudo.

O estudo conduzido pela pesquisadora é, de fato, bastante relevante, sobremaneira na discussão em torno dos gêneros e do posicionamento do narrador. Uma divergência que podemos apontar diz respeito ao alegado pessimismo da cena final de *Ensaio sobre a lucidez*. Segundo Lima (2008, p. 74), “Saramago deixa latente a sua incompreensão e desesperança em relação ao ser humano”. Em passagem anterior, entretanto, assevera que “Nesses textos, o autor discute temas sobre os quais imagina a necessidade de uma atitude mais consciente e lúcida” (LIMA, 2008, p. 30). Parece-nos que há uma discrepância entre as duas afirmações, gerando uma incompatibilidade entre elas. Considerando-se que os textos propõem uma “atitude mais consciente e lúcida”, torna-se difícil sustentar que os mesmos revelam a “incompreensão e a desesperança” para com o homem. É preciso perceber na totalidade dos romances a constante tensão contraditória e a possibilidade otimista que ela instala, a despeito de declarações do autor empírico coletadas no mundo extraestético. É pela violência e degradação do homem que a obra saramaguiana, por uma lógica dialética, afirma justamente o seu contrário, ou seja, o possível humanismo em nossas condutas, como ocorre com suas personagens protagonistas. Tal percepção não é fruto de uma especulação subjetiva, idealista ou metafísica sobre os textos de José Saramago, mas apreendida nos e pelos próprios elementos constituintes do universo ficcional, a exemplo da ênfase em valores humanitários personificados na personagem mulher do médico e seu grupo, no *Ensaio sobre a cegueira*; no comissário de polícia e nos cidadãos “brancos”, em *Ensaio sobre a lucidez*; e nas personagens morte e violoncelista, em *As intermitências da morte*.

Sem embargo disso, o estudo de Lima é pertinente na reflexão do gênero ensaio e do narrador, porém, entendidos por nós em sua função de parte integrada ao todo, sob a diretriz do princípio estético saramaguiano.

Esses são os estudos que abordam de maneira mais enfática o princípio estético dialético no universo ficcional de José Saramago. Cada qual com suas idiossincrasias, apontam esse princípio em algum momento de suas análises, sem, no entanto, uma explicitação mais pormenorizada do funcionamento do mesmo, fato que obscurece alguns pontos da compreensão e da explicação das obras. Apesar disso, ressalta-se que os trabalhos até aqui elencados cumprem com seus objetivos, sendo importantes como pedra basilar na elaboração do conhecimento crítico da obra do autor português, pela via dialética de construção do conhecimento.

O narrador do romance saramaguiano tem merecido reiterados estudos da crítica literária, especialmente na constatação de sua problemática classificação segundo os cânones da teoria narratológica. Aspectos como a primazia da oralidade, através da eliminação parcial de sinais de pontuação ou total ausência das marcas gráficas demarcatórias de concessão de voz às personagens; o caráter de comentários, em sua maior parte expressos pelo acento da ironia; a predominância de um coletivo/impessoal na primeira pessoa do plural, pontuado por um “nós” – por vezes – presentificado por indicadores referenciais; a constante mudança de perspectiva e de voz narrativa, entre outros elementos, tornam difícil uma categorização unívoca da instância narrativa saramaguiana. Desse modo, é recorrente a caracterização do narrador em José Saramago como polimórfico (Pereira, 2008), multifacetado (Lopes, 2011) ou múltiplo (Figueiredo, 2010), além de sua aproximação ao narrador benjaminiano, explicitada por Licarião (2012).

De fato, o narrador saramaguiano não se oferece a uma redução classificatória, afinal narra os fatos de modo diverso, ora onisciente e de fora do universo ficcional, ora presentificado como uma personagem impessoal, mas que não possui função ativa no curso dos acontecimentos, traduzida no plural “nós”, o qual, em certos momentos, também exprime uma mudança de perspectiva e de voz. Além disso, por vezes revela o pensamento interior das personagens, outras vezes demonstra não ter o poder de sabê-lo; em certas cenas sugere ter conhecimento prévio sobre todos os fatos, em outras confessa não ter a sapiência dos mesmos; narra, ao mesmo tempo, no tempo verbal pretérito e presente. Observemos:

No preciso ponto em que entrámos na sala, o debate havia-se centrado na melhor maneira de reapplicar em actividades similarmemente remunerativas a força de trabalho que tinha ficado sem ocupação com o regresso da morte, e, sendo certo que as sugestões não faltaram à roda da mesa, mais radicais umas que as outras, acabou por preferir-se algo já com largo historial de provas dadas e que não necessitava dispositivos complicados, isto é, a protecção. (SARAMAGO, 2005, p. 118).

O excerto, pertencente ao romance *As intermitências da morte*, clarifica a noção do narrador coletivo/impessoal, na primeira pessoa do plural, como podemos perceber na expressão “entrámos”, conduzindo ao teor testemunhal. Porém, o narrador não participa da ação, apenas a presença e tece seus comentários ao lado da narração, sendo, pois, uma personagem não dramatizada, sem interação com as outras personagens.

A presentificação, efetivada por meio dos indicadores referenciais, denuncia a presença do narrador no interior dos eventos, conforme podemos perceber também na seguinte passagem:

Uma parte deles **já** entrou no átrio, mas duzentas pessoas não se arrumam com essa facilidade, de mais a mais cegas e sem guia, acrescentando a esta circunstância, já de si suficientemente penosa, o facto de **nos encontrarmos** num edifício antigo, de distribuição pouco funcional. (SARAMAGO, 1995, p. 112 – grifos nossos).

Note-se, nessa passagem extraída de *Ensaio sobre a lucidez*, o dêitico “já” e o “nos encontramos”. A impressão é a de que o evento se desenrola aos olhos do leitor, no tempo presente e com um narrador que está a testemunhar os fatos. Salienta-se que, aqui, o plural “nós” engloba o narrador – sua voz e sua perspectiva – e o grupo de cegos.

Além disso, os diálogos com o leitor também são uma tônica, estabelecendo claramente a ideia de que o relato é uma construção literária:

Claro está que um leitor atento aos meandros do relato, um leitor daqueles analíticos que de tudo esperam uma explicação cabal, não deixaria de perguntar se a conversação entre o primeiro-ministro e o presidente da república foi metida aqui à última hora para dar pé à anunciada mudança de rumo, ou se, tendo que suceder porque esse era o seu destino e dela havendo resultados as consequências que não tardarão a conhecer-se, o narrador não teria tido outro remédio que pôr de lado a história que trazia pensada para seguir a nova reta que de repente lhe apareceu traçada na sua carta de navegação. É difícil dar a um tal isto ou aquilo uma resposta capaz de satisfazer esse leitor. Salvo se o narrador tivesse a insólita franqueza de confessar que nunca esteve muito seguro de como levar a bom termo esta nunca vista história de uma cidade que decidiu votar em branco. (SARAMAGO, 2004, p. 184).

No diálogo com o leitor, o narrador oscila entre uma sapiência das “consequências que não tardarão a conhecer-se”, e a confissão de que sempre esteve inseguro quanto ao termo da insólita história, sem o controle total dos fatos, portanto.

Diante das múltiplas possibilidades ofertadas pela obra do escritor lusitano, neste momento delimitada em relação ao narrador, instala-se uma dificuldade em se compreender a efetiva função da instância narrativa, a exemplo da afirmação de que “Há, então, uma cegueira expressa do narrador, uma cegueira que o incapacita de criar uma narrativa aberta,

negociável, partilhada com o leitor” (DEOUD, 2010, p. 95). Discordamos dessa afirmação, sobremaneira porque parece ignorar a função dialética do narrador na obra de José Saramago. Ao abordar o conceito de cegueira, o estudo de Deoud (2010) advoga que a obra *Ensaio sobre a cegueira* representa uma posição pejorativa para com os cegos, colocando-os como incapacitados. É evidente o esmero em aplicar ao texto literário uma cosmovisão pré-concebida pela pesquisadora, e que pode ser sintetizada na ideia de defesa daqueles que possuem uma deficiência na faculdade da visão e na crítica ao autor José Saramago, conforme podemos notar também na assertiva de que “A tentativa do narrador de tornar o olhar do leitor muito igual ao seu próprio surge do desejo de manipular o leitor” (DEOUD, 2010, p. 95). Semelhante conclusão somente pode ser produzida pela inobservância do princípio estético saramaguiano, o qual orienta a construção da totalidade do objeto estético, incluindo a posição do narrador. Exemplar nesse sentido é a sentença que a pesquisadora impõe ao *explicit* narrativo:

Numa comunidade em que todos ficam cegos, menos a mulher do médico, espera-se que o final seja, no mínimo, a contaminação geral. Espera-se pela cegueira dessa única mulher. Espera-se que novas formas de vida surjam e que um aprendizado interminável nasça daí. Ao contrário, o que surge é uma inesperada recuperação da visão. (DEOUD, 2010, p. 107).

O que baliza o desejo de que todos ceguem nada mais é do que a imposição adrede, do exterior para o interior, da posição axiológica da pesquisadora em relação à cegueira, vista como algo que não prejudica as pessoas – ela refere-se à cegueira física, tradicional; lembremos que a cegueira do romance de José Saramago é alegórica – e que os cegos poderiam desenvolver “novas formas de vida”, sendo esse enunciado por si já um tanto problemático pela ambiguidade que instala. A narrativa em questão não se propõe a representar e a discutir a cegueira tradicional, os problemas e os preconceitos para com os deficientes físicos, com uma moral de inclusão social, mas, sim, a cegueira enquanto falta de razão, de ética e de humanismo, simbolicamente. Ao final, o retorno à visão, com um novo sentido, é parte integrante do projeto humanizador e cidadão da narrativa, sendo o que viabiliza o movimento não explicitado, ou seja, o devir. O *explicit* não nos parece, então, fechado, mas aberto e convidativo à participação do leitor.

Sob o ponto de vista de nossa tese, a função do narrador é assinalada nos estudos de Figueiredo (2010) e de Oliveira e Werlang (2013). Ao salientar a desconstrução dos discursos ligados às instâncias do poder pela voz narrativa, tais pesquisadores identificam na ironia o procedimento eficiente da referida desconstrução. Segundo Figueiredo (2010, p. 34 – grifo da

autora), os discursos do poder são desautorizados “em um movimento espiral, no qual as ‘certezas’ são frequentemente reavaliadas”, em uma apropriada percepção da dialética dos discursos.

Com efeito, o narrador não silencia as personagens atreladas ao poder político, econômico, científico ou religioso, concedendo-lhes a voz, mas lhes descredita por meio da percepção ou da introdução da contradição, produzindo um conhecimento outro pela tensão dialética. O desvelamento das contradições e a explicitação de um outro conhecimento pode ser percebido pelo uso da ironia, da metaficção, mas também pelos atos concretos, pensamentos ou diálogos entre as personagens. Esse último aspecto pode ser observado no embate entre filósofos e religiosos, por ocasião da greve da morte, em *As intermitências da morte*:

Tem razão, senhor filósofo, é para isso mesmo que existimos, para que as pessoas levem toda a vida com o medo pendurado ao pescoço e, chegada a sua hora, acolham a morte como uma libertação. O paraíso, Paraíso ou inferno, ou cousa nenhuma, o que se passe depois da morte importa-nos muito menos que o que geralmente se crê, a religião, senhor filósofo, é um assunto da terra, não tem nada que ver com o céu. Não foi o que nos habituaram a ouvir. Algo teríamos que dizer para tornar atractiva a mercadoria. Isso quer dizer que não acreditam na vida eterna. Fazemos de conta. (SARAMAGO, 2005, p. 36).

Pelo diálogo entre um filósofo e um clérigo é enfatizada uma crítica à Igreja, por meio da revelação do eclesiástico de que a religião funciona como uma mercadoria e de que a fé é apenas uma ilusão. A certeza de que ao menos os integrantes do clero acreditam na sua teologia é revertida pela fala do clérigo, sendo, então, reavaliada criticamente em um movimento espiral, como bem enfatiza Figueiredo. O dialogismo e a multiplicidade de vozes, segundo estudos de Figueiredo (2010) e Oliveira e Werlang (2013), permitem uma democratização das vozes, harmonizando-se com nossa tese, uma vez que a democracia pressupõe o dissenso para construção de um provisório consenso, ou seja, a democracia e a dialética se coadunam na obra saramaguiana.

Assim tem sido focado o narrador na obra de José Saramago, sendo de imperiosa relevância os estudos de Figueiredo (2010) e de Oliveira e Werlang (2013) para a explicitação da função dialética do narrador.

Em relação aos estudos sobre as personagens nos romances que configuram nosso *corpus* de pesquisa, notamos uma carência quantitativa, sempre tendo no horizonte a tese que defendemos. É bastante difícil encontrarmos um trabalho que se dedique exclusivamente às personagens, excetuando-se, parcialmente, aqueles que se debruçam sobre a personagem

morte, em *As intermitências da morte*; a personagem mulher do médico, em *Ensaio sobre a cegueira*; e a personagem comissário de polícia, no *Ensaio sobre a lucidez*, ou seja, sobre as protagonistas. Afirmamos o caráter parcial em razão de os estudos concederem um espaço marginal à análise das personagens, quase sempre como uma espécie de apêndice à proposta central de cada trabalho, e não pelo fato de priorizarem as protagonistas. Tal questão, evidentemente, não deve ser tomada como uma crítica pejorativa, uma vez que precisamos reconhecer os objetivos dos estudos em um âmbito maior, os quais enfatizam certos elementos de maneira *ad hoc*. Sendo assim, o estudo das personagens, predominantemente, não constitui o centro das pesquisas.

O trabalho de Trindade (2012) analisa a personificação da morte nos romances *As intermitências da morte* e *O triunfo da morte*, este de autoria de Augusto Abelaira, com o propósito de elucidar a referida personificação como um elemento de ruptura entre a literatura portuguesa tradicional e a contemporânea. Também afirma que é através da figura da morte que são desenvolvidos conceitos caros ao fenômeno pós-moderno, a exemplo da ruptura entre ficção e realidade, da paródia e da ironia.

Quanto à personagem mulher do médico, diversas análises lhe dedicam um momento de apreciação, regularmente no contexto dos estudos de gênero (masculino e feminino), a exemplo de Röhrig (2011a e 2014). Todavia, ratificamos, nesses estudos, a personagem aparece como um elemento teleológico para com o objetivo central do trabalho, e dificilmente como epicentro da análise. Nessas pesquisas, em geral se salienta o proeminente papel da mulher no romance saramaguiano, com implicações de crítica social ao mundo concreto dos tempos hodiernos¹⁹.

Com a análise centrada, exclusivamente, na questão de gênero, embora importante e legítima, perde-se a noção do funcionamento mais profundo da personagem em José Saramago, ou seja, sua função dialética, apreendida parcialmente pelo competente trabalho de

¹⁹ Embora nosso estudo não tenha por centro a questão feminina, é importante frisar o vasto potencial de análise das obras de José Saramago pelo prisma dos estudos de gênero. De fato, diversas personagens femininas adquirem relevância capital nas narrativas do autor. Além da mulher do médico e da morte, em *Ensaio sobre a cegueira* e *As intermitências da morte*, respectivamente, podemos citar, a título de exemplificação: Blimunda, em *Memorial do convento*, Maria de Magdala, em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, Maria Sara, em *História do cerco de Lisboa*, Joana Carda e Maria Guavaira, em *A jangada de pedra*, Marta, em *A caverna*, e mesmo *Lilith*, em *Caim*. Tais personagens, embora com suas idiosincrasias, apresentam traços de uma personalidade forte, decidida, racional e humanitária, sobressaindo-se em suas ações, grosso modo, sentimentos de esperança e amor. Além disso, há que se considerar os elementos ligados ao sobrenatural, a exemplo de Blimunda, Joana Carda e Maria Guavaira, fato que as singulariza. Segundo Ferraz (2012, p. 86), no universo ficcional de José Saramago há uma “magnífica galeria representativa de personagens femininas”, de modo que ignorar tal característica não nos parece responsável, restando aqui a indicação de uma profícua possibilidade de pesquisa na jurisdição dos estudos de gênero.

Conrado (2006). A pesquisadora assinala a relevante função das personagens mulher do médico e comissário de polícia, no *Ensaio sobre a cegueira* e no *Ensaio sobre a lucidez*, respectivamente, explicitando o caráter de heróis medianos, em conformidade com o teórico húngaro Lukács²⁰, e demonstrando suas transformações no decorrer das narrativas. Muito embora não pontue a função dialética das personagens, o estudo de Conrado (2006) é o que mais se aproxima da tese que estamos propondo, sendo, pois, de extrema importância para nossa análise.

As personagens, no romance saramaguiano, não são simples caricaturas destituídas de complexidade, como bem frisa Conrado (2006). Pelo lado oposto, somente se revelam no e pelo diálogo, seja com o narrador ou outras personagens, seja consigo mesmas. O diálogo – e as ações – não é construído de modo harmonioso, mas pela contradição, a qual possibilita uma constante transformação das personagens no curso narrativo. A mudança, a transformação obedece às leis da dialética, ao mesmo tempo em que as próprias personagens são dialéticas e imprimem sua função no universo ficcional de modo a desvendar a tensão dos contraditórios.

Desconsiderar esses aspectos, aqui apenas esboçados, conduz a um reducionismo da importância capital das personagens no todo ficcional, outorgando-lhes um papel secundário ou irrelevante, como podemos perceber na seguinte aceção:

Enfraquecidas, as criaturas de papel não conseguem ganhar autonomia, estando subjugadas ao poder de um narrador que, cada vez mais, assume o centro da narrativa, esmaecendo o contorno de suas personagens, enfraquecendo suas individualidades, retirando-lhes nomes e desdobramentos psicológicos. (FIGUEIREDO, 2006, p. 187).

Tal conclusão decorre de um distanciamento do princípio estético que orienta o todo romanescosaramaguiano. As personagens protagonistas não se mantêm planas ao longo do percurso narrativo, mas evoluem dialeticamente, alcançando uma síntese pela tensão dos contraditórios, que, no entanto, não se cristaliza em um todo acabado da personagem, caso da morte, em *As intermitências da morte*. É pelo contato com sua contradição mais profunda, com a vida, que ela se transforma, e torna-se vida sem deixar de ser, ainda, a morte. Processo semelhante ocorre com o comissário de polícia, que se transforma no contato com os cidadãos,

²⁰ As personagens protagonistas do romance saramaguiano, com efeito, apresentam caracteres que remetem ao arquétipo do herói mediano lukácsiano, com suas virtudes e defeitos coexistindo a cada instante, além de representarem o homem comum, o que confere um certo grau de prosaísmo aos seus atos. Igualmente, são personagens que conseguem pôr em contato as forças antagônicas do universo ficcional, construindo uma totalidade, característica do herói mediano, segundo Lukács (2011). Pensamos aqui nas personagens mulher do médico, comissário de polícia e morte, respectivamente em *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*.

resultando em uma síntese que conserva seu aspecto de agente policial, mas agora em um grau elevado de compreensão da realidade, posicionando-se ao lado dos “brancos”. Em ambos os casos, a mudança qualitativa é precedida por mudanças quantitativas: é notório o transtorno psíquico que vivenciam até, bruscamente, passarem à síntese dialética.

Desse modo, cremos que uma explicitação da função das personagens é de vital relevância para a compreensão da obra saramaguiana, tarefa de que nos ocuparemos em capítulo dedicado a este elemento do universo ficcional, restando aqui sinalizados alguns pontos de nossa proposta.

Os trabalhos de Röhrig (2011a, 2011b e 2014), pela extensão das obras analisadas e pelas interpretações efetuadas, são-nos incontornáveis, seja pela aproximação teórica para com nossa tese, seja pela discrepância quanto à mesma, muito embora o pesquisador não se detenha explicitamente sob o princípio estético dialético.

No primeiro de seus trabalhos, de 2011a, desenvolve uma análise embasada na teoria marxista, anunciando o objetivo de constatar como os romances *Ensaio sobre a cegueira*, *A caverna* e *Ensaio sobre a lucidez* dialogam com a alegoria da caverna, de Platão. Metodologicamente, executa uma leitura alegórica, intertextual e interdisciplinar das obras, na qual o autor conclui que, por meio da alegoria, José Saramago edifica uma impactante crítica social ao mundo contemporâneo, sobretudo ao capitalismo e aos problemas de funcionamento prático da democracia.

No decurso analítico, Röhrig (2011a) elabora perspicazes quadros comparativos entre as três obras, destacando-se, segundo nossa tese, o argumento de que haveria nos *Ensaio* a sedimentação de um estado de exceção, além da dicotomia dentre ditadura e democracia, de modo alegórico. Assim, afirma que, no *Ensaio sobre a cegueira*:

O mundo no manicômio é dividido em dois Estados: um deles procura reger-se por princípios substantivamente democráticos, buscando, através do diálogo, solucionar os problemas, nisso fracassando desde o início; o outro rege-se pela imposição através da força, o que, a despeito de sua relação com as tiranias ou ditaduras, não elimina sua relação com os Estados ditos democráticos. [...] **A democracia ideal e a tirania entrarão em um conflito que, evidentemente, será vencido pelos tiranos, uma vez que eles se impõem pela força, e têm uma arma.** (RÖHRIG, 2011a, p. 62 – grifo nosso).

Nessa maneira de explicar a narrativa fica implícita a desconsideração de seu princípio estético dialético, pois observa a dicotomia como uma oposição imobilizada, ou, em outras palavras, deixa de analisar o movimento tenso entre os contraditórios. Expliquemo-nos.

No *Ensaio sobre a cegueira*, de fato, é possível e pertinente pensarmos o manicômio como uma alegorização²¹ do mundo concreto e as duas camaratas como “Estados”. Certamente, a camarata da mulher do médico e seu grupo orienta-se por procedimentos democráticos e humanistas para tomada de decisões, aproximando-se ao regime político da democracia; do mesmo modo, a camarata liderada por um cego portador de uma arma de fogo, um revólver, orienta-se pela imposição autoritária, em um sentido antidemocrático, aproximando-se do regime político da ditadura.

A referência do pesquisador à vitória da camarata autoritária encontra razoabilidade se, e somente se, considerarmos que a camarata democrática é privada de comida e violentada (suas mulheres) pela outra. Porém, se consideramos o devir dessa relação em sua forma dialética, perceberemos a reversão dessa desalentadora conclusão, pois ao longo do romance, sobretudo no *explicit*, o grupo que sobrevive, que muda de estado em termos qualitativos, que é acompanhado até o fim pelo narrador, é justamente o democrático e humanista. Esse grupo recupera a visão depois de uma série de adversidades, de modo repentino, a superação dialética – sendo que a maior adversidade seja, talvez, precisamente aquela advinda da posição antitética da camarata ditatorial. Note-se que não se trata do triunfo de uma ou de outra, mas da inter-relação entre as duas, a unidade do múltiplo, e a superação de um estado de opressão, com a permanência de algo essencial, ou seja, a qualidade essencialmente humana, quer da camarata dos “malvados”, quer da camarata democrática.

Além disso, a afirmação de Röhrig (2011a) apresenta uma certa lacuna lógico formal, uma vez que propõe como conclusão do estudo crítico, no que se refere ao *Ensaio sobre a cegueira*, que “Ao opor um mundo tirânico a uma utopia democrática, o autor propõe uma **esperança** de um mundo radicalmente diferente daquele em que vivemos”. (RÖHRIG, 2011a, p. 118 – grifo nosso). A esperança acaba por ser ofuscada se aceitarmos como correta a interpretação do triunfo da camarata autoritária, mas persiste se notarmos que a mesma é superada, não apenas no evento singular e irrepetível da sua destruição, mas, sobretudo, na

²¹ A leitura alegórica é elemento importante na apreciação do romance de José Saramago, sobretudo porque a alegoria solicita uma abordagem que ultrapasse o nível convencional da linguagem, ou seja, que se efetue uma leitura alegórica da alegoria para que se penetre no nível mais profundo de significados da mesma. Isso pelo fato de cada elemento da alegoria busca dizer outra coisa que não o seu sentido original. Assim, a hermenêutica alegórica não pode se limitar à própria alegoria, mas estender-se à realidade, ao contexto, à história em sua dinâmica de tensões sociais. Ao passo que uma leitura essencialmente formal desse recurso estético situa-se no campo do conservadorismo, a leitura alegórica do mesmo é capaz de trazer à tona conflitos e problemas da sociedade, segundo Kothe (1986). Em suma, o pesquisador alude ao diálogo entre literatura e história e ao caráter axiológico tanto do texto quanto da leitura do mesmo. Desse modo, a relação entre texto e contexto é realçada, especialmente como instâncias que se complementam na feitura dos textos e no seu estudo, afinal, segundo Kothe (1986, p. 75), “Tentar ler o texto no contexto e o contexto no texto não significa nem a eliminação do texto, nem a eliminação do contexto, mas um processo de diálogo superador de ambos”.

continuidade da narrativa, onde percebemos que os valores orientadores da camarata dos cegos “malvados” vão sendo suplantados – paulatinamente – pelos valores do grupo liderado pela mulher do médico. Ressalte-se que não há uma simples oposição de valores, mas o inter-relacionamento entre eles de maneira a criar uma nova mentalidade, uma nova forma de agir. Assim, a premissa aventada pelo pesquisador parece tornar-se de rarefeita sustentação, sobretudo ao relacioná-la com a conclusão.

O romance saramaguiano exige, para uma adequada análise dentro dos possíveis ofertados pelas obras, a percepção de seu constante devir dialético, inapreensível na exposição do binarismo inerte, de pares de oposição estáticos. Desse modo, entendemos como necessária e não contingente a abstração teórica e interpretativa sensível ao funcionamento tenso das contradições, ou seja, uma sensibilidade hermenêutica capaz de precisar as determinações recíprocas das partes entre si, das partes com o todo, e vice-versa, para uma explicação consistente da obra de José Saramago.

O estudo de Röhrig (2011a) sem dúvida possui méritos incontestes, sobremaneira na observação da alegoria com função de crítica social. Por outro lado, um distanciamento do princípio estético geral saramaguiano induz o pesquisador a sentenciar binarismos também no *Ensaio sobre a cegueira*: egoísmo *versus* solidariedade, racionalismo *versus* irracionalismo e cegueira *versus* visão. Segundo o pesquisador, a cegueira estaria relacionada à razão, ao racionalismo: “O uso desmesurado da razão, a subutilização dos sentimentos, o egoísmo são também manifestações da cegueira” (RÖHRIG, 2011a, p. 37). Essa afirmação encontra sólido alicerce se a relacionarmos à razão instrumental (ou razão estratégica), de Habermas, e, em geral, da escola de Frankfurt²². Ressalte-se, também, que diversos estudos enfatizam exatamente o oposto, ou seja, sublinham que a cegueira “branca” é fruto, *a fortiori*, da falta de racionalismo, o qual é recuperado quando voltam a ver, depois de um longo “aprendizado”.

O estudo do pesquisador, portanto, constitui importante base para o desenvolvimento de nossa tese, tomando-o de modo dialético para construção de um conhecimento outro sobre a obra de José Saramago. Sob a luz do princípio estético saramaguiano, específicas afirmações categóricas perdem consistência, como a assertiva de que “as palavras nada podem

²² A razão criticada pela Escola de Frankfurt relaciona-se ao processo de inversão de perspectivas: da razão como fonte de saber, ciência, progresso e emancipação do homem, com o advento da indústria de massa, ocorre a passagem ao racionalismo tecnocrático capitalista, o qual submete a razão ao império do mercado. Nesse sentido, a racionalização estaria a serviço do desenvolvimento de meios para a maximização de dividendos, relegando a um plano secundário o homem enquanto fim, conforme Jameson (2005, p. 101). Importa frisar que a razão, ontologicamente, não nos parece alvo de represálias dos frankfurtianos, afinal, de acordo com Jameson (1997, p. 24) “pensa-se, normalmente, que eles se posicionam contra ela [a ciência]”, quando, em verdade, alinham-se apenas contra uma razão sequestrada pela lógica do capital.

contra as armas” (RÖHRIG, 2011a, p. 121), e o inevitável paradoxo da conclusão de que “Saramago entende a literatura como uma ferramenta para a transformação da sociedade” (RÖHRIG, 2011a, p. 121).

Reiteramos a necessidade de se compreender e explicar a obra saramaguiana em seu princípio estruturador, da forma e do conteúdo, sob o risco de enunciarmos declarações adversas ao texto literário. Do mesmo modo, é inconveniente atribuir ao texto ideias extraídas de uma *weltanschauung* nossa ou do autor, de sua pessoa exterior ao universo ficcional. Concluir que “Saramago investe na relação entre discurso e ação, deixa claro os limites do primeiro e explicita a necessidade de uma revolução, a qual não pode se abster do uso da força” (RÖHRIG, 2011a, p. 121) constitui impropriedade de análise, além de não explicitar a “relação” em sua dinâmica eminentemente contraditória. O estudo é pertinente ao constatar a “relação”, porém a reduz a um binarismo, impondo ao texto literário um sentido que lhe é estranho.

O segundo trabalho de Röhrig, de 2011b, no formato de um artigo, analisa comparativamente as três obras de nosso projeto investigativo. O crítico propõe, em coincidência com o estudo anterior, que as narrativas articulam uma crítica social ao sistema capitalista e ao “sistema dito democrático ocidental” (RÖHRIG, 2011b, p. 1), sob a forma alegórica, de maneira que nos escusamos de uma análise mais aprofundada do artigo, visto que seria mero exercício tautológico. Por outro lado, ao englobar *As intermitências da morte*, apresenta uma relação interessante entre os desenlaces das narrativas. Reproduzimos, com uma adaptação tipográfica, mas sem alteração no conteúdo, o quadro elaborado pelo pesquisador (figura 1), o qual se intitula “Tabela 5: Desfecho”, (RÖHRIG, 2011b, p. 15):

Figura 1 – Quadro do desfecho elaborado por Röhrig.

| <i>Intermitências da morte</i> | <i>Ensaio sobre a lucidez</i> | <i>Ensaio sobre a cegueira</i> |
|--|--|---|
| *Desloca a atenção do leitor para o romance entre a morte e o violoncelista, o que leva a um final que retoma o início, aprofundando o problema. | *Cria um final que não resolve nada, a morte da mulher do médico só demonstra o quanto o governo continua perdido, sem saber o que fazer para retomar o poder. | *Os cegos voltam a enxergar tão subitamente como cegaram. |

O quadro do desfecho narrativo, proposto pelo crítico, é bastante relevante para indicarmos alguns pontos sumários de nossa tese.

Em *As intermitências da morte*, como eficazmente comenta o estudioso, o desenlace retoma o início, inclusive com o mesmo enunciado: “No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 207). Porém, o contexto é absolutamente diverso daquele do início do romance. Neste, após o enunciado fatídico, o narrador entra em cena, comentando as consequências do fato nos mais diversos setores, seja da vida privada, seja da vida pública. Depois de construir o ambiente do país em que ninguém morre, ficamos então a saber o motivo pelo qual ninguém morria, ou seja, a greve²³ da morte. Segue-se um período de sete meses e a morte retoma suas atividades pelo inusitado “sobrescrito de cor violeta”, entregue pelos correios e que anunciava ao destinatário que iria morrer nos próximos dias, dando-lhe alguns para que se preparasse e resolvesse suas pendências. Ao final da narrativa, todavia, a morte havia sofrido uma mudança dialética, como já referimos, tornando-se vida, sem deixar de ser a morte, pela relação amorosa com o músico cujo sobrescrito havia retornado à remetente e, portanto, não morria. Depois de uma noite em casa do músico, com a provável relação sexual entre ambos, a morte, apaixonada, supostamente adormece. Somente então o narrador conclui: “No dia seguinte ninguém morreu”.

É um retorno ao início, ou seja, ao fato de ninguém morrer, mas devido a uma motivação que apenas podemos sugerir em suspensão interrogativa: ninguém morreu porque a morte estava a dormir?; ninguém morreu porque a morte amava?; ninguém morreu porque a morte tornou-se vida?; enfim, é impossível precisar indelevelmente o motivo, somente que não o é em razão de uma nova greve. Igualmente é de extrema dificuldade determinar se ninguém morreu apenas no outro dia e depois voltaram a morrer, ou se ninguém morreu no outro dia e em todos os demais. O *explicit* abre-se para a conclusão de cada específica sensibilidade leitora, sendo, pois, inconcluso, inacabado – ou aberto, na acepção de Eco (1976). Desse modo, não nos parece de todo adequado concluir que o desfecho “aprofunda o problema”, posto que o retorno ao ponto de partida não se dá em uma fechada circularidade,

²³ Ao fato de a morte suspender suas atividades por sete meses no mundo ficcional de *As intermitências da morte*, doravante denominaremos greve ou greve da morte, assumindo por conta e risco tamanha simplificação e represália irônica do narrador do romance: “tudo estava a preparar-se para um debate entre três especialistas em fenômenos paranormais, a saber, dois bruxos conceituados e uma famosa vidente, convocados a toda a pressa para analisarem e darem sua opinião sobre o que já começava a ser chamado por alguns graciosos, desses que nada respeitam, a **greve da morte**” (SARAMAGO, 2005, p. 14 – grifo nosso).

em um ciclo hermético, mas em uma espiral dialética, na qual a situação inicial não é senão outra, uma nova totalidade em devir de contradições e, irrevogavelmente, aberta.

Processo similar ocorre em *Ensaio sobre a lucidez*. O pesquisador perscruta de modo eficaz que a morte – melhor dizermos o assassinato – da mulher do médico apenas evidencia a perda de poder pelos governantes, restando somente a sua violência exacerbada. Por outro lado, é preciso considerar que o assassinato da mulher do médico evidencia a mudança dialética, da quantidade (de recrudescentes ações autoritárias e violentas) para a qualidade (da aparência democrática, revela-se a essência ditatorial e autoritária do governo e, por conseguinte, do Estado). Logo, não nos parece cabível a síntese de que o desenlace “não resolve nada”, a menos que o entendamos no sentido de que não resolve o conflito, mas que, porém, evidencia a transformação do governo e, considerando a estrutura dialética do todo narrativo, suscita uma nova situação em que a contradição para com o governo, expressa no pacifismo, na solidariedade e no humanismo dos governados fica indeterminada, entretantes, sugerida como uma possível persistência. Enfim, dialeticamente, o *explicit* de *Ensaio sobre a lucidez* retoma a epígrafe ficcionalizada: “*Uivemos, disse o cão. Livro das Vozes*” (SARAMAGO, 2004, s/p – grifo do autor), conferindo o tom axiológico do romance, todavia também aberto à sensibilidade do leitor.

O mesmo procedimento composicional pode ser verificado no *Ensaio sobre a cegueira*. Os cegos voltam a ver subitamente, sem maiores explicações do narrador. Porém, o retorno à visão é precedido por uma série (aspecto quantitativo) de problemas de convivência e de sobrevivência, como um aprendizado, o qual culmina na recuperação da faculdade de ver, agora com um outro olhar, com um outro entendimento da realidade circundante (aspecto qualitativo). Da irracionalidade, do individualismo egoísta e de posturas imorais ou alienadas resulta a cegueira branca. Pelo contato com diversos níveis crescentes de abjeção, os cegos, gradativamente, edificam um convívio humanista e democrático, então recuperando a visão. Dessa síntese esquemática, percebemos que a mudança dos cidadãos da visão (alienada, acomodada) para a cegueira (na qual se exacerbam comportamentos contraditórios, como egoísmo e solidariedade) e, ao final, da cegueira para a visão (agora com a capacidade de ver com racionalidade, com humanismo), faz-se dialeticamente, e não de forma dicotômica. O retorno ao estado inicial, de visão, não pode ser confundido com um retorno cíclico, mas dialético, no qual o estado inicial é repostado com uma qualidade nova, com novas contradições e resíduos das anteriores em um constante movimento. Além disso, o *explicit* se relaciona com a epígrafe, igualmente ficcionalizada: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara. *Livro*

dos Conselhos” (SARAMAGO, 1995, s/p – grifos do autor), estabelecendo novamente o teor axiológico da narrativa, mesmo que não indique claramente o que deve ser feito, mas instigando a agir.

Desse modo, a crítica literária de Röhrig (2011b) se nos apresenta como uma base para reflexão, contudo, adicionando-lhe uma complementaridade, que consiste na observação primeira do princípio de composição estética em José Saramago.

Por fim, Röhrig, em trabalho de 2014, amplia seu escopo de estudo, incluindo *Levantado do chão*, de 1980, *Memorial do convento*, de 1982, *História do cerco de Lisboa*, de 1989, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991, *Todos os nomes*, de 1997 e *Caim*, de 2009, aos já abordados nos seus estudos anteriores, excluindo *As intermitências da morte*. Com esse *corpus*, o pesquisador analisa, novamente por meio de uma leitura alegórica, intertextual e interdisciplinar, a metaficção, a paródia e a alegoria nos romances. Apresenta a tese de que as narrativas de José Saramago expressam uma crítica à sociedade e procuram potencializar uma transformação social, confluindo o discurso do narrador e as ideias do autor. Segundo o estudioso, tal confluência de discurso e ideias expressa a voz interior do artista, utilizando-se para assegurar sua tese a concepção bakhtiniana, contida no texto *Discurso na vida e discurso na arte* (2012b).

Esse terceiro estudo aborda, portanto, obras que não fazem parte de nossa investigação; além disso, retoma – sem variações – os trabalhos anteriores e não se pauta na percepção daquela que pensamos ser a chave artística, a essencial “poética” do autor luso, ou seja, a dialética, de modo que podemos apenas deixar indicado o aproveitamento de determinadas formulações críticas do pesquisador em ocasião adequada.

Até o presente momento, no nosso exame da forma pela qual a obra saramaguiana tem sido explorada pela crítica literária, salientamos elementos associativos e, de modo mais incisivo, dissociativos quanto ao argumento que estamos defendendo. Frisamos, em alguns trabalhos, o caráter abstruso de conclusões que, paradoxalmente, imputam ao texto literário de José Saramago um tom moralista e ao mesmo tempo pessimista, na maior parte das vezes em relação ao *Ensaio sobre a lucidez*. No entanto, é importante destacar que nem sempre os apontamentos do tom pessimista são enunciados categoricamente, sendo a dominante das interpretações muito mais um matiz sugestivo ou implícito. Mesmo assim, todavia,

seguidamente sentenciam-se ao texto um alegado pessimismo, desalento, ceticismo e falta de esperança²⁴.

De fato, significativa parcela dos estudos críticos conclui pelo pessimismo como tonalidade dominante no texto de José Saramago, contribuindo para a formulação de uma espécie de axioma interpretativo a nortear as demais análises. Entretanto, como explanamos anteriormente, o suposto pessimismo da literatura saramaguiana apenas encontra sustentação na inobservância do princípio estético de composição dos romances.

Em resenha acerca do *Ensaio sobre a cegueira*, Marcelo Coelho (1996) atribui ao livro do Nobel de 1998 a inexistência de qualquer sentimento otimista e, de modo incisivo, afirma que “A intenção do autor, sua insistência no hediondo e no escatológico, são visíveis demais nessa história sobre a cegueira” (COELHO, 1996, p. 1). Evidentemente, *Ensaio sobre a cegueira* constrói uma atmosfera de barbárie, de atos e de ambientes “hediondos e escatológicos”, aspecto este essencial para a impressão de um sentimento de horror que, certamente, choca o leitor. Porém, inexoravelmente, sempre acompanha esta barbárie uma contraposição de atos humanistas, solidários, éticos, concentrados na mulher do médico e seu grupo. Reduzir o romance a um ou outro parece-nos uma postura adrede política, geralmente ádvena ao texto literário e de um maniqueísmo improdutivo. É preciso notarmos a tensão entre esses contraditórios, articulados em um movimento que ultrapassa até mesmo o desfecho narrativo, compondo a cada instante uma nova totalidade.

Desse modo, a barbárie, a selvajaria, a exemplo da horrenda cena descrita na parte onze, na qual os cegos “malvados” – expressão do próprio narrador, o que já indica a sua inconformidade quanto à ação e, logo, a concordância com o contrário – violentam física, sexual e psicologicamente as mulheres da camarata dos cegos guiados pela mulher do médico, imprime um sentimento de perplexidade, de impotência e de repulsa no leitor, com uma cena na qual a violência é conduzida *ad extremum*. Entretanto, essa sensação que angustia o leitor é revertida (parcialmente) quando, por meio da ação de uma mulher, se destrói a camarata dos cegos “malvados”; todos eles são mortos por um incêndio (antes disso, a mulher do médico já havia matado o líder dos estupradores), e todo o manicômio, culminando em uma mudança dialética: a saída do manicômio e o ingresso no espaço urbano, sendo este uma nova

²⁴ A obra saramaguiana, especialmente no tocante ao *Ensaio sobre a cegueira* e ao *Ensaio sobre a lucidez*, constrói, por meio da representação de uma série de situações abjetas, violentas, hipócritas e terríficas, uma atmosfera sombria, a qual pode repercutir de modo a causar uma sensação de desalento e pessimismo. No entanto, cremos na inviabilidade de associar essa atmosfera a um suposto tom axiológico de descrença no Homem. Se a aclimação pode resultar em um sentimento pesaroso, ela o faz ao nível de superfície textual, ao passo que o ideal humanista-democrático se concretiza em um estrato mais profundo, isto é, na estrutura dialética.

totalidade concreta no universo ficcional, com novas contradições em que a tensão deixa impostergável o movimento entre o egoísmo, a falta de organização humanista-democrática dos cegos citadinos e o humanismo-democrático do grupo da mulher do médico, o qual, ao final, principia a recuperação da visão.

Segundo Marcelo Coelho (1996, p. 1), o enredo “procede por acumulação; seu interesse é mais o de esmagar o leitor com fatos horríveis do que o de explorar narrativamente o ponto de partida”. O resenhista se revela absconso, pois o enredo não procede por acumulação, simplesmente adicionando fatos *ad infinitum*, mas, sim, por uma lógica dialética, na qual há que se considerar o movimento espiralado dos fatos, ensejando inéditos estádios a partir das contradições precedentes e do ponto de partida. A equação TESE – ANTÍTESE – SÍNTESE é uma constante, juntamente à transformação quantitativa e qualitativa, inerentes ao processo dialético. Por outro lado, é conveniente ressaltar que o pessimismo em *Ensaio sobre a cegueira*, até onde nos foi viável verificar, é exclusividade da resenha de Marcelo Coelho. As demais constatações de um suposto tom de desesperança da obra de José Saramago recaem no *Ensaio sobre a lucidez*.

Conrado, em trabalho de 2006, apresenta um exame dos *Ensaio*s através de um referencial teórico ligado à crítica sociológica, analisando as personagens, a ação, a alegoria e a ironia com vistas a explicar como o texto saramaguiano representa o relacionamento entre o indivíduo e a sociedade. A análise é bastante profícua, sobretudo ao propor que as obras questionam e postulam uma reflexão crítica dos valores atrelados à sociedade do capitalismo dos tempos recentes. Entrementes, a pesquisadora, em suas conclusões, assim se refere ao desenlace de *Ensaio sobre a lucidez*:

Essa cena final da obra apenas reafirma o pessimismo que reveste o texto de Saramago, apontando que, além de ser a corrupção e o poder autoritário a triunfarem no conflito entre humanidade e sociedade, o egoísmo, a indiferença e a hipocrisia mantêm-se na atitude ou no comodismo humano (CONRADO, 2006, p. 129).

Como já frisamos, a cena final necessita ser compreendida sob o lume do princípio estético dialético, nas partes e no todo da obra, o qual permite ver a indeterminação do *explicit* narrativo, ao mesmo tempo em que retoma a epígrafe. Considerando-se tal princípio, torna-se inviável a sustentação do triunfo do poder autoritário e das atitudes imorais ou desprovidas de humanismo. Insistimos no aspecto paradoxal de uma análise textual que propõe a natureza de crítica social e de postulado para a reflexão cidadã aliada a um pretense pessimismo, a uma

descrença no homem, ao triunfo do poder e da indiferença política nos textos literários de José Saramago.

A obra saramaguiana, como bem percebem Conrado (2006) e Oliveira Neto (2012), além de outros estudos, expressa um ostensivo postulado à reflexão crítica, à ação cidadã sobre o mundo atual, especialmente no que tange à democracia e ao humanismo. Esse entendimento parece-nos perfeitamente defensável e apropriado. Porém, esse mesmo modo de compreensão é obscurecido quando não se observa a dialética da arquitetura narrativa, fato que dá vazão a assimetrias, como a afirmação de que:

A escrita como ato de negação do sistema, ainda que o que ela carregue seja incapaz de ser levado à prática, afinal, no *Ensaio sobre a lucidez* o poder ressurgue com seus tentáculos contendo, paralisando, asfixiando lentamente a capacidade de subversão pré-conduzida pelos indivíduos que vão sendo postos numa redoma que os tornam incapazes da ação final. (OLIVEIRA NETO, 2012, p. 19).

A incoerência com o entendimento de que a obra saramaguiana expressa um postulado de crítica e de ação cidadã é notável, sobremaneira ao percebermos o tom de vitória do poder e da atribuição de incapacidade para a ação aos cidadãos. Ora, considerando-se o todo narrativo, os cidadãos agem, quantitativa e qualitativamente, contra o poder autoritário, em um tenso devir. O *explicit*, ratifiquemos, não imobiliza a narrativa, mas deixa-a inconclusa, indeterminada e, pelo movimento dialético, retoma a epígrafe (aqui em relação ao *Ensaio sobre a lucidez*) para conferir o matiz axiológico tão bem apreendido pelo crítico. Parece-nos que há uma incompreensão da essência do devir dialético da narrativa, pois afirma ainda que:

o narrador reafirma o caráter pessimista que faz em relação à humanidade, porque além de prevalecer a instância do absurdo, a indiferença e a falsidade são os laços vivos que conduzem preso o homem em seu comodismo. É fácil compreender que o estágio de **cegueira** a que foram reduzidos noutro tempo, e o qual o escritor revisita nesse romance, **é permanente**. (OLIVEIRA NETO, 2012, p. 20 – grifos nossos).

Uma vez mais, o pessimismo é imputado ao texto, com a agravante conclusão de que a cegueira (como falta de: lucidez, humanismo, ação, racionalismo, ética) é permanente. Tal afirmativa é problemática – senão de todo insustentável – ao congelar o movimento dialético da narrativa e sinalizar para a total impossibilidade de retomada da sua antítese, a visão, em franca incongruência com o antes enfatizado tom ético da obra de José Saramago.

O pessimismo, no *Ensaio sobre a lucidez*, é também convertido em sentença por Figueiredo (2006). A pesquisadora, após competente exame do *Ensaio sobre a cegueira*, assim discorre em relação ao outro *Ensaio*:

no romance de 2004, o autor já não foi capaz de oferecer saída a leitores perplexos que, como eu, assistem ao assassinato das promessas de futuro, à **inutilidade da ação coletiva**, enfim, à vitória da razão cínica. (FIGUEIREDO, 2006, p. 187 – grifos nossos).

Sem dúvida, a inferência em relação ao *Ensaio sobre a cegueira* é pertinente, mas o mesmo não nos parece quanto ao *Ensaio sobre a lucidez*, uma vez mais reduzido ao triunfo do poder e à inutilidade da ação coletiva. Como estamos pontuando, o romance saramaguiano recusa-se ao acabamento, à petrificação, ao equilíbrio de uma solução que tudo explica, persistindo uma abertura, indeterminada decerto, em razão de sua dinâmica interna. É essa dinâmica que orienta o leitor a, reiteramos, fazer o caminho de volta à epígrafe, agora iluminada pela narrativa e iluminadora da mesma, e, assim, tomá-la como postulado. Paralelamente, percebe-se o devir não explicitado, mas contido em potência no desenlace. O conflito entre o governo e a sociedade não se resolve, antes aponta para um horizonte múltiplo, sobre o qual o narrador não dá prosseguimento em termos sintáticos, embora o percebamos em nível semântico.

Efetivamente, ao notar o princípio estético dialético, que permite objetivamente a retomada da epígrafe em tom axiológico, também percebemos que, no todo narrativo, às ações arbitrárias e violentas do governo, os cidadãos da capital reagem de maneira humanista-democrática. Supomos que esse pode ser um indicativo da reação cidadã da sociedade ante os assassinatos perpetrados pelo governo, embora não o possamos anunciar de modo categórico. Uma reação que poderá imprimir aos estágios quantitativos de recrudescente solidariedade contidos na narrativa uma mudança qualitativa: talvez a hegemonia dos governados. Todavia, ratificamos que tal conclusão somente pode ser hipostasiada, de modo algum com leviandade ou descaso para com o texto, mas precisamente ao lhe desvelar o princípio arquitetural.

Enfim, o pessimismo como um axioma interpretativo pode ser lido em vários estudos sobre a obra de José Saramago. Para nosso argumento, importa destacar que geralmente tal condição é atribuída ao *Ensaio sobre a lucidez*, raramente ao *Ensaio sobre a cegueira* e, até onde nos foi possível explorar, em nenhum momento para *As intermitências da morte*. Acreditamos na pouca razoabilidade do axioma pessimista atribuído à obra de José Saramago, o que nos leva a um posicionamento de inconformidade perante o mesmo, com o respaldo do princípio estético que formata, movimenta e propõe semanticamente a obra saramaguiana.

Como observamos até aqui, a obra *As intermitências da morte* é a que tem recebido menor atenção nos estudos literários, além de constituir-se naquela em que os estudiosos concedem diminuta atenção quanto à sua tessitura dialética.

Notadamente, boa parte dos trabalhos sobre esse romance partem das assertivas de Arnaut (2011), as quais indicam a narrativa como a inauguração de um terceiro ciclo de produção de José Saramago. Nesse ciclo, salienta-se o conceito do romance-fábula, com uma nova ressimplificação da linguagem e a ironia do narrador oscilando entre o sério e o cômico. De fato, diversos estudos que abordam as obras pós-2004 focalizam a convivência, no universo ficcional, entre o erudito e o popular, o cânone e a margem (Tofalini, 2010), a realidade e a fantasia, o verossímil e o inverossímil (Silva Júnior, 2008), a ficção e a metaficção (Trindade, 2012), entre outros aspectos. Tais estudos constituem, sem dúvida, importantes contribuições para a compreensão e explicação da obra saramaguiana, como exame da parte de um todo romanesco, embora os elementos mencionados não estejam ausentes nas produções anteriores do autor lusitano. O que Arnaut (2011) enfatiza é, sobretudo, a comicidade e a suavidade mais acentuadas nos romances dessa terceira fase e as consequências daí decorrentes.

O trabalho de Lopes (2011) salienta-se pela proposição de um projeto artístico de José Saramago, centrado na intertextualidade, ao tomar por referência *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*. Destaca a pesquisadora, por exemplo, a intertextualidade dos textos literários com mitos antigos, medievais, com fábulas, com parábolas e também com outros textos literários, aspecto igualmente analisado por Amorim (2013).

Todos esses elementos, aqui sintetizados ao extremo, são importantes para a análise d'*As intermitências da morte*. Parece-nos mesmo que são necessários, mas não de todo suficientes. Em nossa compreensão, o princípio estético dialético é perceptível na obra em questão, a exemplo da estrutura tripartite e da protagonista, a personagem morte, sem negligenciarmos o funcionamento dialético dos demais elementos narrativos.

A estrutura do enredo, brevemente, comporta uma primeira parte, na qual a morte suspende suas atividades e o narrador descreve a reação da população e de setores públicos, a exemplo do Estado e da Igreja; uma segunda parte, marcada pelo retorno da morte às suas atividades e a reação dos setores descritos na parte inicial; e uma parte final, na qual a morte transfigura-se em uma mulher, relaciona-se amorosamente com o músico que não morria, a despeito dos arquivos da morte. Podemos notar, de imediato, a atenção do foco narrativo transitando do público (primeira parte) ao público/privado (segunda parte), e deste ao privado

(terceira parte). Pode-se perceber a tensão das situações da primeira parte e da segunda parte, articuladoras de uma síntese na parte final. Além desse aspecto, podemos ver uma construção que principia do universal para o particular e que, pela simetria entre o *incipit* e o *explicit*, retorna do particular ao universal, em consonância com a forma dialética.

No plano das personagens, a morte também se transforma por um viés dialético, afinal é no contato com o músico, a vida, ou seja, sua antítese, que a morte perfaz uma mudança qualitativa: torna-se vida, sem deixar de ser a morte, abrindo-se uma nova situação, uma nova totalidade repleta das novas contradições.

Com essa breve percepção do princípio estético dialético, cremos na dirimida plausibilidade de qualificar o romance como cíclico, conforme os estudos de Lopes (2011) e de Silva Júnior (2008). O retorno ao estado inicial é efetuado de forma dialética, sendo semanticamente um novo estado inicial, com contradições e características indeterminadas pelo texto literário, como já aventamos anteriormente.

Da análise da fortuna crítica acerca da obra saramaguiana, podemos, finalmente, concluir que o princípio estético aqui proposto não é totalmente ignorado, todavia insuficientemente explanado. A crítica literária percebe e analisa partes do todo da obra literária em sua função dialética, a exemplo da ironia e do narrador. Igualmente, nota uma lógica dialética no fazer artístico de José Saramago e também na relação entre o conteúdo do texto literário e a realidade concreta. Com efeito, são contribuições valiosas, ainda que portadoras de tênues inconsistências, sobretudo pelo contraponto que efetuamos a partir do argumento de tese que advogamos. O estudo da parte é indispensável, mas sobrepô-la ao todo estético constitui ação que pode resultar em inconsistência analítica. Também é acertado o intuito de se apreender a lógica dialética do romance saramaguiano. Porém, como tentamos evidenciar, tal lógica permaneceu carente de explicação ou incorreu em um conceito de dialética impróprio ao objeto estético. E, também, a dialética da obra com a realidade concreta, com o teor de ostensiva crítica social é, de resto, de percepção imediata no conteúdo literário.

Os estudos mostram-se, assim, bastante pertinentes em determinados aspectos, mas pouco sólidos em se tratando de uma clara identificação e exame da composição estrutural da obra saramaguiana. Evidentemente, não queremos propor aqui que as análises devam se nortear por métodos estritamente formais ou tão somente de conteúdo – com os riscos de atribuição ao conteúdo de posições ideológicas do autor enquanto pessoa, fora do objeto estético – mas postular, para a explicitação do critério estético no todo romanesco de José

Saramago, o estudo integral entre a forma e o conteúdo, nos moldes propostos pela teoria bakhtiniana:

todos os elementos do estilo de uma obra poética estão também impregnados da atitude avaliativa do autor com relação ao conteúdo e expressam sua posição social básica. Frisemos uma vez mais que aqui não nos referimos àquelas avaliações ideológicas que estão incorporadas no conteúdo de uma obra na forma de julgamentos ou conclusões, mas àquela espécie mais entranhada, mais profunda de *avaliação via forma* que encontra expressão na própria maneira pela qual o material artístico é visto e disposto. (BAKHTIN; VOLOSHÍNOV, 2012b, p. 18 – grifos dos autores).

É pela forma dialética, no todo e nas partes, que o conteúdo de crítica social se realiza plenamente. Tal princípio de construção é compatível com o conteúdo e viabiliza o postulado humanista-democrático, um iluminando o outro. Assim, a crítica social – quase unânime na crítica literária – expressa pela obra saramaguiana é revelada em sua essência “mais entranhada, mais profunda” por meio da forma dialética, a qual orienta o todo artístico e articula-se com o conteúdo de maneira a desvelá-lo em seu tom axiológico.

Com isso, antes de um imprescindível esclarecimento do conceito de dialética, sublinhemos alguns pontos desenvolvidos através do diálogo com a crítica literária precedente. Segundo o argumento que defendemos, o romance saramaguiano apresenta as seguintes características:

- A transgressão dos esquemas canônicos de enredo, uma vez que se manifesta dialético, com um movimento em espiral sempre em devir de contradições;
- O desfecho, o *explicit* é aberto e dialético, retornando ao estado inicial com a superação do mesmo;
- A epígrafe, palavra do autor, ficcionalizada, adquire pleno sentido através de sua retomada dialética com o todo narrativo, o qual, por sua vez, também se desvela em sua essência;
- A transformação dialética ocorre da quantidade para a qualidade, esta de maneira brusca, aquela de modo gradual;
- Os elementos do todo interagem reciprocamente, com função dialética, a exemplo do narrador, das personagens e da ironia.
- O princípio estético dialético é harmônico e viabilizador do princípio político-ideológico humanista e democrático, articulando a crítica social imanente à obra pela forma e pelo conteúdo;

- A recusa de interpretações paradoxais, que enfatizam o tom axiológico ao mesmo tempo em que asseveram o pessimismo;
- A inconformidade ante um suposto tom pessimista das narrativas, seja para com o homem individualmente, seja para com a humanidade;
- O movimento de contradições, incompatível com uma passível imobilidade, de congelamento no contínuo devir e na descontínua mudança; é sempre, a cada instante, uma nova totalidade, uma nova unidade dos contraditórios.

Essas características, que apresentamos de forma sumária, não devem, no entanto, ser consideradas como sentença irrevogável sobre a obra do autor, ou mesmo como um imperativo categórico para outras análises com finalidades diversas. Cada romance apresenta-as de maneira específica e singular, concedendo mais peso ora a algumas, ora a outras. Mas, como demonstramos por meio do diálogo com a crítica precedente, elas se fazem presentes no interior do mundo representado nos romances, e sua consideração pelo pesquisador tende a ser elemento importante para se alcançar resultados sólidos. Queremos, todavia, enfatizar a relevância de toda a fortuna crítica com a qual estabelecemos diálogo, na qualidade de uma base importante para construirmos nossa própria tese, a qual, por sua vez, poderá ser igualmente objeto de apreciação para construção de novos argumentos. Então, a atitude dialógica que efetuamos distancia-se de uma postura de pesquisa dogmática e impositiva, e, pelo viés oposto, se coaduna ao entendimento bakhtiniano de que todo texto se constrói na relação com outros textos.

2. DOS PRINCÍPIOS EPISTEMOLÓGICOS E HERMENÊUTICOS

*A injustiça avança hoje a passo firme.
 Os tiranos fazem planos para dez mil anos.
 O poder apregoa: as coisas
 continuarão a ser como são.
 Nenhuma voz além da dos que mandam.
 E em todos os mercados proclama a exploração:
 Isto é apenas o meu começo.*

*Mas entre os oprimidos muitos há que agora dizem:
 Aquilo que nós queremos nunca mais o alcançaremos.
 Quem ainda está vivo nunca diga: nunca.
 O que é seguro não é seguro.
 As coisas não continuarão a ser como são.
 Depois de falarem os dominantes, falarão os dominados.
 Quem pois ousa dizer: nunca?
 De quem depende que a opressão prossiga? De nós.
 De quem depende que ela acabe? De nós.
 O que é esmagado, que se levante!
 O que está perdido, lute!
 O que sabe e o que se chegou, que há aí que o retenha?
 Porque os vencidos de hoje são os vencedores de amanhã.
 E nunca será: ainda hoje.*

Bertolt Brecht – “Elogio da dialética”

2.1. A DIALÉTICA NO ÂMBITO DA TEORIA MARXISTA: UMA DEFINIÇÃO.

Ao tomar como referência primeira a obra de José Saramago, concedendo um lugar de primazia às viabilidades e solicitações dos textos literários do autor, observamos as possíveis teorias e metodologias que satisfazem de modo mais pertinente as exigências do trabalho analítico-interpretativo. Nesse sentido, este capítulo possui o objetivo de explanar as balizas de nossa proposta de reflexão crítica, especialmente a teoria marxista e o método dialético de consecução do conhecimento. Além desses propósitos, no plano da especificidade do estudo do literário, recorreremos aos conceitos de meio ideológico, de reflexo e de refração no fazer artístico, conceitos esses inerentes à teoria dos autores do Círculo de Bakhtin. Por fim, situamos o autor luso em seu meio ideológico, ou seja, o mundo contemporâneo, tanto histórico ou sociológico, quanto estético.

Em um segundo momento, o qual não se pretende hierarquizado, devemos ressaltar que a noção de dialética, entendida como o princípio estético do romance saramaguiano, solicita uma aproximação conceitual, sendo, portanto, a sua exposição necessária sob dois aspectos: esclarecer o modelo dialético imanente na obra de José Saramago, como princípio

estrutural que articula forma e conteúdo, e pontuar nosso modo de compreender a realidade concreta e a própria obra literária.

Assim, a compreensão e a elucidação da dialética nos são incontornáveis. Todavia, não pretendemos elaborar um rigoroso e exaustivo tratado sobre o conceito em sua história na filosofia, uma vez que enfatizamos aqui um estudo de caráter literário. Contudo, menosprezar a sua definição significa deixar nebulosa nossa investigação no que tange ao objeto estético e ao método de análise. Por isso, dada a importância capital da dialética no interior do romance de José Saramago e na sua proeminência epistemológica e hermenêutica em nosso estudo, julgamos relevante uma sumária contextualização da mesma na jurisdição da filosofia.

Em um breve panorama do conceito ao longo da história da epistemologia, ressalta-se, de imediato, a dificuldade de uma explicação unívoca do referido conceito, conforme podemos ler em Abbagnano (1999). Todavia, pode-se salientar dois paradigmas norteadores, de uma maneira generalista. Primeiramente, no mundo antigo clássico, a dialética era entendida como a arte do diálogo, envolvendo duas ou mais pessoas. Com o tempo, passou a designar o diálogo capaz de expor uma tese através de recursos argumentativos capacitados a diferenciar e a esclarecer os conceitos envolvidos no processo dialógico. Nesse sentido, a dialética centrava-se no sujeito e na teoria, excluindo, em boa medida, o objeto, ou seja, a realidade empírica. Assentada na reflexão e na exposição argumentativa dialógica desenvolveu-se uma noção de dialética com Sócrates, por meio do denominado método socrático de pergunta-resposta, o qual se caracterizava pela ironia e pela maiêutica. O intuito de tal método consistia em “obrigar” o interlocutor a revelar e a perceber suas próprias contradições retóricas. Similarmente, Platão entendia a dialética dialógica como método de busca da verdade, com o objetivo de superar as aparências sensíveis e se chegar às realidades inteligíveis, as Ideias – ou a verdade essencial das coisas e do ser. Para Platão, a dialética dividia o diálogo em dois momentos: no primeiro, as coisas dispersas eram remetidas para uma única ideia, e assim chegava-se a uma definição; no segundo, essa ideia era dividida, sucessivamente, até alcançar a Ideia Absoluta, a Verdade. Logo, em Platão “a dialética não é um método dedutivo ou analítico, mas indutivo e sintético” (ABBAGNANO, 1999, p. 270), movendo-se do particular para o universal, reconhecendo a razão como via para se alcançar a Ideia – Verdade – imutável, essencial, e não mais a aparência, inverdade e mutável. A dialética, como podemos observar, restringe-se ao campo da elaboração do conhecimento no sujeito. Também Aristóteles desenvolveu traços de dialética na lógica demonstrativa do

processo argumentativo, muito embora apresente aspectos dialéticos na percepção da realidade, no estudo do ser e do movimento.

A acepção moderna de dialética conserva o seu traço de diálogo, mas ressalta a mesma como “relação entre contradições” (BASTOS, 2011, p. 14), quer no pensamento, quer na realidade concreta. Desse modo, ultrapassa o plano exclusivamente cognitivo para ser também a expressão adequada das relações concretas entre os homens, permitindo uma união entre o sujeito e o objeto. A dialética, então, se coadunaria a um modelo de pensamento acerca das tensões contraditórias do real concreto, além do paradigma de compreensão dessa realidade em sua qualidade autenticamente contraditória e em constante devir.

Nesse segundo sentido, o conceito moderno, podemos notar a dialética no pensamento do filósofo pré-socrático Heráclito. Segundo sua teoria, a realidade concreta é dinâmica, móvel, em constante processo transformativo. A vida é entendida como uma corrente sempre em movimento, a qual é impulsionada pelo conflito entre forças contraditórias que fazem o mundo evoluir se modificando a cada novo instante, fenômeno que Heráclito denominou de devir ou simplesmente vir a ser. No pensamento desse filósofo, portanto, a dialética constitui-se como a lei do movimento do real concreto, do ser e da sociedade, entendidos como essencialmente instáveis e transitórios.

Na forma de uma antítese ao pensamento de Heráclito, Parmênides, também pré-socrático e seu contemporâneo, afirma o princípio da identidade e da não contradição (ser é ser; não ser é não ser). Com isso, recusa o movimento e advoga que o ser é imutável e perene, anulando, portanto, a dialética. A posição de Parmênides, revestida de metafísica, acabou por prevalecer no mundo antigo clássico. A noção de movimento de contradições esboçada por Heráclito declinou, sendo resgatada, sob alguns aspectos, pela teoria aristotélica, sobretudo em relação à natureza do movimento. Segundo as premissas de Aristóteles, o vocábulo movimento era aplicado a diferentes aspectos, como o puro deslocamento, o aumento ou a diminuição quantitativa e a mudança qualitativa. Para resolver a querela entre o mobilismo de Heráclito e o imobilismo de Parmênides, Aristóteles introduziu os conceitos de ato e de potência no estudo da ontologia. O ato como a existência imediata do ser, sua manifestação atual; a potência como as possibilidades do ser de transformar-se, de vir a ser. Assim, o movimento se dá na passagem da potência ao ato, considerando-se as probabilidades possíveis do ser em sua substância, ou seja, em sua essência estrutural. Todo o movimento, na teoria aristotélica, é impulsionado pela relação entre as causas, as quais determinam a realidade concreta do ser/coisa.

Todavia, a noção de movimento, não de todo desaparecida devido aos estudos de Aristóteles, é relegada a um plano secundário até meados do século XVIII, quando, então, é retomada, criticada e ampliada por Hegel. Este define uma concepção de dialética, em especial quanto à lei do movimento universal, com repercussões bastante longevas. Como a dialética de Hegel é fundamental para a dialética marxista, elaboramos uma explicação, sucinta, de suas características.

Hegel desenvolveu seu pensamento em meio a uma Europa em turbulentas agitações e triunfo da ordem liberal burguesa sobre o *Ancien Regime*. Na área da política e da economia, o continente europeu era palco das denominadas revoluções burguesas, como a Revolução Inglesa, a Revolução Industrial e a Revolução Francesa, as quais impuseram os ideais iluministas de razão, de liberdade e de progresso no âmago das preocupações filosóficas. Esses eventos revolucionários colocaram na ordem do dia a possibilidade de o homem pensar a si mesmo como sujeito da história, capaz de influenciar no processo histórico, sobretudo com as Guerras Napoleônicas. Hegel percebia a sua realidade contemporânea atravessada por ebulições revolucionárias, em sua processualidade histórica e transformadora. Partindo desse contexto, o filósofo alemão objetivou compreender as formas das mudanças, excluindo a dicotomia entre o pensamento e a realidade, o mundo da razão e o mundo do concreto, enfatizando a “interligação necessária entre o plano da Ideia e o plano da realidade” (HEGEL, 2000, p. 73).

No entanto, a realidade concreta da Alemanha à época de Hegel era francamente oposta à realidade do restante do continente, pois:

não sendo ainda uma nação liberal, mas um grande número de países em estado absolutista e com relações próximas do feudalismo, o espírito alemão traz da Revolução Francesa e do Iluminismo muito mais uma inspiração filosófica, teórica, que propriamente um pensamento para a ação prática. (MASCARO, 2002, p. 70-71).

Provavelmente em razão desse descompasso do contexto material alemão em relação ao francês, as influências filosóficas iluministas exerceram-se de modo mais incisivo na cosmovisão de Hegel no terreno teórico, relegando a *práxis* a um lugar de inexpressiva relevância, fato importante para compreendermos a concepção hegeliana de uma história em progresso racional, sem a devida concessão de importância aos homens individuais como atores do processo.

Na área filosófica, a filosofia idealista alemã diferia em parte do liberalismo burguês, conforme podemos ler em Hobsbawm:

a filosofia alemã diferia do liberalismo clássico em importantes aspectos, mais notadamente em Hegel do que em Kant. Em primeiro lugar, era deliberadamente idealista e rejeitava o materialismo ou o empirismo da tradição clássica. Em segundo lugar, enquanto a unidade básica da filosofia de Kant é o indivíduo – embora sob a forma de consciência individual –, o ponto de partida de Hegel é o coletivo (isto é, a comunidade), que ele vê se desintegrando em indivíduos sob o impacto do desenvolvimento histórico. E, de fato, a famosa *dialética* hegeliana, a teoria do progresso (em qualquer campo) através de interminável resolução de contradições, bem pode ter recebido seu estímulo inicial deste profundo conhecimento da contradição entre o individual e o coletivo. Além do mais, desde o início, sua posição à margem da área do impetuoso avanço liberal-burguês, e talvez sua completa inabilidade de participar dele, fez com que os pensadores alemães se sentissem mais conscientes de seus limites e contradições. Sem dúvida era inevitável, mas não foi ela que trouxe grandes perdas e grandes ganhos? Não deveria, por seu turno, ser substituída? (HOBSBAWM, 2012, p. 395 – grifo do autor).

De fato, Hegel elaborou um sistema filosófico holístico, no qual a dialética, como lei do movimento do pensamento e da realidade, constitui pedra angular. A posição marginalizada do pensador alemão em relação aos locais revolucionários do período pode ter contribuído para sua construção teórica, antítese do empirismo inglês, do progresso linear iluminista, e também do individualismo kantiano. Por certo, articulando uma resposta às indagações retóricas de Hobsbawm, houve perdas, a exemplo de uma concepção de dialética não finalista, não teleológica; de uma proposição do homem como sujeito do processo histórico. Mas também ganhos, como o estudo e a explicação da forma do movimento da realidade concreta e do pensamento. O historiador britânico indaga se não deveria ser substituída, em uma evidente postura em favor da dialética marxista (observe-se o grifo na palavra dialética e na adjetivação “famosa” para a mesma) e da concessão de papel imperioso ao homem no devir histórico, teses essas que suplantariam a teoria hegeliana no decorrer do século XIX. No entanto, antes de discorrermos sobre a dialética marxista, concedamos mais alguns esclarecimentos acerca da “famosa dialética hegeliana”, sobremaneira em seu matiz mais forte, ou seja, o movimento.

Em Hegel, conforme Cezarini (2008), a realidade é entendida como Espírito (*Geist*), evoluindo processualmente através do movimento dialético. Como Espírito, a realidade possui, por assim dizer, uma vida autônoma, engendrando momentos sucessivos e contraditórios por meio da Razão Absoluta ou Espírito Absoluto. Movimenta-se evolutivamente no embate e na superação das contradições, e assim também o pensamento. Logo, a realidade não é concebida como estática, imutável, mas dinâmica e mutável.

Conforme Santos (2011), o movimento apresenta três momentos na filosofia hegeliana: o ser em si ou a tese, o ser outro/fora de si ou a antítese e o ser para si ou síntese.

Nesse esquema, cujo movimento pode ser associado à forma geométrica da espiral, imprime-se o devir ou o vir a ser. Ora, essa esquematização da dinâmica do pensamento e da realidade será um aspecto ressaltado por Marx em sua concepção de dialética. Assim, Lakatos e Marconi, ao discorrerem sobre o método dialético materialista, endossam a proposição inicialmente hegeliana, ao afirmarem que a dialética:

Como lei do pensamento, assume a seguinte forma: o ponto de partida é a tese, proposição positiva; essa proposição se nega ou se transforma em sua contrária – a proposição que nega a primeira é a antítese e constitui a segunda fase do processo; quando a segunda proposição, antítese, é, por sua vez, negada, obtém-se a terceira proposição ou síntese, que é a negação da tese e da antítese, mas por intermédio de uma proposição positiva superior – e obtida por meio da dupla negação. (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 102).

Hegel, no entanto, concebe essa lei do movimento com um teor finalista e desligada do potencial de intervenção histórica do homem e sua *práxis* social. Podemos perceber esses aspectos na sua concepção de Espírito, afinal, de acordo com a teoria hegeliana, o Espírito apresenta-se sob três formas: o Espírito Subjetivo, que se refere ao indivíduo, o Espírito Objetivo, que remete às instituições, costumes e tradições, e o Espírito Absoluto, o qual se manifesta na arte, na religião e na filosofia como o Espírito que se compreende a si mesmo: o Absoluto, a Ideia, a Razão. Dessa maneira, no devir de realização do Espírito Absoluto, o filósofo alemão afirma que o movimento:

é a via para a libertação da substância espiritual, o fato mediante o qual o fim absoluto do mundo se realiza no mundo; o espírito que antes é só *em si* alcança a consciência e autoconsciência, e deste modo a revelação e realidade da sua essência em si e para si, e se torna também externamente *universal*, torna-se o *espírito do mundo*. (HEGEL apud BRANDÃO, 2006, p. 135 – grifos do autor).

Percebe-se o idealismo hegeliano justamente nessa aceção do movimento da realidade – da história como independente – autônomo e seguidor de uma ordem racional ditada pelo Espírito. A história é um desdobrar-se do Espírito Objetivo com vistas à execução de um plano finalista, até alcançar um ponto mais elevado, o qual é corporificado no Estado (supressão das contradições) e na própria filosofia de Hegel (estágio final da história filosófica).

Apesar do idealismo, não há como negar a maestria da exposição hegeliana quanto à forma do processo dialético e, no interior dessa, o momento da superação. Hegel expressa-a por meio da palavra da língua alemã *aufhebung*, e “ele mesmo explica que ela tem o tríplice sentido de tomar, conservar e elevar; o que toma conserva através do todo do processo, mas o

ergue a uma instância superior” (BORNHEIM, 1977, p. 51). Nesse sentido, podemos entender a superação dialética como a síntese, na qual há a negação de algo, a conservação de um elemento desse algo que foi negado, e a elevação dele em um patamar superior: a síntese que já se constitui ao mesmo tempo como nova tese.

O pensamento do filósofo alemão, efetivamente, foi monumental, sobremodo ao desvencilhar a razão da abstratividade e da lógica formal, sem ignorarmos a superação do empirismo e do sensualismo. Hegel conciliou o racional e o real concreto em um abrangente sistema filosófico, cujo alicerce era a dialética. Certamente, sua obra erige-se como um marco na filosofia até os tempos hodiernos, influenciando inúmeros pensadores nos mais diversos campos do saber. Porém, também não podemos deixar de sublinhar que seu modelo epistemológico e hermenêutico concebeu uma dialética de matiz idealista, com o Espírito Absoluto a reger a história rumo a uma meta definida, progressivamente definitiva, ou seja, rumo a uma síntese final cristalizada:

Hegel propôs-se realizar essa ‘síntese’, mas com segundas intenções metafísicas: em seu pensamento, a síntese deveria ser acabada, definitiva. Devia também ser ‘reconstrutora’ à maneira clássica; em outras palavras, Hegel pretendia extrair de sua cabeça o mundo e a história. Foi esse o lado negativo de seu gênio. Ele era ainda um filósofo separado da prática, apesar do seu gênio e daquele saber enciclopédico que fez dele um ‘gigante do pensamento’. Ele não era mais que um filósofo oficial, um pouco místico e romântico em sua juventude, mais tarde aburguesado, para quem as instituições do seu tempo representavam o fim da história humana. Fato estranho, contradição de uma inconsciência quase infantil, Hegel diz ‘tudo é apenas vir a ser, só o vir a ser é real’, mas põe fim ao vir a ser da civilização em seu tempo e ao vir a ser do pensamento em seu próprio pensamento. Ele diz: ‘Tudo é contraditório; todo pensamento avança graças às contradições que contém, examina e supera’; e não vê que se contradiz a si mesmo, que seu ‘sistema’ fechado, estancado, acabado, como se fosse um balanço final do homem, deve explodir, avançar, ser superado! (LEFEBVRE, 1975, p. 173 – grifos do autor).

No excerto, podemos notar, de um lado, o devido reconhecimento da grandeza do pensamento de Hegel; por outro, a crítica dialética ao mesmo. É dessa maneira que Marx irá explorar a dialética hegeliana, conservando-lhe a forma do movimento, mas retirando-lhe, negando-lhe o Espírito e a finitude. Com esse procedimento, Marx chegará a uma nova síntese, na qual o movimento é sempre devir de ações produzidas pelo homem em sua *práxis* social; é sempre devir igualmente no pensamento.

Essa crítica ao idealismo hegeliano efetuada pelos estudos de Marx é, por certo, unânime nas interpretações dos teóricos marxistas. Com efeito, no modelo dialético marxista o método permite compreender a história, o real concreto, em devir de contradições, de modo algum sob o plano racional de um Espírito Absoluto, mas pela ação do homem em sociedade.

Podemos afirmar que, sob a ótica marxista, Hegel inverte a relação entre aquilo que é determinante, ou seja, a realidade concreta e a intervenção do homem na mesma, e aquilo que é determinado, ou seja, o conceito, a ideia, a teoria sobre a totalidade concreta, entendida como algo guiado pelo Espírito – inexorável, racional, progressivo e finalista.

Pode-se contra-argumentar que Marx não possui uma obra dedicada exclusivamente à explicitação de seu método, o que é um juízo de fato. Contudo, é inegável que seu pensamento, expresso em toda a sua obra, apresenta um *modus operandi* notadamente dialético, a exemplo de *O capital*. A própria análise da história por meio do conceito de modo de produção, de relações recíprocas entre a base e as superestruturas (e dessas entre si), da luta de classes é, visivelmente, dialética. Além disso, o método de Marx é suficientemente explicado pelo próprio pensador ao menos em dois textos: *O método da economia política*, de 1857, e o *Posfácio à segunda edição alemã do primeiro volume de O capital*, de 1872. Nesses textos, Marx, insistimos, não renega a importância do pensamento de Hegel, mas contrapõe-lhe uma antítese que conduz a uma nova síntese, a qual conserva o essencial da teoria hegeliana e eleva-a a outro nível. Por outras palavras, Marx opera sobre a filosofia de Hegel com um princípio que podemos denominar, figurativamente, de *mutatis mutandis*. De acordo com Marx:

A mistificação que a dialética sofre às mãos de Hegel de modo nenhum impede que tenha sido ele a expor, pela primeira vez, de um modo abrangente e consciente as suas formas de movimento. Nele, ela está de cabeça para baixo. Há que virá-la para descobrir o núcleo racional no invólucro místico. (MARX, 1872, s/p).

Há o reconhecimento da pertinência da dialética hegeliana no estabelecimento da lei universal do movimento, a qual será conservada no pensamento de Marx, ao lado de uma crítica ao aspecto mistificador de Hegel ao colocar o Espírito, a Ideia, o processo do pensamento em posição de primazia quanto ao real concreto e ao homem. A inversão, a *mutatis mutandis* efetuada por Marx fica evidente. Desse modo, posiciona-se criticamente, de forma dialética, ao modelo de Hegel:

O meu método dialético é, pela base, não apenas diverso do de Hegel, mas o seu direto oposto. Para Hegel, o processo do pensamento – que ele transforma mesmo num sujeito autônomo sob o nome de Ideia – é o demiurgo do real, que forma apenas o seu fenômeno exterior. Para mim, inversamente, o ideal (*das Ideelle*) não é senão o material transposto e traduzido na cabeça do homem. (MARX, 1872, s/p. - grifo do autor).

Com isso, opera-se a célebre inversão da dialética de Hegel, idealista, para a de Marx, materialista. A versão idealista da dialética coaduna-se com uma legitimação do *status quo*, guiado racionalmente pelo Espírito Absoluto, pela Ideia e no qual a ação do homem no curso dos acontecimentos é denegada. De modo oposto, a visão materialista põe o homem social no epicentro das transformações, ao mesmo tempo em que explicita o *status quo* como fundamentalmente transitório, pois apresenta sua contradição já no momento presente. Conforme Marx:

Na sua forma mistificada, a dialética tornou-se moda alemã, porque ela parecia glorificar o existente. Na sua figura racional, ela é um escândalo e uma abominação para a burguesia e para os seus porta-vozes doutrinários, porque, na compreensão positiva do existente, ela encerra também ao mesmo tempo a compreensão da sua negação, da sua decadência necessária; porque ela apreende cada forma devinda no fluir do movimento, portanto, também pelo seu lado transitório; porque não se deixa impressionar por nada; porque, pela sua essência, é crítica e revolucionária. (MARX, 1872, s/p).

Nesse ponto, convém efetuarmos uma pausa para relacionar a dialética do romance saramaguiano aos modelos discutidos, de maneira a explicitarmos qual deles parece-nos imanente na obra de José Saramago.

Nos romances do escritor português, a estrutura narrativa movimenta-se pelo confronto entre contradições. É, de fato, perceptível a noção hegeliana da lei universal dialética esquematizada na forma de TESE – ANTÍTESE – SÍNTESE. Porém, diversamente do modelo de Hegel, não percebemos os acontecimentos se desdobrando progressivamente (com o peso axiológico do vocábulo progresso em um paradigma idealista ou mesmo positivista) rumo a um final acabado, guiados por um Espírito e alienados da ação humana. Pelo contrário, na obra saramaguiana a evolução dialética se dá na representação de uma realidade formada por contradições, na qual as ações do homem desempenham papel fundamental, a exemplo da *práxis* das personagens mulher do médico, comissário de polícia e morte (personificada e humanizada) em contraposição ao governo (formado por um grupo de pessoas que dirige o Estado). Logo, o movimento dialético não é idealista, mas materialista, posto que o desenvolvimento ocorre pela interação entre as personagens, no plano de uma realidade ficcional expressada como uma totalidade concreta. E assim temos uma primeira qualificação do princípio estético dialético em José Saramago, apreendida no cotejo, ainda que breve, da dialética estrutural do texto literário com a dialética no plano filosófico.

Retornando ao plano teórico, a dialética de Marx, portanto, apresenta a lei do movimento no pensamento, no real concreto e nas ações do homem. Enquanto método, a

dialética marxista é entendida como a mais eficaz maneira de se compreender e explicar a realidade concreta (e assim intervir na mesma), superando-se a imediaticidade da aparência para se chegar à essência. Nesse sentido, a ideia de que a realidade concreta forma uma totalidade, uma “unidade da diversidade” (MARX, 2011, p. 54), adquire especial relevância.

O conceito de totalidade constitui, nos paradigmas epistemológicos da pós-modernidade, uma inadequação: antiquado e incorreto diante da complexidade caótica dos tempos atuais. Ressalvamos que uma definição do pós-moderno será efetuada no decorrer deste trabalho. Porém, provisoriamente, podemos sustentar que o entendemos nos moldes propostos pela crítica marxista, sobretudo a partir de teóricos como Jameson, Willians, Eagleton e Giddens, entre outros. Assim, a pós-modernidade é configurada por novas relações de produção e de poder, nas quais a lógica do capital se expande e imprime sua marca de maneira globalizada, atingindo todos os campos da vida. De fato, o pós-moderno está estreitamente ligado ao denominado capitalismo tardio, engendrando uma ideologia de consumo levada ao paroxismo. Segundo Jameson (1996, p. 287), a ideologia do capital no pós-moderno “é capaz de montar praticamente um delírio de consumo com a própria ideia de consumo: no pós-moderno, de fato, é a ideia mesma de mercado que é consumida como a mais prodigiosa satisfação, sendo como que um bônus, ou excedente, do processo de mercadologização”. Eagleton (2014) define o pós-moderno em suas características epistemológicas e culturais²⁵, sobremodo em seus efeitos mais nefastos:

‘Pós-moderno’ quer dizer, aproximadamente, o movimento de pensamento contemporâneo que rejeita totalidades, valores universais, grandes narrativas históricas, sólidos fundamentos para a existência humana e a possibilidade de conhecimento objetivo. O pós-modernismo é cético a respeito de verdade, unidade e progresso, opõe-se ao que vê como elitismo na cultura, tende ao relativismo cultural e celebra o pluralismo, a descontinuidade e a heterogeneidade. (EAGLETON, 2014, p. 27 – grifo do autor).

²⁵ cremos na relevância de dar visibilidade ao pensamento crítico e questionador do pós-moderno, sobretudo no contexto de certa dominância das premissas desse fenômeno no Brasil. Assim, ressaltamos o trabalho de Moraes (2004), a qual afirma que “se é difícil conceber a sobrevivência de um pensamento pós-moderno tal como manifesto por seus primeiros representantes – que, de modo geral, asseveravam a derrota do projeto iluminista de emancipação, a mentira do progresso histórico, a fragilidade do sujeito, a impossibilidade da verdade, a negação do real, a recusa de fundamentos, rejeitavam as grandes narrativas, denunciavam a ciência e a racionalidade ocidental como imbricadas à estrutura de poder, à razão instrumental e à dominação –, é nítida a sobrevivência de facetas da agenda pós-moderna como, por exemplo, suas vertentes culturalistas e neopragmáticas”. Cada vez mais se torna urgente um questionamento dos fundamentos do pensamento pós-moderno, com vistas a um efetivo conhecimento da realidade, do sujeito e da possibilidade de transformação do *status quo*. Caso nos acomodemos ao discurso dominante (que, não por mera coincidência, é o pós-moderno), estaremos atuando como coautores de uma realidade capitalista espoliatória e desumana.

O conceito de totalidade – rejeitado, portanto, pelo pós-moderno – parece-nos apreendido de maneira intencionalmente imprópria, afinal o mesmo é:

de capital importância hoje, na discussão com os ‘pós-estruturalistas’ e/ou ‘pós-modernos’ (porém também, no mesmo lado da barricada por assim dizer, com certas formas dos estudos culturais, pós-coloniais, multiculturalistas e ainda o feminismo) que recusam de cheio e sem matizes essa noção, confundindo-a com o ‘essencialismo’ e inclusive com o ‘totalitarismo’ ou o ‘fundamentalismo’ de um pensamento do Absoluto. Desgraçadamente, nesta recusa costuma-se cair em um relativismo extremo ou em um ‘particularismo’ que é, no fundo, uma forma mais elaborada desse ‘caos’ de representações puramente singulares e justapostas sem hierarquia, o qual costuma ser tanto teórico como politicamente ineficaz (quando não diretamente daninho para a própria causa que se pretende defender). (GRÜNER, 2006, p. 123 – grifos do autor).

De fato, a totalidade, em sua conceituação marxista, é percebida pela maior parte da episteme pós-moderna como ultrapassada. Mas, ocorre que a negação da totalidade advém de posições ideológicas coadunadas ao conservadorismo do capital ou com o liberalismo de cunho burguês. Argumenta-se que a totalidade é impossível e, assim, prevalece o império da incerteza, do relativismo, do particularismo, da ambiguidade. Pretende-se, com isso, que qualquer tentativa de compreensão e explicação racional da realidade concreta como um todo unido de contradições constitui-se, *a priori*, como a imposição de uma verdade homogênea, a qual escamoteia as diferenças culturais, étnicas, de gênero e afins. O que realmente ocorre é que:

Captar a forma de uma totalidade exige um raciocínio rigoroso e cansativo, o que vem a ser uma das razões de por que aqueles que não tem necessidade de fazê-lo venham a se maravilhar com a ambiguidade e a indeterminação. Existem pessoas que precisam ter alguma ideia de como as coisas são para que elas possam libertar-se, e outras para quem frases do tipo ‘como as coisas são’ cheiram a objetivismo, cientismo, falocentrismo, a sujeitos excessivamente desinteressados e a um monte de outros casos horripilantes. (EAGLETON, 1998, p. 21 – grifos do autor).

Compreendemos, assim, que recusar o conceito de totalidade constitui uma posição de conformidade com o *status quo*, seja no plano da teoria, seja no plano da prática. A totalidade não se define como o império das verdades acabadas, afinal esse se assenta mais corretamente àquilo que Kosik (1976) denominou de pseudototalidade. A totalidade concreta é, pelo contrário, um *locus* no qual o inacabamento da verdade é condição fundamental para o devir. A incompreensão atual do conceito deriva de posições ideológicas, como o afirmamos, mas também de certa insipiência teórica. Conforme Kosik (1976), há três concepções de totalidade: a atomística-racionalista, que a considera como a reunião de todos os fatos

existentes, e que provém de Descartes; a organicista, a qual concede a primazia para o todo, sobreposto às partes, oriunda de Schelling; e a dialética, referente a um todo estruturado que se desenvolve e se cria, cujo representante exponencial é Marx.

Resta evidente que não podemos conceber a totalidade como a soma de todos os fatos, tarefa impossível, tampouco como um todo que oculta as partes, o idealismo absoluto, mas como múltipla, estruturada, não caótica, na qual temos a relação recíproca do todo com as partes, formando um todo que é a unidade do diverso, a unidade do múltiplo, a unidade das contradições, como também esclarecem Portela Filho e Portela (1999). Desse modo, podemos compreender que o complexo e aparentemente desconexo, indeterminado, ambíguo mundo concreto que se nos apresenta em sua imediaticidade não é mais do que a aparência do real concreto, ou seja, o mundo pseudoconcreto, afinal, “O todo não é imediatamente cognoscível para o homem, embora lhe seja dado imediatamente em forma sensível, isto é, na representação, na opinião e na experiência. Portanto, o todo é imediatamente acessível ao homem, mas é um todo caótico e obscuro” (KOSIK, 1976, p. 30). Para não recair na aparência do caos imediato, o pensamento deve negar essa imediaticidade e compreender que a totalidade concreta constitui a essência, a estrutura do real, porém, elaborada no plano do pensamento. Em outras palavras, o todo é um todo pensado, um produto do conceito, conforme podemos ler em Marx (2011).

Assim, partindo do concreto representado, podemos abstrair as partes do todo, até as determinações mais simples, e retornar ao todo, não mais caótico, mas sim estruturado. Desse modo, a realidade concreta, concebida como uma totalidade, pode ser compreendida em sua unidade dialética, sobretudo de base e de superestruturas (e dessas entre si), tendo o homem uma função ativa no processo, segundo Lefebvre (1975).

O conceito, portanto, parte do real, em sua imediaticidade ilusória, e, através da mediação da razão, apreende o movimento entre as partes do todo, entre as partes e o todo, e retorna ao real, agora em sua essência móvel. Logo, para compreendermos o real como totalidade concreta, o método dialético é fundamental. Conforme Kosik:

O progresso da abstratividade à concreticidade é, por conseguinte, em geral movimento da parte para o todo e do todo para a parte; do fenômeno para a essência e da essência para o fenômeno; da totalidade para a contradição e da contradição para a totalidade; do objeto para o sujeito e do sujeito para o objeto. O processo do abstrato ao concreto, como método materialista do conhecimento da realidade, é a dialética da totalidade concreta, na qual se reproduz idealmente a realidade em todos os seus planos e dimensões. O processo do pensamento não se limita a transformar o todo caótico das representações no todo transparente dos conceitos; no curso do processo o próprio todo é concomitantemente delineado, determinado e compreendido. (KOSIK, 1976, p. 30 – grifo do autor).

Por isso, a totalidade não pode ser vista como algo estático, como a soma de todos os fatos, como caótica, indeterminada e ambígua, ou como um todo fechado, como sugere o fenômeno pós-moderno. A totalidade sem contradições é falsa; harmoniosa e sem conflitos é inexistente; dicotômica é imprópria. A totalidade, entendida corretamente, permite que compreendamos a estrutura do real concreto, essencialmente dialética. Por conseguinte, a totalidade significa a “realidade como um todo estruturado, dialético, no qual ou do qual um fato *qualquer* (classes de fatos, conjunto de fatos) pode vir a ser racionalmente compreendido” (KOSIK, 1976, p. 35 – grifo do autor).

Entender a realidade como um todo concreto implica afirmar que a mesma, portanto, possui uma estrutura, a qual não é imutável, pois se desenvolve; não é perfeita e acabada, pois se cria. Então, o movimento desse todo constitui o cerne de um estudo dialético, um movimento engendrado pelo conflito de contradições.

Efetuem uma segunda pausa no plano da teoria. Naturalmente, há diversas obras literárias que interiorizam os predicados rarefeitos da epistemologia pós-moderna e, assim, negam uma concepção de totalidade e de dialética. Com isso, por meio de exercícios formais geralmente esvaziados de conteúdo, celebram a pluralidade e a multiplicidade absolutas, o relativismo descompromissado, a incoerência, o caos e a indeterminação a serviço da exaltada ambiguidade. Esta, por vezes, pode se apresentar como a quintessência da estética pós-moderna, ao mesmo tempo em que respalda as ideologias dominantes.

Esse, todavia, não nos parece o caso da obra saramaguiana. Primeiramente, porque percebemos, no universo ficcional, a superação dialética da aparência pela essência, a exemplo da democracia e do governo, por meio do movimento entre contradições nas personagens, no narrador, nas ações e no todo estruturado. Não temos simplórios binarismos do tipo democracia ou ditadura, racional ou irracional, vida ou morte, mas o momento de inter-relação entre eles, de modo algum se aglutinando ou anulando-se, mas superando-se dialeticamente. A ficção saramaguiana recusa a imediaticidade do real ficcional através da própria estrutura dialética, formando um todo, uma totalidade em que as partes colidem em tom questionador e desvelam a essência. Em *Ensaio sobre a lucidez*, é-nos apresentada uma realidade imediata – um país indefinido vivendo sob o regime democrático. Essa forma imediata, porém, é desconstruída – pela estrutura da narrativa, pela ação do narrador e das personagens, pelos recursos estilísticos, pelo conteúdo – no movimento dialético, revelando a

essência ditatorial do governo aparentemente democrático. Desse modo, a realidade ficcional acaba por se constituir em uma totalidade concreta.

Além disso, é notório que as ações não evoluem progressivamente para um final que edifique uma reconciliação do conflito, mas informam a lei do movimento a reger a realidade ficcional, na qual não há lugar para uma verdade perfeita e definitiva. O que permanece, ao final da leitura dos romances de José Saramago, é a indicação de uma posição axiológica, fruto de um reflexo e de uma refração do meio ideológico²⁶ que circundava o autor, de maneira alguma uma resolução definitiva do conflito. Isso não implica afirmar que o *explicit* dos romances seja ambíguo, posto que, em consonância com o movimento dialético, realizam uma síntese, porém em devir. Inconcluso parece-nos a palavra mais adequada para o desenlace do romance saramaguiano.

Voltando ao plano teórico, vimos que o conceito de totalidade é, na Era pós-moderna, mais do que nunca, provavelmente, imprescindível, já que tão veemente e ideologicamente negado. Uma totalidade repleta de contradições, em constante movimento, a qual no momento em que é já o deixa de ser, para ser já e novamente não ser: o devir dialético, e assim não recairmos em uma esterilidade teórica e prática. Isso nos conduz a um elemento de extrema relevância na dialética: a contradição e o seu movimento.

Como afirmamos anteriormente, o real concreto é a unidade do múltiplo e o movimento ocorre pela luta entre as contradições na *práxis* humana. Na lei do movimento dialético materialista, as contradições não significam uma obscuridade ou uma ambiguidade, mas exatamente o contrário. É pela determinação das contradições que se explicita a totalidade concreta. Tampouco devemos conceber a contradição como oposição binária – ou isto ou aquilo – ou como elementos irreduzíveis que se chocam e se destroem, restando o nada.

A contradição dialética é elemento matriz para o pensamento e para o pensar a realidade concreta, sabendo-se que “tem sua raiz profunda no conteúdo, no ser concreto: nas lutas, nos conflitos, *nas forças em relação* e em conflito na natureza, na vida, na sociedade, no espírito humano” (LEFEBVRE, 1975, p. 192 – grifo do autor). Assim, o real concreto é aquele que apresenta a unidade das contradições, as quais devem ser mediadas pela razão e determinadas para se compreender e explicar concretamente a realidade. Por outras palavras, advoga Lefebvre (1975, p. 174) que “Se o real está em movimento, então que nosso

²⁶ Salientamos que os conceitos de meio ideológico, de reflexo e de refração, tomados junto aos autores do Círculo de Bakhtin, serão abordados no próximo subcapítulo, ao enfatizarmos a qualidade sógnica do objeto estético.

pensamento também se ponha em movimento e seja pensamento desse movimento. Se o real é contraditório, então que o pensamento seja o pensamento consciente da contradição”. Dessa forma, a contradição constitui-se como o pilar de todo o movimento dialético.

O referido pensador francês elabora uma tipologia da contradição, afirmando sua qualidade móvel também internamente. Pode ser qualificada em termos de oposição, de contrários e de contradição propriamente dialética. No primeiro caso, enquanto opostos, articula uma distinção clara entre dois termos, a exemplo de leste e oeste; no segundo, expressa um conflito em estado potencial, com o exemplo da luta entre o terceiro estado e o *Ancien Regime* no início do século XVIII; e a contradição dialética, a qual expressa o momento do ato, da tensão máxima, da crise, e que gera o movimento efetivo por meio de uma mudança brusca, na qual ocorre a superação ou o desaparecimento de uma das contradições. Nesse sentido, temos, então, a superação dialética com a formação de uma nova unidade das contradições, em um vir a ser.

A equação formulada por Hegel, TESE – ANTÍTESE – SÍNTESE, é mantida como lei do movimento pela teoria marxista, via confronto e superação de contradições, tanto na realidade concreta, quanto no pensamento. Ocorre, nesse movimento, o retorno ao ponto inicial, esboçado pela figura geométrica da espiral, na qual a situação inicial é recuperada para, ao mesmo tempo, dominá-la, aprofundá-la e superá-la – a elevação de nível referida por Hegel. Assim, o retorno não é um eterno voltar ao ponto de partida, como ocorre em um movimento circular ou cíclico, afinal “a lei da natureza, da vida e do pensamento é a *espiral* e não o círculo, se é que precisamos usar uma figura geométrica” (LEFEBVRE, 1975, p. 232 – grifo do autor). Com essa mesma imagem simbólica da espiral, o pensamento é explicitado, em seu movimento para a compreensão da realidade de maneira concreta, não caótica, elucidando-se as contradições, igualmente, por Kosik:

o sentido do exame está no fato de que no seu movimento em espiral ele chega a um resultado que não era conhecido no ponto de partida e que, portanto, dada a identidade formal do ponto de partida e do resultado, o pensamento, ao concluir o seu movimento, chega a algo diverso – pelo seu conteúdo – daquilo de que tinha partido. (KOSIK, 1976, p. 29).

Portanto, a contradição constitui aquele momento de crise, de tensão extrema, o qual impele o movimento de superação. Captar esse instante, determinar suas contradições significa, pois, compreender a realidade concreta em seu devir. Ao captar e explicar o momento da transição, efetuamos o desvelamento da aparência, saímos da imediatividade ilusória do real e conseguimos compreendê-lo em sua essência estrutural, de modo consciente

e crítico. É isso, em certo sentido, que Marx (2011) denomina de “concretização” e que também podemos conceber como “totalização”. É o método dialético, com saliência para o movimento das contradições, sempre ensejando um novo devir. Corrobora esse modo de entendimento da dialética materialista a seguinte afirmativa:

o pensamento dialético parte do pressuposto de que o conhecimento humano se processa num movimento em espiral, do qual *cada início* é abstrato e relativo. Se a realidade é um todo dialético e estruturado, o conhecimento concreto da realidade não consiste em um acrescentamento sistemático de fatos a outros fatos, e de noções a outras noções. É um processo de *concretização* que procede do todo para as partes e das partes para o todo. (KOSIK, 1976, p. 41 – grifos do autor).

Desse modo, podemos sintetizar a imagem do movimento na forma da espiral. E, se o final se encontra com o seu início, não o é para fechá-lo como em um círculo, mas para superá-lo e manter a essência móvel do pensamento e da realidade concreta.

Uma terceira pausa na teoria. O romance saramaguiano apresenta essa imagem da espiral dialética em todos os seus momentos: no todo estruturado, nas partes e no recíproco relacionamento. Com certeza, seguindo a taxonomia de Lefebvre para a contradição, é possível pensar os opostos na obra do escritor português, tais como: cegueira e visão, irracional e racional, individualismo e coletivismo, indivíduo e sociedade, egoísmo e solidariedade, imoral e moral, ditadura e democracia, governo e governados, barbárie e civilização, morte e vida, ódio e amor, entre tantos. Também é possível mover esses mesmos opostos para a situação de contrários, em que, todavia, ainda não se configuram plenamente em luta, mas em estado de potência. De fato, há diversos estudos que enfocam esses elementos em sua qualidade de opostos ou de contrários. Porém, considerando-se o princípio estético dialético, uma análise focada nos opostos ou nos contrários detém-se na superfície, sem mencionar que é operada no plano do pensamento e utilizando-se do texto literário como pretexto para avaliar juízos explicativos. O que queremos enfatizar é que considerar esses elementos, presentes, sem dúvida, no universo ficcional, na qualidade de opostos ou de contrários, consiste em imposição ao texto de uma característica estática, dicotômica, quando muito axiológica, mas sempre no nível da imediaticidade com que se apresentam, ou seja, na aparência, anulando-se a essência móvel do universo romanesco.

Esses opostos e contrários, na obra saramaguiana, não ficam estanques, binários ou bipolares, mas relacionam-se conflituosamente e propiciam a crise, a tensão e, logo, a dinâmica, a qual determina as contradições em sua dialeticidade, revelando a profunda essência ocultada pela aparência. A contradição, quando da volta da espiral, é explicitada e

superada, propondo uma nova síntese marcada, sobretudo, pela tomada de consciência crítica das personagens e do leitor. Conquanto o movimento retorne ao seu ponto de partida, o que nos parece evidente no *corpus* de pesquisa, o mesmo é transformado, é outro, agora como uma concretização, como uma totalização que, contrário senso, não fecha o processo. Há um retorno formal ao ponto de partida – veja-se o caso de *As intermitências da morte*, na qual a frase que abre o romance é a mesma que o fecha –, mas o conteúdo é absolutamente diverso. O processo permanece em seu fluxo de contradições, aberto a novas e mais acuradas sínteses.

Tal procedimento não se dá apenas ao nível estrutural, quer da fábula, quer do enredo, mas igualmente com as partes constituintes do objeto estético. Assim, o narrador não nos concede uma explicação fechada dos fatos que narra, tampouco nos impõe uma verdade suprema, inquestionável e definitiva, de maneira monológica. Antes, pela via dialética, contradiz, ironiza, satiriza certas posições assumidas pelas personagens revelando-lhes a própria contradição. Cabe a nós continuarmos o movimento dialético para desvendar a essência das ações, das personalidades das personagens e das instituições políticas, religiosas, midiáticas, entre outras.

As personagens igualmente percorrem um caminho dialético, no qual suas ações entram em contradição profunda e crítica, sendo também pelas suas ações, como sujeitos ativos no decorrer dos fatos, que interferem na realidade ficcional. Não são personagens unicamente opostas ou contrárias, mas dialeticamente contraditórias e relativamente autônomas.

Com o exposto até aqui, acreditamos ter elucidado o conceito de dialética na jurisdição da teoria marxista e, assim, em linhas gerais, esboçarmos a concepção da mesma que, em nosso entendimento, subjaz como princípio estético no romance saramaguiano.

Um derradeiro trabalho de sistematização, no entanto, se faz necessário, posto que relevante na compreensão mais explícita do referido princípio, como suporte para a análise subsequente. O trabalho diz respeito às denominadas leis fundamentais da dialética, embora não exista um consenso quanto à sua quantidade. Tomaremos por referência a exposição de Lefebvre (1975) e a de Lakatos e Marconi (2003).

A primeira lei é enunciada como a lei da interação universal ou da ação recíproca. Segundo essa, a realidade concreta é formada por um conjunto de processos, no qual as partes estão incluídas em um todo coerente e estruturado. Desse modo, o estudo não deve isolar um elemento e, no pensamento, mantê-lo nesse estado. Com esse procedimento, imobilizamos o movimento pela eliminação das contradições. É preciso, pois, considerar o elemento isolado

pelo pensamento na sua relação de influência recíproca com o todo, local em que se movimenta e, pela determinação das contradições, podemos compreendê-lo em sua essência cada vez mais profunda.

Por isso, no romance saramaguiano, o estudo que pretende a compreensão da obra literária por meio de uma parte isolada condena-se à esterilidade crítica. Cada parte do universo ficcional de José Saramago, quer do plano temático, quer dos recursos de estilo ou das categorias narrativas, articula-se com o todo estruturado. Isolar, por exemplo, a temática política, reduzindo-a aos opostos de ditadura e de democracia, e procurar exemplos textuais que configurem, aproximativamente, esta ou aquela, pode redundar na morte do todo. No manicômio de *Ensaio sobre a cegueira*, considerado como microcosmo do mundo, formam-se as duas camaratas já referidas, uma de cariz democrático e a outra de cor ditatorial. Põem-se em comparação as duas, como opostos e, uma vez que a camarata ditatorial se impõe pela violência, conclui-se pelo triunfo da mesma, como vimos em trabalhos abordados no capítulo anterior. Com esse modo de investigação, eliminamos o movimento de contradições do todo estruturado e perdemos a noção de que, no conflito entre as duas camaratas, explicita-se justamente a natureza do vir a ser dialético, que impulsiona a ação para além do fato isolado e de um desenlace conclusivo expresso na avaliação de vitória da camarata da ditadura. Considerando-se o todo narrativo e esse elemento como parte, não podemos tomá-lo isoladamente como explicação do texto literário em sua totalidade significativa, mas como parte que age reciprocamente com a estrutura e que é fundamentalmente matizado pela contradição dialética, de modo algum como opostos estanques.

A segunda lei define-se como a do movimento universal. O movimento é condição *sine qua non* da dialética, tanto no pensamento, quanto na realidade concreta. O mesmo opera-se por meio da luta das contradições, as quais apresentam um movimento interno e outro externo – o devir universal. A questão definidora aqui pode ser enunciada como a negação de uma situação imobilizada, completa e finita. Sob a aparência de estabilidade, de equilíbrio já se encontra o conflito, a contradição essencial.

Em José Saramago, parece-nos imprópria uma caracterização de imobilidade, de uma situação equilibrada, pacífica e perene nas narrativas. Pelo contrário, do *incipit* ao *explicit* percebemos a tensão, ora mais intensa, ora menos, mas sempre a tensão dos contraditórios. Assim, se, por exemplo, sugerirmos uma situação de equilíbrio no início da obra saramaguiana, como no *Ensaio sobre a lucidez*, estaremos compreendendo tão somente a superfície do estado inicial, a aparência de estabilidade, de equilíbrio. Pelo viés oposto,

pensamos na necessidade imperiosa de perceber que a situação inicial faz parte de um processo dialético, e na qual as contradições encontram-se ainda em estágio potencial ou como contrários, mas que, pelo movimento, chegarão ao ato, ao momento da crise e da superação. É dessa maneira que o romance saramaguiano procede e se estrutura, permitindo inclusive a percepção de seu *explicit* em conexão dialética com o seu *incipit*, com a transformação e elevação do nível do estágio inicial – no conteúdo.

A terceira lei refere-se à unidade dos contraditórios, ou seja, não é possível pensar as contradições como relações bipolares excludentes ou como elementos que se aglutinam por adição. As contradições dialéticas possuem caráter interno, apresentam um movimento essencial e não imposto do exterior. Ao mesmo tempo, engendram algo novo, uma síntese. Ora, para que tal esquema se processe é necessário que as contradições encerrem dois termos contraditórios no âmago de uma unidade, pois do contrário recai-se em uma dicotomia, na qual os dois termos são, necessariamente, excludentes.

A obra saramaguiana, como tentaremos demonstrar, apresenta-se com essa unidade de contradições. Tomemos como típico o caso da personagem morte, em *As intermitências da morte*. A morte e a vida constituem-se nas contradições, as quais movimentam a morte em direção à vida, até o momento de tensão máxima e de superação dialética: a morte assume a figura humana, uma mulher, se enamora do músico e relaciona-se amorosamente com ele.

Caso mantivermos o olhar na relação morte e vida como elementos imóveis e binários, não teremos como explicar plausivelmente a transformação da personagem morte, a não ser por certos tons, declarada ou implicitamente, subjetivistas. Notemos que a contradição entre a morte e a vida, primeiramente, é interna. A morte tendo em si a negação da vida; a vida, por seu turno, a negação da morte, em constante movimento, portanto. Do relacionamento entre os dois termos, logo não isolados, opera-se a superação dialética. É *na* morte e *contra* ela, negando-lhe, que a personagem se transforma em vida, conservando, todavia, sua essência de morte – imortalidade –, porém com uma elevação do nível: torna-se viva e humanizada. A nova situação não é pacífica, deixando ver o conflito que se instaura entre o viver e ser imortal. Destarte, a transformação dialética da personagem morte clarifica-se com a percepção da unidade das contradições, permitindo um movimento coerente no plano ficcional e no do pensamento.

Com o enunciado de transformação da quantidade em qualidade é apresentada a quarta lei. Nela, as mudanças quantitativas apresentam-se em um matiz de progressão paulatina, lenta, gradual. No entanto, por si não configuram uma mudança de estado. É somente quando

atingem um paroxismo que, de forma rápida, brusca, como um salto, expressam o momento da crise, intensificando as contradições e propiciando a superação dialética e a mudança de estado: a transformação qualitativa. Dessa maneira, a mudança dialética implica, ao mesmo tempo, uma continuidade, do movimento, e uma descontinuidade, o surgimento do novo.

Na ficção saramaguiana, como enfatizamos no diálogo com a crítica literária no capítulo anterior, tal lei é apreensível no interior do universo romanesco, a exemplo das crescentes ações autoritárias do governo, pensamos aqui no *Ensaio sobre a lucidez*, em contradição com as crescentes ações humanistas e democráticas dos cidadãos “brancos”. Essa mobilidade se configura como o movimento quantitativo. O salto qualitativo dá-se com a intensificação máxima do autoritarismo governamental, expresso no assassinato das personagens mulher do médico e comissário de polícia. O governo, então, pela via da contradição com o humanismo-democrático dos cidadãos, muda qualitativamente e revela sua essência: da aparente qualidade democrática, transfigura-se em ditatorial e autoritário, ao mesmo tempo em que informa a essência dos cidadãos, ou seja, o humanismo-democrático. A lei dos saltos pode ser vista no todo do romance saramaguiano, conforme apontaremos ao longo de nosso estudo.

A última lei da dialética é denominada de lei do desenvolvimento em espiral ou da superação. De acordo com essa, o movimento dialético não pode se fechar como em um círculo ou um ciclo, pois assim imobiliza as contradições e oferece uma meta perfeita e imutável. A dinâmica do processo retorna, a volta da espiral, sobre o início, modificando-o, superando-o. Essa volta ocorre para dominar o estado inicial, aprofundá-lo e elevá-lo a algo novo. A espiral, nesse sentido, considerando-se igualmente o esquema TESE – ANTÍTESE – SÍNTESE, representa o movimento das contradições, no qual a contradição já se constitui como negação da negação, superando-se pela proposição da elevação de nível, ou seja, a síntese – a qual, por sua vez, já engloba novas contradições em *perpetuum mobile*.

Essa lei, já esboçada no capítulo precedente, é parte integrante do objeto estético em José Saramago. O movimento da realidade ficcional não pode ser reduzido a um progresso linear, tampouco ao retorno circular do final das narrativas ao início das mesmas. Esse entendimento, ratificamos uma vez mais, congela e fecha a essência do romance do autor lusitano: o movimento dialético. Assim, é necessário, por exemplo, perceber a volta da espiral no universo ficcional, do *explicit* para o *incipit* (e, inclusive, à epígrafe), para notarmos a superação, a proposição da síntese e do teor ideológico contidos nos romances do autor em apreço. Ao se ignorar essa volta espiralada, produzem-se conclusões que são, minimamente,

problemáticas, quer pela incoerência de atribuir um tom moralista aos textos e, ao mesmo tempo, também pessimista quanto ao homem, quer na suposição de que há um retorno simples ao estado inicial, por exemplo, em *As intermitências da morte*, uma vez que a frase que encerra o romance é sintaticamente igual à que o abre. A forma é a mesma, mas o conteúdo é distinto nos dois momentos.

Enfim, a observação do princípio estético em José Saramago coaduna-se a uma definição da dialética erigida sob o paradigma marxista, e ignorar esse princípio certamente reduz o alcance e a complexidade da análise literária sobre a obra do autor. Primordialmente, o romance saramaguiano é movimento dialético, o qual potencializa o postulado político humanista-democrático. As leis da dialética, presentes no universo romanesco saramaguiano, apresentam como fator de unidade, especialmente, o movimento, de modo que a realidade do interior dos romances configura-se como indelevelmente móvel. Por conseguinte, a sua análise precisa ser análise do movimento – da dialética.

É conveniente ressaltar, no entanto, que as leis da dialética podem variar em importância de acordo com as idiosincrasias de cada processo, sendo mais determinante ora uma, ora outra:

O acento pode ser colocado, alternadamente, sobre essa ou aquela lei. Em certos casos, a lei da contradição parecerá mais essencial, pois na contradição encontra-se a raiz, o fundamento de todo movimento. Mas as próprias contradições, em certo sentido, resultam de um movimento profundo, que as condiciona e as atravessa! E, nesse sentido, o acento será colocado sobre a lei da conexão, da interdependência universal. Ou, ainda, se se estuda uma metamorfose ou uma crise, a lei dos saltos passará ao primeiro plano. Pouco importa. Os aspectos do devir são *igualmente objetivos* e indissociavelmente ligados no próprio devir. (LEFEBVRE, 1975, p. 240 – grifos do autor).

Desse modo, o romance saramaguiano exigirá, conforme a peculiaridade da dinâmica processual, a explanação mais ou menos acurada desta ou daquela lei, em todo caso tendo sempre no horizonte o devir.

2.2. A DIALÉTICA COMO MÉTODO DE ANÁLISE LITERÁRIA.

Advogamos a tese de que o romance saramaguiano apresenta um princípio arquitetônico dialético, o qual viabiliza o postulado humanista-democrático; dialogamos, de forma que se pretendeu também dialética, com a crítica literária sobre o autor; concebemos o real concreto igualmente dialético, assim como o movimento do pensamento. Parece-nos

apropriado utilizar como método de análise literária a mesma dialética, portanto. Desta maneira, este subtítulo pretende pontuar, em linhas gerais, o modo como entendemos tal metodologia na crítica da obra literária.

Diversos expoentes teóricos da literatura fazem uso do método dialético, a exemplo dos autores do Círculo de Bakhtin, da Escola de Frankfurt, além de renomados autores como George Lukács, Raymond Willans, Terry Eagleton e Fredric Jameson, para citarmos um mínimo do universo intelectual da crítica marxista. No Brasil, destacamos os estudos de Antonio Candido e Roberto Schwarz, os quais balizam suas análises por elementos da dialética, sem, necessariamente, lançarem mão de uma terminologia vocabular típica da teoria marxista.

Contudo, há ainda uma grande produção crítica que, sob a denominação mais abrangente de Crítica social, por vezes, pretende-se marxista/dialética, mas esbarra em inadequações. O termo geral Crítica social não merece descrédito, pois pretende a análise literária que engloba aspectos estéticos e extraestéticos, distanciando-se da insuficiência dos estudos estritamente formalistas e estruturalistas. Ao mesmo tempo, busca diferenciar-se de análises puramente sociológicas e, então, a dialética marxista oferece metodologia capacitada.

O “contudo” reside, porém, no fato de reiterados trabalhos enfatizarem predominantemente os aspectos extraestéticos, ligados de maneira pouco consistente ao estético. É o caso do chamado marxismo mecanicista ou vulgar, já criticado por Medviédev (2012) e Bakhtin e Voloshínov (2012a e 2012b), no qual a base econômica é compreendida como determinista para com as superestruturas ideológicas, incluindo a literatura. Dessa forma, o marxismo mecanicista pretende explicitar a base econômica no conteúdo do texto literário, tido, então, como reflexo direto da realidade. Posição similar ocupa o sociologismo reducionista, que vê a obra literária como retrato de uma específica época. Em ambos os casos se perde a especificidade da literatura em benefício de explicações filosóficas, históricas, psicológicas ou sociológicas – não raro impostas ao texto²⁷. O marxismo mecanicista e o sociologismo reducionista ocorrem:

²⁷ Nessa mesma linha argumentativa, Jameson (1992, p. 74 – grifo do autor) enfatiza a precariedade dos estudos sociologistas e mecanicistas, ao afirmar que “a sociologia convencional da literatura, ou da cultura, que modestamente se limita à identificação dos motivos ou valores de classe de um determinado texto e acha que seu trabalho está terminado quando mostra como um dado artefato ‘reflete’ seu fundo social, é totalmente inaceitável”. A proposta de Jameson, em *O inconsciente político*, grosso modo, relaciona-se à questão de como abordar as relações entre história e literatura, advogando que a história se faz presente no texto literário como causa ausente, e não no conteúdo ostensivo e manifesto da superfície textual.

quando a análise volta-se exclusivamente para o conteúdo da obra literária e ao que este expressa em termos do seu contexto, isto é, quando a explicação da obra se limita ao conteúdo ostensivo do texto e às referências extra-literárias, basicamente biográficas e históricas, que pretensamente possam tê-lo influenciado. (NORITOMI, 1995, p. 63).

Sem negar a relevância e mesmo a necessidade do estudo do extraestético, temos de considerá-lo com a devida cautela, sobretudo o explorando a partir do interior da obra literária: com que forma é expresso, que posição axiológica instala, que função exerce e, somente então, efetuarmos o percurso dialético à realidade extraestética.

De fato, boa parcela da crítica literária acerca da obra de José Saramago, para tomarmos como exemplo o autor em estudo, incorre reiteradas vezes nos aspectos do conteúdo dos textos literários em cotejo com o contexto de produção e com a biografia do escritor. Nesse sentido, observemos a advertência de Bakhtin, efetuada já em 1929, em seus estudos sobre a obra de Dostoiévski, mas que podemos estender para o caso de José Saramago:

A literatura sobre esse romancista tem-se dedicado predominantemente à problemática ideológica de sua obra. A agudeza transitória dessa problemática tem encoberto momentos estruturais mais sólidos e profundos de sua visão artística. Amiúde quase se esquecia inteiramente que Dostoiévski era, acima de tudo, um *artista* (de tipo especial, é bem verdade), e não um filósofo ou jornalista político. (BAKHTIN, 2010b, p. 1-2 – grifo do autor).

Impressão semelhante nos atinge diante de inúmeros trabalhos recentes de crítica literária, sobretudo aqui no que se refere a José Saramago. Sem negligenciar as virtudes de tais trabalhos, no entanto, não podemos deixar de marcar uma posição de contrariedade à análise que impõe ao texto dados biográficos do autor, ou que concebe o literário como reflexo da realidade.

A profícua crítica marxista/dialética, situada na jurisdição dos estudos literários, não acolhe o formalismo e o estruturalismo estritos, assim como o mecanicismo e o reducionismo sociológico. Pela via dialética, propõe harmonizar a análise entre a forma e o conteúdo, aquela realizando este, e indissociavelmente ligados – separáveis apenas para fins de análise. Conforme Eagleton:

A crítica marxista não é meramente uma ‘sociologia da literatura’, dedicada à maneira como os romances são publicados e como eles mencionam (ou não) a classe trabalhadora. Seu objetivo é *explicar* a obra literária de forma mais plena; e isso significa uma atenção sensível às suas formas, estilos e significados. Mas isso também significa compreender essas formas, estilos e significados como produtos de uma História específica. (EAGLETON, 2011, p. 14 – grifos do autor).

A teoria marxista e o método dialético permitem essa compreensão da obra literária em sua singularidade e historicidade. Entende-se a necessidade de tratar o extraestético apenas quando internalizado no texto, na forma e no conteúdo. O movimento do extraestético para o estético constitui o trânsito dialético da obra literária, sendo justamente essa mobilidade que precisa ser captada, compreendida e explicada.

O ponto de partida do estudo, porém, não se configura no exterior da obra, mas na sua arquitetura composicional. O objeto estético, como já afirmamos, é ontologicamente dialético quanto ao extraestético, ou seja, ele revela justo aquilo que não é: a realidade concreta. Conforme Candido (1993, p. 75), o proeminente interesse da crítica literária consiste em saber “qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra, – isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos”. Em outras palavras, é preciso saber de que modo o extraliterário é estetizado no interior do objeto estético em relação com o contexto de produção. Para termos êxito nessa tarefa, o método dialético marxista se revela de extrema pertinência, pois “sem a dialética, nem a obra nem a realidade são inteligíveis” (BASTOS, 2011, p. 127).

Dessa maneira, a explicação do texto literário necessita da compreensão das relações entre o estético e o extraestético. Por certo, informações da biografia do autor podem se constituir em importantes subsídios de análise, mas não podem ocupar uma posição de primazia sobre o texto literário. Da mesma forma, o contexto de produção precisa ser explorado, porém de modo algum como determinista, mas nas relações que estabelece na forma e no conteúdo, de maneira reflexiva e refratada. Outrossim, a explicação precisa ser dialética, tanto naquilo que reporta ao objeto de análise, quanto ao movimento do pensamento.

Nesse sentido, a crítica literária dialética enfatiza uma explicação objetiva do universo romanesco, estando desinclinada a aquiescer com subjetivismos. Assim, conforme Ricoeur²⁸ (1976), a interpretação pode assumir uma cor objetiva ao abarcar tanto o nível da explicação, quanto o da compreensão. Para o pensador francês, a explicação refere-se de modo mais acentuado à estrutura analítica do texto, ao passo que a compreensão se volta, de maneira mais significativa, para a unidade intencional do discurso. Há uma dialética no ato

²⁸ Embora Ricoeur não seja reconhecido como um pensador alinhado com as premissas marxistas, cremos na viabilidade de eficiente uso de sua teoria da interpretação em nosso trabalho, não ocorrendo incompatibilidade metodológica, pois ela nos parece caracteristicamente dialética.

interpretativo, a qual vai da compreensão (uma conjectura do sentido geral do texto), e que deve ser mediada por uma explicação analítica, para a explicação. Com isso, chega-se a uma segunda compreensão, mais aprofundada e alicerçada em métodos elucidativos. Segundo o filósofo francês, essa dialética da compreensão para a explicação e dessa para a segunda compreensão formam fases de um único processo mental, no qual:

Da primeira vez, a compreensão será uma captação ingênua do sentido do texto enquanto todo. Da segunda, será um modo sofisticado de compreensão apoiada em procedimentos explicativos. No princípio, a compreensão é uma conjectura. No fim, satisfaz o conceito de apropriação [...] A explicação surgirá, pois, como a mediação entre dois estádios de compreensão. (RICOEUR, 1976, p. 86).

O processo descrito para a interpretação textual é, com efeito, dialético e pertinente, sendo, pois, de extrema utilidade para nosso estudo enquanto método. Ressalvamos, todavia, que não ficaremos detidos na rigidez da nomenclatura – interessando-nos exclusivamente pela metodologia. Utilizaremos o método apresentado pelo teórico, mas as palavras explicação, interpretação e compreensão serão tomadas aqui como sinônimos. Distante de uma impertinência teórica-metodológica, o que enfatizamos na metodologia de Ricoeur é justamente o processo de análise textual, balizado por procedimentos que o distanciam de uma especulação subjetiva do literário.

Com essa explicação, esperamos ter atingido a meta de explicitar nossa compreensão do método dialético marxista no âmbito do estudo da literatura. Posto isso, nos encaminhamos para uma questão de capital importância: temos a teoria marxista e o método dialético como marcos gerais para a análise literária do *corpus* de pesquisa, adequados diante do fato de o referido *corpus* possuir o princípio estético dialético, mas necessitamos de um aporte teórico que oriente nosso diálogo com o romance saramaguiano em sua especificidade literária. Pensando nessa questão, para a singularidade da literatura, recorreremos a alguns conceitos da teoria bakhtiniana, a qual permite esclarecermos nossa visão da literatura e sua relação com o contexto de produção.

2.3. CONCEITOS BAKHTINIANOS: DIALOGISMO, MEIO IDEOLÓGICO, REFLEXO E REFRAÇÃO.

Partindo da tese de que o romance saramaguiano apresenta um princípio estético dialético, parece-nos adequado pensar as relações que estabelece com o contexto de produção também de forma similar. Nesse sentido, tal forma traz no seu interior um princípio dialógico,

o qual é perceptível no universo ficcional de José Saramago, internamente, e também na relação com o contexto de produção, com a história. Porém, como alertamos anteriormente, necessitamos de um referencial teórico que permita compreender o extraestético sem negligenciar o estético. Por conseguinte, este subtítulo tenciona enfatizar nosso entendimento acerca da literatura e suas relações com o contexto de produção, com destaque para o fato de que a obra literária se constitui como um objeto sócio, marcado axiologicamente e, acima de tudo, estético. A obra saramaguiana aqui em análise, de fato, marca uma posição de contraponto simbólico ao *status quo* do mundo globalizado, o que nos parece perceptível na análise de sua forma e de seu conteúdo. Assim sendo, julgamos necessária uma explanação teórica a respeito desse entendimento e de conceitos do Círculo de Bakhtin, que orientam a análise posterior das obras literárias.

O objeto estético integra em um todo significativo forma e conteúdo, conforme Bakhtin (2010a). Antonio Candido, nessa linha de pensamento, afirma, em relação à obra literária, que:

Só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CANDIDO, 2010, p. 13-14).

Por isso, pretendemos uma análise que ponha em diálogo literatura e história, a partir do texto literário, entendido como o local no qual esse diálogo torna-se concreto e apreensível. Essa postura dialógico-dialética é pautada, então, pelo esmero de uma compreensão e explicação da obra artística como um todo, reunindo os elementos estéticos e extraestéticos (estetizados pelo ato criativo) que compõem um texto literário. Considera-se, portanto, as obras em análise com seus laços sociais, tornando o objeto de pesquisa presente, vivo, um sujeito com quem dialogamos. Com isso, nos distanciamos de concepções que abordam o objeto como simples artefato material, um corpo físico sem significado, sem vida, sem um dever, ou como expressão da individualidade psíquica do autor. A posição dialógico-dialética, então, aproxima-se de uma perspectiva democrática, a qual não impõe juízos de valor arbitrariamente ao texto, tampouco pretende uma explicação definitiva e hermética do mesmo, mas compreende o dever histórico e explicativo da obra literária, inclusive em sua fortuna crítica. Por tudo isso, nosso entendimento sobre o diálogo possui equivalência ao pensamento da analista do discurso Renata Coelho Marchezan, a qual afirma, em análise do diálogo em Bakhtin, que:

O esforço do diálogo do estudioso com o texto é, então, de se aproximar, compreender as forças vivas de que surge e em que atua, de vivenciá-las, para, depois – de volta ao seu cronótopo, ao presente e às fronteiras da reflexão teórica, sem confundir seus posicionamentos e a especificidade de sua atividade –, examinar o texto de fora, com a visão de um todo. (MARCHEZAN, 2010, p. 129).

Dessa forma, a orientação dialógica-dialética implica não apenas o reconhecimento do diálogo entre literatura e história, mas também um posicionamento ético do pesquisador em relação ao seu objeto, aqui delimitado ao romance saramaguiano. Ético no sentido de forma de agir, ou seja, uma ação que considera a obra literária como produto do trabalho humano e que possui a especificidade estética, a qual se opera através da ação do homem, inserido em um meio, em um contexto material determinado e que realiza uma reflexão e uma refração desse contexto no plano artístico, segundo Medviédev (2012).

Assim, o diálogo, tomado até aqui na acepção da relação do pesquisador com o seu objeto e, primordialmente, na relação entre literatura e história, permite que pensemos a dimensão axiológica do fazer artístico, da obra literária em si, do trabalho de análise, enfim, do fazer humano. Essa dimensão axiológica, também tomada no âmbito da teoria bakhtiniana, corresponde à compreensão do pensar, do fazer, do agir, do produzir situado historicamente, ou seja, no interior de um contexto material específico e marcado por inflexões morais, ideológicas, valorativas nesse contexto. Com essa argumentação, queremos enfatizar a necessidade de estudar José Saramago como um ator social localizado historicamente, imerso em um meio ideológico, em um contexto material no qual faz escolhas, recorta-as segundo uma posição valorativa e, por meio do ato estético, transporta-as e reorganiza-as no plano da obra literária, e nessa acabam por formar uma outra realidade, diferente da realidade na qual o autor-pessoa está mergulhado. Na obra literária, os elementos recortados e isolados adquirem nova função e podem instalar uma relação muito variável com o contexto material. Isso porque podem assumir uma posição axiológica passiva, contemplativa, indiferente ou mesmo apologética do contexto material e seus valores dominantes, em uma extremidade; ou, por outro lado, na extremidade oposta, podem assumir um posicionamento inquietador, questionador, transformador ou mesmo revolucionário, caso este mais próximo de José Saramago. O exposto não é, evidentemente, uma reflexão própria, mas elaborada a partir de Bakhtin, o qual afirma que:

a realidade, preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo indispensável. Nesse sentido, podemos dizer: de fato, a vida não se

encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. (BAKHTIN, 2010a, p. 33).

Podemos asseverar que o componente histórico e o peso axiológico são integrantes da obra literária e devemos estudar José Saramago sob este prisma. É pelo viés dialógico-dialético e axiológico que entendemos o texto literário e ambos remetem para a compreensão da literatura na história, e da história na literatura. Evidentemente, o dialogismo bakhtiniano não se restringe à relação do pesquisador com o objeto ou às relações entre literatura e história, mas engloba outras possibilidades. Embora o dialogismo perpassasse toda a obra do Círculo de Bakhtin, é consenso que a obra a abordar de forma mais detalhada esse conceito é *Problemas da Poética de Dostoiévski*, de autoria de Bakhtin. Estudando e analisando diversas obras de Dostoiévski, de gêneros variados – contos, novelas, romances, cartas e até artigos jornalísticos –, Bakhtin constrói a ideia da especificidade e do ineditismo do escritor russo, essencialmente na elaboração do romance polifônico, no qual o diálogo ocupa um princípio de construção artística da narrativa. Bakhtin analisa diversos momentos de construção dialógica e de cruzamento de vozes no gênero romanesco, os quais, no entanto, em um exame minucioso ultrapassariam as necessidades e objetivos de nosso trabalho, até porque entendemos que o dialogismo, embora presente na obra do autor lusitano, é orientado por um princípio qualificador, ou seja, a dialética. Ainda assim, uma exposição do dialogismo em linhas gerais parece-nos adequada²⁹.

Podemos considerar como potenciais constituintes do dialogismo a relação entre o autor-criador e a (s) personagem (s), na qual esta é dotada de uma autoconsciência dialogada, ou seja, possui uma relativa autonomia quanto aos posicionamentos do narrador e das demais personagens; que está em comunicação com o exterior e dirige-se a si e a um outro. Além disso, a personagem focaliza, em um processo de reflexão crítica, a si mesma sob diversos pontos de vista, ou um específico ponto de vista é focalizado por diferentes vozes. Desse modo, as personagens, em constante diálogo, apresentam-se em liberdade, inacabadas, e mesmo em monólogos interiores ocorrem vozes em diálogo (de interlocutores ausentes, mas presentificados pela reflexão interior). O autor, segundo proposição de Bakhtin, não fala da personagem com uma posição de autoridade onisciente e arbitraria, mas fala com a personagem, tida como um sujeito vivo e em interação comunicacional. De acordo com Bakhtin (2010b, p. 292 – grifo do autor), “Representar o homem interior como o entendia

²⁹ O dialogismo será mais detidamente analisado no capítulo 3, sobretudo ao tratarmos das categorias narrativas do narrador e da personagem.

Dostoiévski só é possível representando a comunicação dele com um outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o ‘homem no homem’ para outros e para si mesmo”.

Em José Saramago, podemos notar a presença de elementos que encampam o dialogismo bakhtiniano, ressaltando, todavia, que o diálogo parece se revestir de uma qualificação sistematicamente dialética. Compreendemos vários constituintes dialógico-dialéticos no universo ficcional do autor, a exemplo da relação entre o narrador e o leitor, seguidamente na forma de comentários explicativos, ou mesmo na antecipação de perguntas que o leitor poderia estar formulando sobre a narrativa. Os exercícios metaficcionalis também parecem-nos cumprir uma função dialógica-dialética, na medida em que convidam o leitor a pensar a respeito do processo de escrita, da obra como objeto estético (como artefato construído), ou de posições axiológicas. Observemos a interrupção da narrativa efetuada pelo narrador em *Ensaio sobre a lucidez*:

Antes de prosseguirmos este relato, convirá explicar que o emprego da palavra branco poucas linhas atrás não foi ocasional ou fortuito nem resultou de um erro de digitação no teclado do computador, e muito menos se tratou de um neologismo que o narrador teria ido a correr inventar para suprir uma falta. O termo existe, existe mesmo, pode ser encontrado em qualquer dicionário, o problema, se problema é, reside no facto de as pessoas estarem convencidas de que conhecem o significado da palavra branco e dos seus derivados, e portanto não perdem tempo a ir certificar-se à fonte, ou então padecem da síndrome de intelecto preguiçoso e por aí se ficam, não vão mais além, à bela descoberta. (SARAMAGO, 2004, p. 117).

Notemos que o narrador interrompe o relato para explicar o uso que fez da palavra “branco”. A explicação tem como destinatário um interlocutor extratextual, o leitor, para quem a explicação da voz narrativa funciona como uma resposta ao possível sentimento de incômodo em razão do uso da palavra. Paralelamente, oportuniza ao narrador um diálogo com o leitor em matiz dialético, com a crítica ao comodismo diante das palavras e de seus significados. Funciona mesmo como uma advertência para que o leitor não padeça da “síndrome do intelecto preguiçoso” e vá, por si, em busca da “bela descoberta”. A palavra “branco”, usada em tom pejorativo ao longo da narrativa para designar aqueles que votaram em branco, pode não ser encontrada em qualquer dicionário, mas, pelo comentário explicativo do narrador, induz a pensar criticamente sobre a língua e sobre o próprio relato. Uma vez não encontrada no dicionário, poderá o leitor considerar o narrador um tanto inconfiável, ao mesmo tempo em que poderá, pela regra de derivação sufixal, confirmar a afirmação e confiar

no relator. Em todo caso, o diálogo é marcado por um tom explicativo, de advertência e de inconclusão, em devir.

Também funciona em forma de diálogo dialético a evolução das personagens, as quais possuem relativa autonomia diante da voz narrativa. De fato, é no e pelo diálogo concreto que as personagens protagonistas, como a mulher do médico, o comissário de polícia e a morte, se autorrevelam, para si e para o outro. Nesse sentido, há que se destacar os diálogos interiores, marcados por uma profunda tensão dialética, nas personagens protagonistas, até assumirem uma posição de síntese. Por exemplo, o conflito interior da mulher do médico ante as violências no manicômio e a possibilidade de usar a tesoura como uma arma para matar. Desde a aparição da tesoura, a mulher do médico luta consigo mesma até compreender a necessidade de usá-la para matar o líder dos cegos “malvados”. Quando finalmente o faz, novo conflito desenvolve-se em sua consciência, em busca de justificativas para o ato. Além disso, os diálogos entre as personagens, mesmo as secundárias, nos quais a tensão dialética é uma constante, possibilitam a transformação e o conhecimento das próprias personagens, sem a interferência de um narrador absolutamente onisciente e onipotente. Ilustremos essa afirmação com o diálogo travado na reunião do governo, em *Ensaio sobre a lucidez*:

Entretanto, andaremos para aqui às apalpadelas, às cegas, queixou-se o presidente. O silêncio foi daqueles que embotariam o gume da mais afiada das facas. Sim, às cegas, repetiu sem se aperceber do constrangimento geral. Do fundo da sala, ouviu-se a voz tranquila do ministro da cultura, Tal como há quatro anos. Rubro, como se tivesse sido ofendido por uma obscenidade brutal, inadmissível, o ministro da defesa levantou-se e, apontando um dedo acusador, disse, O senhor acaba de romper vergonhosamente um pacto nacional de silêncio que todos havíamos aceitado [...] Sim, senhor primeiro-ministro, afastamo-nos do assunto, eu {voz do ministro da cultura} só disse que há quatro anos estivemos cegos e agora digo que provavelmente cego continuamos. A indignação foi geral, ou quase, [...] {voz do primeiro-ministro} me autorizam a afirmar que o voto em branco é uma manifestação de cegueira tão destrutiva como a outra, Ou de lucidez, disse o ministro da justiça, Quê, perguntou o ministro do interior, que julgou ter ouvido mal, Disse que o voto em branco poderia ser apreciado como uma manifestação de lucidez por parte de quem o usou (SARAMAGO, 2004, p. 170, 171 e 172 –grifo nosso).

Os diálogos efetivados na reunião do governo ocupam materialmente três páginas, de modo que podemos inferir a relevância do dialogismo na obra de José Saramago, entretanto foi-nos também necessário recortá-lo para a análise. Podemos notar diferentes diálogos dialéticos na passagem textual. Primeiramente, de forma muito clara, há a referência direta ao romance *Ensaio sobre a cegueira*, estabelecendo um diálogo intertextual e intratextual. Da mesma forma, pelas referências à cegueira e à lucidez, o diálogo remete para o elemento paratextual do título, lançando-lhe uma iluminação direta: o voto em branco corresponde à

lucidez. Em um segundo momento, podemos compreender a transformação dialética, operada pela via do diálogo, das personagens ministro da cultura e ministro da justiça, as quais concebem a hipótese de o voto em branco corresponder à lucidez e que o governo está cego, posto que não consiga (não queira) compreender o sentido do mesmo. Enquanto os ministros do interior e da defesa, e o primeiro-ministro, simbolizam a tese da cegueira autoritária, os ministros discordantes configuram a antítese. Ao fim do diálogo dialético, os ministros da cultura e da justiça, em uma síntese de consciência crítica, tomam a iniciativa de não pactuar com o governo e se demitem. O governo, por sua vez, resolve usar a ideia da cegueira a seu favor, jogando à população da capital a cegueira anterior como sinônimo do voto em branco e conclamando os cidadãos a saírem da mesma. Por certo, o narrador demarca sua posição entremeando entonações e criando a cena, o ambiente, a atmosfera tensa da reunião (grifo em sublinhado), mas não nos parece interferir na autonomia das personagens, que se modificam dialeticamente, caso dos ministros da cultura e da justiça – não por acaso justamente da cultura e da justiça, revelando também uma posição axiológica do narrador pró-cidadãos que votaram em branco e, logo, de contrariedade para com o autoritarismo do governo.

Similar processo dialógico-dialético ocorre na avaliação dos fatos, dos eventos da narrativa, ou seja, um mesmo evento é submetido a diferentes pontos de vista. Parece-nos o caso da greve da morte, evento avaliado por diversas vozes, como governantes, religiosos, cientistas, filósofos e o próprio narrador, com distintas nuances. Podemos notar procedimento semelhante nos episódios do voto em branco e da epidemia de cegueira, os quais não são apresentados sob o ponto de vista único do narrador, mas dialogados por diferentes vozes, ora pessimistas, ora otimistas.

Quanto ao diálogo estabelecido pelo romance saramaguiano com o contexto material, a crítica literária é pertinente ao considerar o teor de crítica social das obras. De fato, a realidade concreta que circundava o escritor é refletida e refratada pelo seu ato estético, expressando um sentimento de inconformidade para com a ordem capitalista, a corrupção da classe política e a conseqüente degeneração do sistema democrático, o individualismo liberal e, no plano teórico, o descrédito da dialética, sobretudo nos parâmetros do pós-modernismo. Desse modo, esse sentimento de inconformidade imprime um conteúdo humanista-democrático formalizado por uma estrutura dialética no objeto estético, em franca contradição com o fenômeno pós-moderno. A relação singular entre o extraestético e o estético, em José Saramago, conduz a uma obra sígnica, com um posicionamento axiológico perante o meio ideológico do final do século XX e início do século XXI. Nesse sentido, necessitamos

explicar como entendemos um pertinente estudo literário que envolve também o extraestético, sem negligenciar o estético.

Creemos que o marxismo e o método dialético, em linhas gerais, e os estudos bakhtinianos, em termos de análise específica da literatura, em correlação, nos fornecem as bases teóricas e metodológicas para uma compreensão das complexas relações entre a infraestrutura ou base econômica e as superestruturas, e destas entre si, em um determinado contexto material, além da percepção da literatura como uma superestrutura ou área de criação ideológica, sempre a partir da vivência concreta dos homens. É, pois, com a teoria marxista em afinidade com as premissas bakhtinianas que podemos analisar de modo adequado – sem negarmos outras possibilidades de análise, com respaldo em teorias diversas e com objetivos distintos – o texto literário em sua dialética com o social e, então, a validade dos conceitos de meio ideológico, de reflexo e de refração na criação artística. De um modo geral, o exposto até aqui encontra origem no pensamento de Marx e Engels, ao afirmarem que:

Em outras palavras, não partimos do que os homens dizem, imaginam e representam, tampouco do que eles são nas palavras, no pensamento, na imaginação e na representação dos outros, para depois se chegar aos homens em sua atividade real, é a partir de seu processo de vida real que representamos também o desenvolvimento dos reflexos e das repercussões ideológicas desse processo vital. (MARX; ENGELS, 2008, p. 19).

Assim posto, o homem em suas relações materiais produz desde o necessário para sua sobrevivência como alimentos, vestes, meios de produção, até o conhecimento e as artes. A literatura pode ser compreendida como um produto do fazer humano e, assim, torna-se, com sua materialização em obras literárias, objeto de análise em seu diálogo com o meio material no qual foi produzida, sem negligenciarmos a atemporalidade de muitas obras.

Partindo de uma orientação geral de cunho marxista e na qual se inscreve a teoria bakhtiniana, entendemos a literatura como uma das áreas de criação ideológica, como uma superestrutura em ligação de influência recíproca com a infraestrutura econômica da sociedade e demais superestruturas. A base econômica envolve as relações de produção que trazem consigo a questão da posse dos meios de produção e da exploração da força produtiva. Essa questão, de maneira bastante condensada, resulta em uma sociedade de conflitos e de tensões entre forças antagônicas, ou seja, a luta de classes em seu devir histórico dialético. Ao considerarmos a infraestrutura econômica do contexto de produção do romance de José Saramago, visualizamos o modo de produção capitalista, o qual se caracteriza pela contínua

exploração das forças produtivas e pela constituição de uma ideologia geral que sedimenta a perpetuação desse modelo econômico pernicioso à maioria da população. Seria errôneo, todavia, sugerir que as narrativas de José Saramago sofrem um determinismo causal dessa base econômica e das ideologias dominantes a ela associadas. Segundo Medviédev (2012), as superestruturas, entendidas como áreas de criação ideológica, correspondem a específicas formas jurídicas, políticas, morais, religiosas, artísticas e culturais, entre outras, que dialogam com a base econômica, estabelecendo-se um variado jogo de inter-relações, no qual cada área de criação ideológica possui sua relativa autonomia e formas específicas de se expressar, como é o caso do romance saramaguiano. A literatura constitui uma dessas superestruturas, mas tem seu desenvolvimento interno e específico, pois:

Cada elemento da superestrutura de uma sociedade – a arte, as leis, a política, a religião – possui seu próprio ritmo de desenvolvimento, sua própria evolução externa, que não é reduzível a uma mera expressão da luta de classes ou ao estado da economia. (EAGLETON, 2011, p. 31-32).

Com esse modo de compreensão, pretendemos descartar em definitivo uma análise do texto literário como resultado de uma *mimese* direta da totalidade que envolve a infraestrutura capitalista e as superestruturas relacionadas. José Saramago, em sua criação artística, trabalha com essa totalidade de forma peculiar, expressando um sentimento axiológico singularizado esteticamente, afinal o ato artístico “não vive nem se movimenta no vazio, mas na atmosfera valorizante, tensa daquilo que é definido reciprocamente” (BAKHTIN, 2010a, p. 30).

A literatura, uma vez contextualizada em uma infraestrutura econômica em relação com outras áreas de criação ideológica caracterizada pelos conflitos sociais, pela luta de classes, pode, através dos conteúdos e formas adotadas no ato estético, configurar um sentimento de conformidade, de desacordo, de passividade, de revolta, de tristeza, de alegria, de ironia, de melancolia, de pessimismo, de otimismo, enfim, pode expressar um sentir axiológico e, por sua vez, potencialmente ideológico, quando coletivizado. Nessa linha de argumentação, não podemos prescindir ou postergar uma definição para ideologia, posto que estamos insistindo no caráter sígnico, logo ideológico, da obra literária.

Sabendo-se das várias definições para ideologia, atribuímos ao termo uma definição ampla, a qual contempla a ideia de que o ideológico admite a anterioridade de uma intenção. Neste trabalho, cujo enfoque reside no literário, ideologia envolve um modo escolhido para representar o mundo, um conjunto de ideais que mostram a realidade material de uma forma intencionada. Ela é sempre axiológica, valorativa, ou seja, orientada por um interesse e, em

uma sociedade marcada pelas diferenças, por tensões, plural. Há ideologias na dualidade dominantes e dominados e também no interior de cada unidade dessa dualidade. Antecedida por uma intencionalidade, a ideologia liga-se a uma questão de poder, atuando para legitimar específicos interesses como universais, ocultando as particularidades – sobretudo aquelas que evidenciam o indelével conflito na vida em sociedade. Assim, a ideologia “realiza uma operação bastante precisa: ela oferece à sociedade fundada na divisão e na contradição interna uma imagem capaz de anular a existência efetiva da luta, da divisão: constrói uma imagem da sociedade como idêntica, homogênea e harmoniosa” (CHAUI, 2011, p. 38), fazendo com que as aparências imediatas sejam tomadas pela essência, permitindo, então, que advogemos em causa da identificação do ideológico com a falsa consciência.

Todavia, é preciso ressaltar que não se trata de falsa consciência enquanto ilusão ou irreabilidade, mas, sim, como desconhecimento da operação ideológica. A ideologia aparece como um conjunto de imagens e representações consideradas capazes de explicar e justificar o real concreto, conforme Chaui (2011). Em outras palavras, determinadas formas de se conceber a realidade – portanto, aparências – são “coladas” sobre esse real – a essência – de forma a fazer coincidir o ideológico com o real na percepção cognitiva dos indivíduos. Desse modo, a ideologia está estreitamente ligada à realidade. Segundo Žižek:

a ideologia não é simplesmente uma ‘falsa consciência’, uma representação ilusória da realidade; antes, é essa mesma realidade que já deve ser concebida como ‘ideológica’: *‘ideológica’ é uma realidade social cuja própria existência implica o não-conhecimento de sua essência por parte de seus participantes*, ou seja, a efetividade social cuja própria reprodução implica que os indivíduos ‘não sabem o que fazem’. *‘Ideológica’ não é a ‘falsa consciência’ de um ser (social), mas esse próprio ser, na medida em que ele é sustentado pela ‘falsa consciência’.* (ŽIŽEK, 1996, p. 305-306 – grifos do autor).

Como se percebe, há o deslocamento da falsa consciência como ilusão ou irreabilidade para a condição de desconhecimento. Logo, a ideologia não deve ser compreendida como representação ilusória da realidade, mas como uma representação interessada dessa realidade. Nessa mesma linha de argumentação, movimenta-se o pensamento de Jameson (1996), cujo enfoque reside na assertiva de que a ideologia é real enquanto imagem, porém irreal e irrealizável justamente porque imagem. A dimensão ideológica é, portanto, “profundamente imaginária, num sentido real e positivo, ou seja, ela existe e é real na medida em que é uma

imagem, marcada e destinada a permanecer como tal, sendo sua própria irrealidade e irrealizabilidade o que há de real nela” (JAMESON, 1996, p. 281)³⁰.

Na obra saramaguiana, aqui em análise, parece-nos marcante a urdidura de uma narrativa que procura desvelar a roupagem ideológica, sobretudo ao expor um universo ficcional em que as contradições, os conflitos são levados *ad extremum* e, pela superação dialética, permitem conhecer a essência do real ficcional em correlação com o real concreto, a exemplo da questão democrática explorada em *Ensaio sobre a lucidez*, a cegueira moral de *Ensaio sobre a cegueira*, e a morte como necessária em *As intermitências da morte*. As narrativas contribuem para o desvelo da “máscara” ideológica “colada” ao real (ficcional e concreto), permitindo ao sujeito (tanto as personagens, quanto o leitor) a saída do não-conhecimento para o conhecimento³¹.

Com o exposto, queremos enfatizar que nossa concepção de ideologia, e que estenderemos ao restante deste trabalho, é oriunda do pensamento expresso por Eagleton³² (2011, p. 10), para quem a ideologia abarca “as ideias, os valores e os sentimentos por meio dos quais os homens vivem e concebem a sociedade em diversas épocas”. Considerada desse modo, obtemos a noção de que a literatura compreende uma área de criação ideológica e as obras literárias formam objetos-signo em um contexto material, histórico determinado, em uma totalidade que envolve as relações de influência recíproca entre a base econômica e as

³⁰ É interessante assinalar que as concepções de ideologia de Chauí (2011), Jameson (1996), Žižek (1996) e Eagleton (1997) possuem traços em comum, em especial a noção de que a ideologia não pode ser confundida com ilusão ou irrealidade, mas que, ao mesmo tempo, é imagem, é representação posta como a realidade mesma. Em todos esses pensadores, prevalece a ideia de que a ideologia envolve uma falsa consciência como não-conhecimento das operações ideológicas e que o conhecimento da essência pode vir a ser conquistado com a explicitação das contradições internas da própria ideologia. Um exemplo, nesse sentido, é-nos dado por Žižek, ao abordar a questão da liberdade. A liberdade, como liberdade negativa, é dada como universal. Assim, um trabalhador é livre para vender sua força de trabalho. No entanto, quando o faz perde sua liberdade. Desse modo, o particular implode o ideal universal, revelando-lhe a roupagem ideológica.

³¹ A respeito da passagem da aparência para a essência, José Saramago comenta em relação à sua produção literária que, do *Manual de pintura e caligrafia* até *O evangelho segundo Jesus Cristo*, esteve a descrever a estátua. Somente a partir de *Ensaio sobre a cegueira* passara para o interior da pedra: “A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a cegueira*” (SARAMAGO, 2013a, p. 42). Evidentemente, não estamos sugerindo que a produção do escritor até 1995 estivesse obscurecida pela falsa consciência, mas, sim, que a partir de 1995 sua obra adquire uma profundidade maior, permitindo, por meio da forma dialética, o desvelamento da ideologia de maneira mais enfática, sobretudo ao explorar situações limite e relacionar tematicamente as narrativas com questões universais prementes no mundo atual – passando, assim, ao interior da pedra, ou seja, à essência.

³² Para Eagleton, a ideologia se relaciona necessariamente com as disputas pelo poder, e não pode ser considerada uma suposta falsa consciência entendida como ilusão. Segundo o autor, há, minimamente, seis maneiras de se definir ideologia, sendo a mais apropriada aquela que enfatiza “as crenças falsas ou ilusórias, considerando-as porém oriundas não dos interesses de uma classe dominante, mas da estrutura material do conjunto da sociedade como um todo” (EAGLETON, 1997, p. 40).

superestruturas e dessas entre si. É nessa rede de conexões que se configura o meio ideológico, conceito relevante para nossos propósitos.

O meio ideológico pode ser compreendido como uma realidade concreta que circunda o homem, formada por objetos-signo materiais, produtos da ação humana em cada área de criação ideológica como a política, a religião, a moral, as leis e a arte e a cultura, aqui delimitada à literatura. Como esse meio é apreendido a partir de um dado contexto material, envolvendo as relações da infraestrutura e das superestruturas, é importante que frisemos a pluralidade de ideologias, uma vez que as relações sociais são atravessadas por antagonismos em um constante devir dialético. Conforme Medviédev:

O meio ideológico é sempre dado no seu vir a ser dialético vivo; nele, sempre existem contradições que, uma vez superadas, reaparecem. Mas para cada coletividade, em dada época do seu desenvolvimento histórico, esse meio se manifesta em uma totalidade concreta, singular e única, reunindo em uma síntese viva e imediata a ciência, a arte, a moral e outras ideologias. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 57).

Assim, o meio ideológico constitui uma totalidade determinada, à qual corresponde uma base econômica e superestruturas específicas, nas quais são criados objetos-signo portadores de carga ideológica. São objetos formalizados em um material, e não abstrações metafísicas. Por isso, a referência ao contexto material, concreto e a possibilidade de estudarmos os objetos-signo que formam o meio ideológico, como o romance saramaguiano. O regime político, as formas do exercício do poder, as leis e as normas morais também constituem objetos-signo apreensíveis em sua objetividade material. Entretanto, para que esses assumam sua roupagem ideológica, com sentidos, significados e valores, necessitam tomar forma material em uma coletividade, pois como formas metafísicas ou presentes na consciência individual não possuem dimensão ideológica. No caso da literatura, as obras constituem esse objeto-signo e adquirem o teor ideológico no conteúdo, na forma e no material utilizado para se exteriorizar: a palavra. De acordo com Bakhtin e Volochínov (2012a, p. 36 – grifo do autor), *“A palavra é o fenômeno ideológico por excelência”*. Também é necessário perceber que os objetos-signo formadores do meio circundante expressam uma consciência social concreta, pois a consciência social desmaterializada, sem objetivação e privada das relações sociais da vivência cotidiana torna-se inanimada e, logo, inoperante na criação de ideologia. Mas, ao contrário, quando concretizada em um material, em um objeto-signo, a consciência social torna-se uma força social capaz de influenciar a

própria base econômica da sociedade, seja para confirmá-la, seja para refutá-la. Conforme Bakhtin e Volochínov:

Mas assim que passou por todas as etapas da objetivação social, que entrou no poderoso sistema da ciência, da arte, da moral e do direito, a consciência torna-se uma força real, capaz mesmo de exercer em retorno uma ação sobre as bases econômicas da vida social. Certo, essa força materializa-se em organizações sociais determinadas, reforça-se por uma expressão ideológica sólida (a ciência, a arte, etc.) mas, mesmo sob a forma original confusa do pensamento que acaba de nascer, pode-se já falar de fato social e não de ato individual interior. (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2012a, p. 122).

Podemos ponderar, então, que o meio ideológico é formado por consciências sociais múltiplas, complementares ou conflitantes, apreensíveis em objetos-signo formalizados nas áreas de criação ideológica estáveis, ou seja, nas superestruturas de um dado momento histórico. O romance saramaguiano, nesse plano conjectural, é entendido como uma consciência social expressa pela palavra e estabilizada pela superestrutura artística, sobre a totalidade na qual José Saramago estava inserido. A obra faz parte do meio ideológico, é influenciada por ele e, por sua vez, também age sobre o mesmo. Assim, definimos de modo apropriado o meio ideológico como:

O homem social está rodeado de fenômenos ideológicos, de ‘objetos-signo’ dos mais diversos tipos e categorias: de palavras realizadas nas suas mais diversas formas, pronunciadas, escritas e outras; de afirmações científicas; de símbolos e crenças religiosas; de obras de arte, e assim por diante. Tudo isso em seu conjunto constitui o meio ideológico que envolve o homem por todos os lados em um círculo denso. Precisamente nesse meio vive e se desenvolve sua consciência. A consciência humana não toca a existência diretamente, mas através do mundo ideológico que a rodeia. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 56 – grifo do autor).

A literatura trabalha com esse meio ideológico, com as consciências sociais, com as ideologias criadas pelas demais superestruturas ideológicas. Ela está presente, corporificada nesse ambiente que circunda o homem de forma relativamente independente e materializa-se através de obras verbais construídas de modo específico, em diálogo com os demais objetos-signos frutos de outras superestruturas. Ao trabalhar com o meio ideológico, a literatura labora com os reflexos e refrações das outras áreas de criação de ideologias, ou seja, a política, o direito, a moral, a religião, entre outras, as quais compõem o meio ideológico de uma determinada época. Porém, a literatura não é um simples reflexo de um mundo ideológico, de elementos extraestéticos incorporados mecanicamente ao texto literário. Ela reflete e refrata de forma peculiar, de forma estética esses elementos, ou seja, ela reordena em

um outro plano axiológico os demais reflexos e refrações ideológicos materializadas nos objetos-signo do meio circundante.

Na teoria bakhtiniana, compreende-se a obra literária para além de seu dado físico, factual. Bakhtin (2010a) entende a obra como um objeto estético, o qual envolve a ação criadora – o ato estético ou ato artístico –, a organização dos conteúdos segundo um princípio estrutural e axiológico e a escolha de uma forma e de um material que melhor permitam a síntese entre o conteúdo e a forma. Assim, temos a organização arquitetônica da obra, a qual envolve as formas dos conteúdos no texto e a forma composicional, realizados com um material. Segundo Bakhtin, as formas arquitetônicas podem ser assim elucidadas:

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade. (BAKHTIN, 2010a, p. 25).

Com base nas afirmações de Bakhtin, percebemos a obra literária como objeto estético, o qual reúne conteúdo, como atividade estética, no interior da obra; uma forma apropriada para realização desse conteúdo (e que, *pari passu*, também constitui posição axiológica) e um material que torna toda essa construção exteriorizada, materializada como um objeto-signo. Assim, de acordo com o mesmo Bakhtin (2010a, p.37), “o conteúdo e a forma se interpenetram”. A concepção da obra literária como objeto estético permite que afirmemos a existência de um conteúdo axiológico presente, extraestético, mas reorganizado esteticamente, e a forma atuando com a finalidade de permitir a realização desse conteúdo, o qual, por fim, é concretizado com o material³³. Notemos a relação com o romance de José Saramago, no qual a forma dialética realiza, de modo pleno, o conteúdo humanista-democrático, concretizado pelo material verbal.

Ainda é preciso considerar, ao concebermos a obra literária como objeto estético, que o autor-pessoa refrata um autor-criador, para quem é entregue a tarefa de construção axiológica e formal do texto, ou seja, ele reflete e refrata o meio ideológico no qual o autor-pessoa está imerso. Ele próprio, o autor-criador³⁴, torna-se um elemento constituinte do objeto

³³ Segundo Bakhtin (2010a, p. 36) “Antes de mais nada é preciso notar que, na obra de arte, o conteúdo se apresenta totalmente formalizado, inteiramente encarnado, caso contrário ele seria um mau prosaísmo, um elemento não dissolvido no todo artístico”.

³⁴ O autor-criador não pode ser confundido com o autor-pessoa, o ser real, mas como uma parte integrante do objeto estético, ou seja, “*O autor-criador é um momento constitutivo da forma artística*” (BAKHTIN, 2010a, p. 58) e é pela forma ativa com o conteúdo que ocorre o ato narrativo. Com isso, enfatiza-se uma vez mais a necessidade imperiosa de se estudar o texto literário em sua singularidade estética, relegando as opiniões autorais

estético. Nesse processo todo, é o autor-criador que dá forma ao conteúdo, a partir do diálogo que estabelece com o contexto material do meio ideológico e, posicionado axiologicamente, recorta e isola determinados elementos, reorganizando-os esteticamente, ou seja, refratando-os. Assim processa-se o ato estético. Para confirmar nosso entendimento acerca dos conceitos bakhtinianos recorreremos ao ensaísta Faraco (2012, p. 39), ao afirmar que “O autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida”.

Desse modo, a realidade da vivência material dos homens, a qual é constituída por objetos-signo, é transposta para outra realidade, a da obra literária. Essa transposição é efetuada pelo autor-criador situado axiologicamente segundo um recorte do autor-pessoa. Logo, a obra literária, tanto nas questões formais, quanto nas de conteúdo constitui um todo significativo, interagente no meio ideológico.

O reflexo e a refração efetuados no ato estético podem ser compreendidos como a reorganização dos valores, dos acontecimentos, das ideias, dos homens em suas relações sociais cotidianas no plano estético. Ao refratar, o ato estético cria outra imagem de uma imagem já refratada no meio ideológico, tornando-se representação literária. Os elementos extraestéticos são, podemos afirmar, estetizados. Então:

a refração ideológica do mundo, que se tornou objeto de representação literária, refração cognitiva, ética, política ou religiosa, vem a ser uma condição prévia, obrigatória e insubstituível de sua entrada na estrutura da obra literária, em seu conteúdo [...] por meio dela, a realidade já refratada ideologicamente toma forma artística. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 61).

Dessa maneira, entendemos o reflexo e a refração, operados no ato estético, como a reorganização dos reflexos e refrações contidos nos objetos-signo do meio ideológico, segundo uma posição axiológica do artista em relação a esse meio. Importa frisar que, ao refletir e refratar esses objetos-signo extraliterários, o ato estético cria novos objetos-signo, agora estéticos, ou seja, as obras literárias. O romance saramaguiano, em nossa avaliação, pode ser explicado nesses parâmetros. Ele é construído em um específico meio ideológico, reflete e refrata essa realidade concreta pela ação estética de José Saramago, de forma dialógico-dialética, posicionado axiologicamente, e, conforme Bakhtin (2010a, p. 33),

extraliterárias para um momento posterior da análise. Conforme Bakhtin (2011, p. 6) “O autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois suas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar”.

“Transfere essa realidade conhecida e avaliada para um outro plano axiológico, submete-a a uma nova unidade, ordena-a de modo novo”, criando a realidade estética da obra³⁵.

Portanto, acreditamos na coerência e na necessidade de se relacionar a literatura e a história em um diálogo, no qual a obra literária constitui-se a partir de um posicionamento axiológico do autor diante de um contexto específico, de um meio ideológico que o circunda. Assim, a análise considera a obra como um objeto estético, com sua qualidade sógnica, a qual viabiliza a leitura de ideologias no campo maior das relações entre a infraestrutura e as superestruturas (e dessas entre si) de uma dada totalidade concreta. O ato estético trabalha com elementos extraestéticos realizando a dupla operação de reflexo e de refração para instalar a singularidade do texto literário. Colocadas as balizas teóricas, situemos o escritor de nosso estudo em seu meio ideológico.

2.4. O MEIO IDEOLÓGICO DE JOSÉ SARAMAGO

Ensaio sobre a cegueira, *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte* foram publicados, respectivamente, em 1995, 2004 e 2005. Por isso, para uma periodização *ad hoc* do meio ideológico no qual o escritor estava inserido sugerimos o final do século XX e o início do século XXI. Esse período será denominado, de uma maneira geral, de pós-modernidade. Empregaremos esse termo em um significado de imposição do capitalismo, ainda que em uma nova fase, em escala globalizada, e que interage com as superestruturas reciprocamente, a exemplo da literatura.

Em um primeiro momento, tencionamos elucidar genericamente as características mais proeminentes da infraestrutura e das superestruturas correspondentes, de modo a situar José Saramago em seu contexto material de produção. Na sequência, pretendemos enfatizar o pós-moderno em sua vertente teórica e estética, alcunhada por Eagleton (1998) de pós-modernismo, de maneira a tornar mais claro o entendimento da obra saramaguiana em sua qualidade sógnica e axiológica.

Em um breve panorama do cenário pós-moderno, percebe-se que as décadas finais do século XX foram marcantes para a solidificação do fenômeno da globalização. Com o

³⁵ Assim, no gênero romanescos, temos uma representação da totalidade do mundo concreto, não como a somatória de todos os fatos, mas um universo em que “o mundo todo e a vida toda são apresentados em um corte da *totalidade da época*. Os acontecimentos representados no romance devem *abranger* de certo modo toda a vida de uma época. Nessa capacidade de abranger o todo real está a sua essencialidade artística” (BAKHTIN, 2011, p. 246 – grifos do autor). Essa característica parece-nos exemplar quanto ao romance saramaguiano, representando esteticamente o *Geist* e o *anti-Geist* do mundo contemporâneo.

advento da Terceira Revolução Industrial, sobretudo no que tange às inovações tecnológicas no campo dos transportes, da comunicação e da informação, da eletrônica, da robótica, da biotecnologia e da informática, a velocidade e a simultaneidade³⁶ tornaram-se realidades empíricas, bem como a conseqüente flexibilização das fronteiras territoriais e o imperativo de livre circulação de capitais e de mercadorias, como podemos ler em Santos (2003). Evidentemente, há que se considerar que os resultados do desenvolvimento tecnológico atingem os indivíduos e os Estados das mais diferentes geografias de modo bastante desigual. Apesar disso, parece-nos que há um consenso quanto à velocidade das inovações tecnológicas que conduz à busca pelo novo em todos os campos, resultando na consolidação de uma cultura consumista em escala global. A necessidade de rápida atualização de tecnologias em novos produtos de consumo constitui-se como motor para o consumismo inconsciente, com reflexos na arte, impulsionada “à inovação estética e ao experimentalismo” (JAMESON, 1991, p. 30), nem sempre fecundos³⁷.

Nesse cenário, a infraestrutura capitalista deslocou-se de sua anterior localidade espacial para um espaço-tempo mundializado e simultâneo, seguindo sua lógica de desenvolvimento histórico, afinal:

O capital não tem absolutamente qualquer meio de se restringir, tampouco é possível encontrar no mundo uma contraforça capaz de restringi-lo sem superar radicalmente o sistema do capital como tal. Assim, o capital teve de seguir seu curso e sua lógica de desenvolvimento: teve de abraçar a totalidade do planeta. (MÉSZÁROS, 2007, p. 65).

O capital assumiu uma nova forma, necessária ante seu movimento de reprodução interno, fundamentalmente voltada para a exteriorização em uma globalização capitalista. Fica patente que podemos utilizar o termo globalização para a força de unificação do capitalismo, o qual criou em todas as localidades situações em que tudo e todos são atingidos, de forma mais ou menos intensa, evidentemente. Com efeito, a globalização capitalista impõe a lei da livre circulação de capitais e de mercadorias, a lógica do consumismo, os preceitos político-econômicos liberais e traz conseqüências nem sempre promissoras ou otimistas, uma vez que a “Tiranía do dinheiro e [a] tirania da informação são os pilares da produção da história atual do capitalismo globalizado” (SANTOS, 2003, p. 35).

³⁶ A exemplo do fluxo de informações e de capitais.

³⁷ No plano artístico, a “invasão” do mercado produz efeitos negativos, afinal “O que mais temos hoje é um setor imenso de arte patrocinada pelo capitalismo, mostrada nas rotinas polidas do crime, da fraude, da intriga, da traição e de uma degradação exuberante da sexualidade. Notas graciosas de uma audibilidade decrescente são tocadas em suas bordas, e há uma certa vitalidade na mímica, na paródia e no pastiche” (WILLIAMS, 2011, p. 146).

Um dos efeitos nefastos dessa globalização reside na influência da lógica mercadológica em áreas superestruturais políticas e culturais, além do impacto na vida dos indivíduos. Na superestrutura jurídica-política, o Estado nacional perde força diante do poder das grandes transnacionais, as quais dominam o capital e a informação, selecionando aquilo que é de seu interesse e encobrendo ou distorcendo o que não lhes é conveniente. Com efeito, a política é destituída de poder decisório, com consequências negativas para os cidadãos, “já que a condução do processo político passa a ser atributo das grandes empresas” (SANTOS, 2003, p. 60). A exacerbação de uma ética individualista³⁸ e da cultura consumista do capital, aliadas ao controle que o mercado exerce sobre as informações, conformando a opinião pública pelas diferentes mídias, contribuem decisivamente para a alienação e para efetivação de comportamentos insatisfatoriamente pautados por uma ética de valores humanitários, considerando-se o paradigma de uma dominante do capital.

Contrário senso, o Estado não foi inexoravelmente substituído pelo mercado, pois de sua ação depende, em última instância, o tipo de relação que estabelece, em sua localidade, com o global. O Estado, como salienta Santos (2003), atualmente se ausenta naquilo que diz respeito ao atendimento das demandas sociais, a exemplo da educação, da saúde e da segurança, em acordo com premissas de cunho liberal privatizante, mas é atuante na abertura de suas fronteiras aos fluxos do capital, também em acordo com o neoliberalismo econômico.

O resultado dessa posição assumida pela maioria dos Estados no mundo pós-moderno conflui para seu enfraquecimento e descrédito perante a sociedade, a qual não possui mais uma base de sustentação de suas necessidades sociais básicas – como ocorria, em parte, no *Welfare State*. Dessa maneira, o medo e a insegurança tornam-se recrudescientemente intensos e, conseqüentemente, assistimos ao aumento de atitudes individualistas, pouco sensíveis aos apelos de valores humanitários, como a solidariedade e a conduta ética, e a concretização de uma “insensibilidade moral” exacerbada (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p. 20). O Estado já não detém o poder político, agora orientado segundo os interesses marcantis de grandes transnacionais, as quais impõem valores ligados ao capital, sobremaneira na formação de normas de conduta essencialmente individualistas:

³⁸ Queremos salientar que o individualismo aqui exposto condiz com o uso da razão para fins egocêntricos e desvinculados do bem-estar coletivo. Nesse sentido, a imposição de uma sociedade ávida pelo consumo propicia um individualismo que se opõe à ideia de sujeito, tornando-o “descentrado”, “fragmentado” e, logo, incapaz de agir coletivamente, com um senso de responsabilidade perante o social. Conforme Cruz (2011, p. 43 – grifos do autor), “a pós-modernidade forjou um indivíduo ‘narcisista’ voltado para si mesmo em busca de satisfação e realização pessoal”, anulando a potência do sujeito de se tornar ator social ou agente de comunicação e satisfação intersubjetiva.

O novo individualismo, o enfraquecimento dos vínculos humanos e o definhamento da solidariedade estão gravados num dos lados da moeda cuja outra face mostra os contornos nebulosos da ‘globalização negativa’. Em sua forma atual, puramente negativa, a globalização é um processo parasitário e predatório que se alimenta da energia sugada dos corpos dos Estados-nações e de seus sujeitos. (BAUMAN, 2007, p. 30 – grifos do autor)

Indivíduos inseguros, submetidos aos medos da vida cotidiana marcada pela fluidez e lutando de modo, geralmente, individual e imoral em razão de ganhos meritocráticos. Evidentemente, a lógica de dominação do capital na pós-modernidade engendra reflexos e refrações da infraestrutura que pretendem orientar a ação do indivíduo na condição de consumista, no plano econômico, e de conformista, no plano político. Exemplar nesse sentido é a formatação de um regime político identificado como perfeito, imutável e inquestionável: a democracia liberal. A democracia, enquanto regime político, constitui conquista da modernidade e é, de fato, um modelo a ser seguido em seus pressupostos teóricos. Porém, a democracia que se materializa na maior parte dos países ocidentais da atualidade, aquela que existe de fato, oculta a ausência da mesma, quer no plano estatal, quer em outras áreas, como no campo de decisões das transnacionais, eminentemente antidemocrático. Conforme Chomsky, a democracia é constantemente vilipendiada por ações ilegítimas e/ou ilegais, sendo que o pensador qualifica os Estados da seguinte maneira:

‘Estados fracassados’ são identificados pela incapacidade de dar segurança à população, de garantir direitos no país e no exterior e de manter o funcionamento (não apenas formal) de instituições democráticas. Esse conceito deve, com certeza, também abranger os ‘Estados fora da lei’ que desprezam as regras da ordem internacional e suas instituições cuidadosamente construídas ao longo de décadas, quase sempre por iniciativa dos Estados Unidos. (CHOMSKY, 2009, p. 127 – grifos do autor).

Estados que não solidificam a democracia substancial, sobretudo no que diz respeito aos princípios básicos de isonomia e isegoria, transformam o regime democrático em uma ilusão, na qual restam apenas regras formais desprovidas de conteúdo. Diante desse fracasso, as elites políticas e econômicas se esmeram na difusão de uma imagem sacrossanta do sistema democrático falacioso, ressaltando certos direitos como a liberdade de escolha de representantes e ocultando a insuficiência de conteúdo. Assim, a democracia aparece reduzida a rituais eleitorais periódicos, ou na suposta liberdade dos indivíduos, aproximando-se, perigosamente, da Teoria da circulação das elites, de Pareto (1984), para quem a democracia promove tão somente uma rotatividade das elites no governo do Estado, porém, sem significativas e concretas mudanças no atendimento das demandas sociais.

Esse fracasso da democracia, a serviço das elites, aliado ao contexto do mundo globalizado da pós-modernidade, certamente condiciona os cidadãos ao conformismo, ao não questionamento, à apatia e à descrença, quer do sucesso de ações coletivas organizadas, quer da própria política como meio de transformação substancial. A atmosfera de comodismo e de descrença é sublinhada por Bauman, ao afirmar que:

A chance para mudar isso depende da ágora – esse espaço nem privado nem público, porém mais precisamente público e privado ao mesmo tempo. Espaço onde os problemas particulares se encontram de modo significativo – isto é, não apenas para extrair prazeres narcisísticos ou buscar alguma terapia através da exibição pública, mas para procurar coletivamente alavancas controladas e poderosas o bastante para tirar os indivíduos da miséria sofrida em particular; espaço em que as ideias podem nascer e tomar forma como ‘bem público’, ‘sociedade justa’ ou ‘valores partilhados’. O problema, no entanto, é que restou hoje pouco dos espaços públicos/privados à moda antiga, ao passo que não se veem em lugar algum novos espaços capazes de substituí-los. As velhas ágoras foram ocupadas por empreiteiras e recicladas como parques temáticos, enquanto poderosas forças conspiram com a apatia política para recusar alvarás de construção de novos espaços. (BAUMAN, 2000, p. 11, 12 – grifos do autor).

De fato, o sociólogo polonês é pertinente ao constatar o declínio da política com poder decisório, dos espaços democráticos e afirmar a intrusão do mercado nessa esfera. O mundo pós-moderno, da dominância do capital em escala planetária, e a insuficiência dos Estados quanto à democracia abrem caminho para a intensificação da insegurança, do individualismo egocêntrico e da diminuição do humanismo nas relações sociais.

Nesse panorama, é bastante difícil ao cidadão encontrar a origem dos problemas, uma vez que, de um lado, supervalorizam-se elementos da revolução tecnológica, do consumismo e da democracia liberal, e de outro, se oculta a perversidade da hegemonia do próprio sistema do capital, sob o disfarce de uma “Era pluralista”, valorizadora das diferenças, das liberdades, das minorias, enfim, profundamente “democrática”.

Ocorre que a Era pós-moderna, descrita em traços elementares até aqui, é democrática somente naquilo que é desejável ao mercado global, pois o capitalismo, em um só instante, acolhe e acomoda todas as diferenças e aguça outras, nivelando-as no nível do consumo. Por outro lado, aquilo que não aquiesce com as demandas mercadológicas é autoritariamente rejeitado. Bauman elabora excelente constatação de uma realidade concreta em escala mundial, mas incorre em imprecisão ao conduzir sua análise para o argumento de que, no mundo pós-moderno, estamos impossibilitados de reconhecer o que combater e como o fazê-lo. Ao tomarmos a proposição de que o mundo atual é aleatório, caótico, ou que não possui um centro, e que nada mais resta aos indivíduos do que flutuar à deriva, inseguros e apáticos,

sem dúvida nossa reflexão acerca das possibilidades de uma ação coletiva com potencial transformador se colore de ceticismo e, logo, conformismo e apatia. No entanto, se considerarmos que o exercício do domínio é exercido em escala global pelas grandes transnacionais, as quais exigem dos Estados uma postura liberal, cremos na reversão do argumento do sociólogo polonês. Por isso, estamos de acordo com a concepção de que o sistema capitalista se encontra em um novo estágio, mas, ainda assim, atuando de modo a explorar aquilo que Marx denominou de mais-valia, agora mundializada, conforme podemos ler em Santos:

Hoje haveria um motor único que é, exatamente, a mencionada mais-valia universal. Esta tornou-se possível porque a partir de agora a produção se dá à escala mundial, por intermédio de empresas mundiais, que competem entre si segundo uma concorrência extremamente feroz, como jamais existiu. As que resistem e sobrevivem são aquelas que obtêm a mais-valia maior, permitindo-se, assim, continuar a proceder e a competir. Esse motor único se tornou possível porque nos encontramos em um novo patamar de internacionalização, com uma verdadeira mundialização do produto, do dinheiro, do crédito, da dívida, do consumo, da informação. Esse conjunto de mundializações, uma sustentando e arrastando a outra, impondo-se mutuamente, é também um fato novo. (SANTOS, 2003, p. 29,30).

Uma nova forma de mais-valia, portanto, a qual permite que visualizemos, não abstratamente, mas objetivamente, os atores do exercício de dominação: o sistema do capital corporificado nas grandes transnacionais. E se podemos ver isso, torna-se também possível localizarmos o centro do qual emana a sustentação do sistema globalizado, que não pode ser, obviamente, uma economia subdesenvolvida agrário-exportadora, mas a mais forte e dinâmica economia mundial, a estadunidense, sobretudo alicerçada no complexo industrial-militar e farmacêutico. Os Estados Unidos despontam, de fato, como a única superpotência mundial e contribuem para a sensação de insegurança e de descrédito da política e da democracia, afinal, como afirma Chomsky (2003, p. 72), “Há razão para as pessoas ficarem assustadas quando a única superpotência mundial, que tem em essência um monopólio da força, anuncia abertamente: Usaremos força e violência como bem entendermos e, se vocês não gostarem, saiam do caminho”.

Portanto, contrariamente aos paradigmas de boa parcela de intelectuais alinhados com uma defesa irrestrita da globalização pós-moderna, pensamos a mesma sob a ótica de pontos positivos³⁹ e pontos negativos, sendo estes últimos um tanto mais evidentes, na formação e

³⁹ Efetivamente, o pensamento pós-moderno significou uma importante contribuição em certos aspectos, como a ampliação dos objetos de pesquisa nas ciências humanas – gênero, sexualidade, desejo, espiritualidade, corpo, meio ambiente, minorias, entre outros.

difusão de valores mercadológicos nas mais diversas esferas da vida social, a partir dos interesses de transnacionais e dos Estados Unidos, argumento presente também em Jameson (1991). Certamente, individualismo egocêntrico, incerteza, fluidez, carência de humanismo, de ética e de solidariedade constituem elementos caracterizadores do meio ideológico no qual José Saramago estava inserido, bem como a ilusão democrática, a circulação de elites e o descrédito para com a esperança na ação coletiva como potência transformadora. O escritor luso, no ato estético, isola e recorta esses elementos do meio ideológico e, por meio do reflexo e da refração, os singulariza e os torna funcionais no plano estético.

Nessa linha de pensamento, parece-nos exemplar a representação da democracia na obra saramaguiana, de maneira alguma na forma de uma direta declaração da voz narrativa da inconsistência da mesma, ou na exposição panfletária de seus problemas de funcionamento sentidos pelo escritor no meio ideológico que o cercava. Observemos o longo discurso da personagem primeiro-ministro, por ocasião dos 83% de votos em branco na capital do país:

O Governo, reconhecendo que a votação de hoje veio confirmar, agravando-a, a tendência verificada no passado domingo e estando unanimemente de acordo sobre a necessidade de uma séria investigação das causas primeiras e últimas de tão **desconcertantes resultados**, considera, após ter consultado com sua excelência o chefe do estado, (...) obrigação apurar até as últimas consequências os **anómalos acontecimentos** de que fomos, durante a última semana, além de atónitas testemunhas, temerários actores, e se, com o mais profundo pesar, pronuncio esta palavra, é porque aqueles votos em branco, que vieram desferir um **golpe contra a normalidade democrática** em que decorria a nossa vida pessoal e colectiva, não caíram das nuvens nem subiram das entranhas da terra, estiveram no bolso de oitenta e três em cada cem eleitores desta cidade, os quais, por sua própria, **mas não patriótica mão**, os depuseram nas urnas. É tempo ainda de **emendar o erro**, não por meio de uma nova eleição, que no actual estado de coisas poderia ser, a mais de inútil, contraproducente, mas através do rigoroso exame de consciência a que, desde esta tribuna pública, convoco os habitantes da capital, todos eles, a uns para que melhor possam proteger-se da *terrível ameaça que paira sobre suas cabeças*, aos outros, sejam eles **culpados**, sejam eles inocentes de intenção, para que se corrijam da **maldade** a que se deixaram arrastar sabe-se lá por quem, *sob pena de se converterem no alvo directo das sanções previstas no estado de excepção* cuja declaração, após consulta, amanhã mesmo, ao parlamento, para esse efeito reunido em sessão extraordinária, e obtida, como se espera, a sua unânime aprovação, o governo vai solicitar a sua excelência o chefe do estado. (...) *A última frase de efeito do primeiro-ministro, Honrai a pátria, que a pátria vos contempla, com rufos de tambores e berros de clarins, rebuscada nos sótons da mais bolorenta retórica patrimonial, foi prejudicada por umas Boas noites que soaram a falso, é o que as palavras simples têm de simpático, não sabem enganar.* (SARAMAGO, 2004, p. 35-36 – grifos nossos).

Podemos notar, no discurso do primeiro-ministro, elementos que remetem à organização política do país em que decorre a narrativa. Nas expressões sublinhadas, percebe-se que há um regime democrático, em termos procedimentais, com eleições livres, um

governo e um chefe de estado, confluindo para uma forma de governo parlamentarista, a exemplo da maioria dos países ocidentais no mundo pós-moderno. O discurso da personagem enfatiza um caráter democrático atribuído ao governo, na mesma medida em que entende a manifestação do voto em branco como uma ameaça à democracia, como podemos observar nas expressões grifadas em negrito, que realçam a ideia de que os cidadãos cometeram um “erro”, que o voto em branco é produto da “maldade”, de “mãos não patrióticas”, um “golpe à normalidade democrática”. Ao mesmo tempo, o discurso do governo revela sua atitude autoritária diante do fato ocorrido, como podemos ver nas expressões grifadas em itálico, fazendo ameaças aos cidadãos, sobretudo com o previsto decreto do estado de exceção. É, portanto, pelo próprio discurso do primeiro-ministro que se desvela, dialeticamente, a insuficiência da democracia, reduzida aos procedimentos formais, mas esvaziada de substância em contraste com a ação de voto em branco da população, expressando um sentimento em relação ao meio ideológico de maneira crítica. Ao final, em itálico sublinhado, em trecho já citado na página 22 deste trabalho, o narrador desconstrói a veracidade do discurso da personagem primeiro-ministro, por meio de uma ironia ímpar sintetizada na afirmação de que “as palavras simples não sabem enganar”, referindo-se às “boas noites” finais. Na medida em que ironiza o discurso, que se pretende solene e verdadeiro como os habituais discursos das elites governantes, o narrador singulariza o episódio esteticamente, já de si específico em face da inusitada situação do voto em branco, e o desautoriza, dialogando com o meio ideológico como um contraponto simbólico.

O individualismo exacerbado, a falta de ações humanistas e solidárias e a ação imoral também são recortados e isolados pelo escritor para compor suas obras, a exemplo de *Ensaio sobre a cegueira*, todavia com uma estetização desses elementos colhidos no meio ideológico. Basta que lembremos a descrição da cena em que os cegos “malvados”, pela imposição violenta, se apoderam da comida e exigem pagamentos dos demais cegos. A curva dramática atinge o ápice quando exigem sexo das mulheres, com as mesmas sendo violentadas pelos cegos “malvados”, em uma cena na qual o narrador não poupa adjetivos que animalizam o comportamento destes. A animalização auxilia na estetização do componente extraestético do individualismo imoral e inumano, ao mesmo tempo em que contrasta com a postura humanitária do grupo de cegos liderado pela mulher do médico ao longo da narrativa. Assim, pela representação de uma cena de estupro coletivo, com a animalização levada ao paroxismo, o narrador reflete e refrata um sentir axiológico de crítica ao individualismo imoral e inumano

do mundo pós-moderno, de maneira singularizada – sem mencionar que também ocorre via representação de um fato improvável cientificamente, a cegueira branca.

Igualmente, a insensibilidade no meio ideológico, em parte fruto da imposição de relações mercantis, parece-nos refratada no plano estético de José Saramago, como na mercantilização dos rituais fúnebres pelas agências funerárias. Dialoguemos com *As intermitências da morte*, na qual ocorre uma reunião das referidas agências diante da inaudita greve da morte, propondo-se uma medida nova para a inédita situação:

Importantes sectores profissionais, *seriamente* preocupados com a situação, já começaram a fazer chegar a quem de direito a expressão do seu descontentamento. Como seria de esperar, as primeiras e formais reclamações vieram das empresas do negócio funerário. Brutalmente desprovidos da sua matéria-prima, os proprietários começaram por fazer o gesto clássico de levar às mãos à cabeça, *gemendo em carpideiro coro*. E agora que irá ser de nós, mas logo, perante a perspectiva de uma catastrófica falência que a ninguém do *grémio* fúnebro pouparia, convocaram uma assembleia geral da classe, ao fim da qual, após acaloradas discussões, iam dar com a cabeça no muro indestrutível da *falta de colaboração da morte*, essa a que se haviam habituado, de pais a filhos, como algo que por natureza lhes era devido, aprovaram um documento a submeter à consideração do governo da nação, o qual documento adoptava a única proposta construtiva, *construtiva, sim, mas também hilariante*, que havia sido apresentada a debate. [...] **que o governo decida tornar obrigatórios o enterramento ou a incineração de todos os animais domésticos que venham a defuntar de morte natural ou por acidente, e que tal enterramento ou incineração, regulamentados e aprovados, sejam obrigatoriamente levados a cabo pela indústria funerária** (SARAMAGO, 2005, p. 25, 26 – grifos nossos).

A mercantilização da morte fica patente nas expressões sublinhadas, com o uso dos termos “empresas”, “negócio”, “matéria-prima” e “indústria” para compor uma imagem dos rituais fúnebres como essencialmente comercial. Nas expressões grifadas em itálico, podemos notar a ironia do narrador, ao atribuir um peso moral de grande preocupação às funerárias pela expressão “importantes” e ao fato de que estariam “seriamente” preocupadas. A seriedade da preocupação, por certo, existe em relação ao fato de não possuírem mais a “matéria-prima”, os defuntos, e assim sua viabilidade econômica estar ameaçada, mas não uma preocupação com o ser humano, convertido em mercadoria. A referência a “gemendo em carpideiro choro”, “grémio”, “falta de colaboração da morte” constitui marca irônica do narrador, intensificada na apreciação que faz da proposta levada ao governo nos termos de “hilariante”, em uma combinação textual sintática e semântica na qual a ironia desvela a essência mercantil das funerárias em um tom abertamente cômico. A comicidade é, por sua vez, realçada na proposta, grifada em negrito, ao mesmo tempo em que instala a relação entre o mercado e a política, pois tal proposta será aprovada pelo governo na sequência da fábula. A narrativa,

pela situação insólita da greve da morte, pela ironia e pelo efeito cômico, efetua uma reorganização de valores extraestéticos, aqui a mercantilização da morte e a relação entre economia e política, de maneira peculiar, estética. Expressa um sentimento do autor diante do meio ideológico que o circunda, dominado pelo capital e suas implicações nas relações humanas, com um posicionamento axiológico de inconformidade e dialeticamente atuante com a realidade concreta como questionamento reflexivo.

Por fim, falta-nos situar a obra saramaguiana no âmbito da superestrutura cultural, na qual incluímos a teoria e a literatura. Para melhor esclarecermos os termos da questão, recorreremos à distinção elaborada por Eagleton, para quem o pós-moderno e o pós-modernismo são definidos como periodização histórica e forma cultural, respectivamente. De acordo com o autor:

A palavra *pós-modernismo* refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo *pós-modernidade* alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, autorreflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana. (EAGLETON, 1998, p. 7 – grifos do autor).

Como bem esclarece o autor, a pós-modernidade, enquanto modelo epistemológico, nega uma série de conquistas históricas, confluindo para a negação da própria possibilidade da epistemologia, conforme podemos ler também em Giddens (1991). Dessa forma, decreta inclusive o repúdio aos modelos de compreensão anteriores, como o materialismo dialético e o freudismo, segundo Jameson (1991), supostamente ultrapassados diante da complexidade do mundo pós-moderno. Decorrente dessa linha de pensamento, afirma-se também o fim do indivíduo, da ética, do humanismo, da política emancipatória, enfim, da própria História. Desse posicionamento deriva o culto da ambiguidade, da indeterminação, do ceticismo, do relativismo, da descrença no potencial de ação do sujeito, conforme podemos ler em Eagleton (1998). Evidentemente, é preciso considerar a historicidade desse processo, com a evolução da estrutura econômica a um estágio denominado por Jameson (1991) de capitalismo tardio, no qual o fenômeno pós-moderno se constituiria em uma espécie de disfarce sofisticado do conservadorismo do capital.

Paralelamente, segundo a citação acima, o pós-modernismo estaria ligado à cultura, refletindo – como bem enfatiza o autor – “um pouco” tudo isso, a infraestrutura e as demais

superestruturas, com repercussões nem sempre promissoras para o artístico, agora também dominado pelo mercado. Nesse mesmo sentido é que Jameson (1991) irá caracterizar o pós-modernismo como uma dominante cultural, cujas características mais nefastas seriam a falta de profundidade, tanto na teoria quanto na arte, o enfraquecimento da historicidade e o esmaecimento dos afetos, confluindo para uma arte atrelada aos ditames do capital, na qual as inovações formais aparecem como homólogas às inovações tecnológicas da cultura consumista. A forma mais superficial dessa tendência dominante na arte se manifesta, então, na forma do pastiche, no qual o estilo individual desaparece cedendo lugar a recortes fragmentários, por vezes obscuros e caóticos, que se pretendem a nova *mimese* da pós-modernidade, ou a *antimimese*, uma vez declarada a impossibilidade da representação do real concreto pela teoria pós-moderna.

Nesse ponto, precisamos ressaltar a proposição sobre o pós-modernismo enfatizada por Hutcheon (1991), embora a autora concorde com a visão de Jameson (1991) e de Eagleton (1985) de que toda postura frente ao pós-moderno é necessariamente um posicionamento político. A autora, por outro lado, enfatiza a função da paródia, da metaficção historiográfica, da valorização da diferença, da ambiguidade, da indeterminação, entre outros, como elementos de um poderoso questionamento aos antigos valores – o que, diga-se de passagem, de fato ocorre em certas manifestações artísticas do pós-modernismo. A autora, mesmo que não estejamos a realizar uma resenha completa de sua teoria, apresenta como novidades da teoria e da estética pós-moderna questões já percebidas e exploradas desde o século XIX, ao menos no plano teórico. Exemplo dessas supostas novidades é a argumentação em relação à valorização das diferenças no cenário pós-moderno, na qual a pesquisadora conclui que “A diferença – ou melhor, no plural, as diferenças – pós-modernas são sempre múltiplas e provisórias” (HUTCHEON, 1991, p. 22), em uma atitude que oblitera o fato de que Marx já reconhecia a multiplicidade e a provisoriedade do real concreto na formulação da dialética materialista. De fato, Hutcheon reduz o conceito de dialética a um modelo de pensamento homogeneizador, binarista e totalitário. A autora também anuncia como novidade que “a lição da arte pós-moderna é a de que não devemos limitar nossas investigações apenas aos leitores e aos textos; o processo de produção também não pode ser ignorado” (HUTCHEON, 1991, p. 111). No entanto, tal lição carece de ineditismo, sendo já enfatizada, por exemplo, pela teoria marxista dialética e pela teoria bakhtiniana. Enfim, não nos cabe aprofundar uma crítica às possíveis inconsistências da teoria da pesquisadora, mas sinalizar que não nos coadunamos ao seu pensamento.

O fato é que mesmo nas concepções dialéticas em relação à pós-modernidade (tanto histórica, quanto cultural) os autores reconhecem os pontos positivos do pensamento e da arte pós-moderna, tomando o cuidado de não generalizar em um todo absoluto, monolítico a crítica e os objetos artísticos. Por isso, a referência a uma dominante cultural, sobremaneira aquela ditada pelas regras do mercado. Por conseguinte, é evidente que há obras – pensamos aqui no que se refere à literatura – que incorporam características do pós-moderno (tanto histórico, quanto cultural) de maneira a questionar a própria pós-modernidade. Certamente, a obra saramaguiana não apresenta uma literatura marcada pelas características nefastas do fenômeno pós-moderno, mas exatamente o contrário.

Assim, as características mais salientes do pós-modernismo, como o paradoxo, a ambiguidade, a ironia, a indeterminação e a contingência, segundo Coutinho (2008), além da polifonia narrativa, da fluidez genológica, da modelização paródica da História e da história, da metaficção e da autorreflexividade, conforme Arnaut (2002), podem desempenhar uma função estética para além do experimentalismo incauto, fomentando uma obra complexa, polissêmica e extremamente contemporânea na acepção de Agamben (2009), deixando entrever não as luzes do progresso, mas os problemas mais candentes da época, e posicionar-se de forma transformadora. Nesse sentido, a obra saramaguiana dialoga com a estética denominada de pós-modernismo, utilizando-se de alguns de seus elementos formais para a produção de um sentido que ultrapassa o experimentalismo inconsciente e infrutífero, e aproxima-se da arte preconizada por Jameson (1991, p. 79), ou seja, uma arte em que “nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está, hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social”.

Efetivamente, o romance saramaguiano apresenta uma série de características formais do pós-modernismo, mas as supera dialeticamente na proposição do sentido político-ideológico. Assim, a ironia, a metaficção, a inconclusão e a intertextualidade, entre outros, atuam como partes integrantes de um todo estruturado dialético, produzindo um efeito de sentido que supera o experimentalismo ao reabilitar noções questionadas pela pós-modernidade, a exemplo de razão, humanismo e bondade, como meios de emancipação do homem. A razão⁴⁰, tão atacada na teoria e na arte pós-moderna, parece-nos reconduzida ao

⁴⁰ Aqui é necessário enfatizar que a razão criticada pelo fenômeno pós-moderno condiz com a racionalidade iluminista, a crença no progresso inexorável para o bem comum. Na medida em que a razão foi instrumentalizada a serviço do capital e as promessas da razão da ilustração não se concretizaram plenamente, a mesma foi eleita como uma ilusão, resultando disso a descrença de ação emancipatória por meio da ciência. Ocorre que, sem pretendermos um simples retorno ao ideário iluminista, a razão deve ser celebrada como

seu lugar de meio para compreensão e transformação individual e coletiva na realidade ficcional de José Saramago, bastando aqui que pensemos na cegueira alegórica de *Ensaio sobre a cegueira*, na qual o fio que mantém os cegos ainda como humanos é a racionalidade, exemplarmente conduzido na figura da personagem mulher do médico e de seu grupo. A razão, na obra saramaguiana, não constitui fonte de exploração e de egoísmo, mas assume a feição apontada por Eagleton (1998, p. 120,121), ou seja, “relaciona-se com generosidade, com ser capaz de admitir a verdade ou a justiça da reivindicação do outro mesmo quando ela vai contra os nossos interesses e desejos pessoais. Nesse sentido, ser racional não só envolve cálculo frio, mas coragem, realismo, justiça, humildade e nobreza de espírito”. Em uma síntese bastante arbitrária, podemos afirmar que a obra de José Saramago valoriza a razão, na forma de sua arquitetônica e no conteúdo social, como imperiosamente necessária ao homem, tanto no universo ficcional, quanto no real concreto. Da mesma maneira, o humanismo, tão dogmaticamente criticado pela pós-modernidade, pode assumir uma cor positiva, na medida em que entendermos que um indivíduo é humanista porque “acredita em uma essência humana ou natureza comum, por causa de certas propriedades importantes que os seres humanos compartilham em virtude de sua condição humana, e que têm implicações éticas e políticas” (EAGLETON, 1998, p. 126). O humanismo a que nos referimos aqui envolve os ideais de razão, liberdade e conduta ética, os quais integram um paradigma de valorização do homem – e que fazem parte de nossa tese⁴¹. O romance dialético saramaguiano apresenta consonância com uma postura de valorização do humanismo e, por conseguinte, de atitudes

condição primeira para que o homem possa compreender a si, ao outro e à totalidade contraditória do real e, somente assim, agir de forma transformadora, responsável perante si e perante os outros. Nesse sentido, afirmar uma verdade não deveria ser motivo de acusações (em nome do relativismo), mas de relevante elogio da razão como fonte da ciência. Como afirma Eagleton (2014, p.149), enunciar que uma declaração é verdadeira, e absoluta, “não é nada especialmente problemático. Simplesmente significa que, se uma declaração é verdadeira, então o oposto dela não pode ser verdadeiro ao mesmo tempo, ou de algum outro ponto de vista”.

⁴¹ Aquiescemos com o argumento de que o homem é definido por sua natureza e diferente, portanto, de outros seres vivos e também de objetos. Conforme Eagleton (2014, p. 220) “Desde que o humanismo – a crença no *status* peculiar dos seres humanos na Natureza – deixou de estar na moda, a tarefa de resguardar a supremacia humana passou para o culturalismo. O culturalismo é a forma de reducionismo que enxerga tudo em termos culturais, assim como o economicismo enxerga tudo em termos econômicos. Fica, então, desconfortável com a verdade de que somos, entre outras coisas, objetos materiais naturais ou animais, e insiste, em vez disso, em que nossa natureza material é culturalmente construída”. Evidentemente, não se está a sugerir que a ênfase no humanismo realce exclusivamente os aspectos “nobres” dos homens, mas sim a coexistência do positivo e do negativo na natureza humana. Por outro lado, cremos também na necessidade da liberdade para o desenvolvimento do humanismo, afinal ela é “a precondição vital do florescimento humano. Você é livre para realizar sua natureza, mas não no falso sentido naturalista de simplesmente expressar um impulso porque acontece ser o seu. Isso não excluiria a tortura e o assassinato. Mais exatamente, você realiza sua natureza de uma forma que libera o outro para também fazer o mesmo. E isso significa que você realiza o melhor que há em sua natureza – já que, se a autossatisfação do outro é o meio pelo qual cada um prospera, você não está liberado para ser violento, dominador ou oportunista” (EAGLETON, 2014, p. 229). Assim, o humanismo é entendido de uma maneira positiva, na medida em que representa um paradigma do homem em sociedade de maneira a moldar ações que buscam beneficiar o bem comum.

morais, solidárias e de consciência política, como podemos notar nas obras de nosso *corpus* de estudo, operando, portanto, um reflexo e uma refração da crítica pós-moderna ao humanismo como modelo de conduta. As posições do narrador e sua ironia, das personagens protagonistas, dos diálogos, da arquitetura narrativa, enfim, o todo do objeto estético de José Saramago funciona na valorização da razão e do humanismo como meios de transformação social, a exemplo das reiteradas mostras de conduta ética e democrática dos cidadãos que votaram em branco no *Ensaio sobre a lucidez*; ou da insistente, apesar de todos os obstáculos, forma de pensar e de agir humanista-democrática da camarata dos cegos liderados pela mulher do médico, no *Ensaio sobre a cegueira*; ou ainda na posição humana e amorosa assumida pela morte em contato com o músico violoncelista, no desfecho de *As intermitências da morte*.

Desse modo, em linhas gerais, apresentamos nosso modelo epistemológico e hermenêutico na condução de um estudo literário mais condizente para a elucidação do princípio estético dialético em José Saramago, em uma produção artística que se constitui por formas ligadas ao pós-modernismo lúcido, questionador, contemporâneo, aliando a forma dialética ao conteúdo de proposição humanista e democrático. Cumpridos esses dois capítulos, nos quais já anunciamos alguns pontos de nossa compreensão do princípio artístico do romance de José Saramago, ao lado de nossas balizas teóricas, julgamos ter obtido e esclarecido os subsídios para uma análise mais perquiridora do objeto estético.

3. A ARQUITETÔNICA NARRATIVA EM JOSÉ SARAMAGO: DO TODO PARA AS PARTES E DAS PARTES PARA O TODO

... o que isto quer dizer é que saberíamos muito mais das complexidades da vida se nos aplicássemos a estudar com afinco as suas contradições em vez de perdermos tanto tempo com as identidades e as coerências, que essas têm obrigação de explicar-se por si mesmas.

José Saramago – “A caverna”

3.1. A DIALÉTICA ESTRUTURAL I: O TODO NARRATIVO.

Após o percurso realizado – no qual efetuamos um diálogo com a crítica literária precedente, salientando-se a conservação de elementos considerados pertinentes e a proposição de um movimento para além daquilo que já foi constatado e problematizado, ou seja, a sustentação do princípio estético dialético no romance saramaguiano; e também depois de explicitarmos a concepção de dialética que nos parece presente na ficção do autor luso, juntamente às bases hermenêuticas e epistemológicas que orientam nosso diálogo investigativo com a obra de José Saramago, entendida em seu caráter de objeto-signo axiológico – pretendemos explorar de maneira mais perscrutadora a arquitetônica do objeto-estético, em uma acepção próxima ao conceito bakhtiniano. Assim, este capítulo pretende objetivar a estrutura dialética das narrativas de nosso *corpus* de trabalho, sobretudo com uma decomposição do todo narrativo em partes que nos permita conhecer a estrutura da obra, retornando ao todo com conhecimento adequado.

Por estrutura entendemos, *ad hoc*, o plano lógico das ações, da intriga e, assim, da organização do enredo de uma narrativa. Tal arquitetura não se nos apresenta de forma imediata, sendo necessária sua extração a partir do interior do universo ficcional e, então, sua objetivação⁴². Conforme Barthes, toda narrativa:

possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise, mesmo que seja necessária alguma paciência para explicá-la, pois há um abismo entre a mais complexa aleatória e a mais simples combinatória, e ninguém pode combinar

⁴² Os riscos de uma explicitação objetiva da estrutura de uma narrativa recaem na imposição de um código a partir do exterior, afinal a estrutura não se nos apresenta facilmente ao olhar. Insistimos na ênfase de extrair a arquitetura narrativa a partir do seu interior, pois, como adverte Genette (1972, p. 152), “as estruturas estão longe de ser objetos encontráveis, são sistemas de relações latentes, inteligíveis mais que visíveis, que a análise constrói à medida que as extrai arriscando-se às vezes a inventá-las pensando descobri-las”.

(produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras. Onde pois procurar a estrutura da narrativa? Nas narrativas, sem dúvida. (BARTHES, 2011, p. 20-21).

Todavia, ao anunciarmos a pretensão de elucidar a estrutura romanesca em sua forma dialética, não significa que tencionamos agir analítica e interpretativamente nos parâmetros estritamente formalistas ou estruturalistas. Entendemos que a análise estrutural se constitui como momento imprescindível para a compreensão mais apurada da obra literária, análise que, no entanto, deve harmonizar a forma e o conteúdo, conforme paradigmas de Bakhtin (2010b) e Candido (2010). Separamos a forma e o conteúdo, arbitrariamente, com a finalidade única de melhor explicação do literário, sabendo-se da indissociabilidade dos mesmos na constituição do objeto estético. Então, a análise estrutural acaba também por ressaltar aspectos de conteúdo, não podendo ser exclusivamente formal.

Desse modo, entendemos de capital relevância a explicitação da estrutura da narrativa saramaguiana, pois aquiescemos com o paradigma de que, seja nos fenômenos da vida concreta, seja naqueles do universo ficcional, conhecer a estrutura significa compreender a essência, com a consequente superação do imediatismo da aparência:

O conceito da coisa é compreensão da coisa, e compreender a coisa significa conhecer-lhe a estrutura. A característica precípua do conhecimento consiste na decomposição do todo. A dialética não atinge o pensamento de fora para dentro, nem de imediato, nem tampouco constitui uma de suas qualidades; o conhecimento é que é a própria dialética em uma de suas formas; o conhecimento é a decomposição do todo. O ‘conceito’ e ‘abstração’, em uma acepção dialética, têm o significado de método que decompõe o todo para poder reproduzir espiritualmente a estrutura da coisa, e, portanto, compreender a coisa. (KOSIK, 1976, p. 14 – grifos do autor).

Atingir a essência, aqui em relação à obra literária, nos é possível pela “descoberta” de sua estrutura, portanto. Através da decomposição do todo narrativo em partes, o movimento do pensamento, cremos, coaduna-se ao princípio estruturador da obra saramaguiana, ambos procedendo do todo para as partes e destas para o todo, então estruturado. Essa nos parece a atividade indispensável no trabalho com o romance saramaguiano, atividade exigida pelo mesmo em razão de sua imanente arquitetura dialética.

Ao procurar revelar a estrutura da narrativa, pensamos, como Todorov (2013), no afastamento de um estudo que se traduz na paráfrase ou no comentário descritivo do texto literário, geralmente com interpretações de caráter político, econômico, sociológico, histórico ou filosófico do mesmo, o que põe a literatura em um lugar secundário. A ação de demonstrar a estrutura de funcionamento coincide com a premissa de que é necessária a explicação

integral do romanesco, a forma realizando o conteúdo. De modo igualmente importante, a estrutura da narrativa constitui um certo tipo de posicionamento do artista perante o real concreto, de maneira que revela uma posição contemplativa ou interventora, conforme o princípio estético escolhido. Como se verá, em José Saramago, a estrutura dialética evidencia um posicionamento interventor na realidade extraficcional.

Partimos, então, da concepção de que “O enredo é uma construção inteiramente artística”, conforme Tomachevski (2013, p. 312), e revelar-lhe a estrutura é condição *sine qua non* para a compreensão da forma dessa construção. Em José Saramago, a forma parece-nos eminentemente dialética e, portanto, princípio estético, de modo que incide na subversão dos esquemas canônicos da narratologia. Iniciemos nosso trabalho com o *Ensaio sobre a cegueira*.

A fábula⁴³ dessa obra é relativamente simples, embora nutrida por uma notável e incomum criatividade. Em uma cidade qualquer, um homem fica cego, repentinamente, dentro de seu carro parado no semáforo. Sua cegueira é inexplicável pela ciência e inauditamente branca, segundo relata-lhe o médico. A seguir, a cegueira alastra-se, tornando-se uma epidemia. Então, o governo da cidade decide isolar os cegos em um antigo manicômio, abandonando-os à própria sorte, com a mulher do médico sendo a única personagem que não perde a visão. No manicômio, a falta de organização, de auxílio externo, de espírito de solidariedade e a superlotação tornam o ambiente, gradativamente, imundo e fétido, ocorrendo diversos conflitos, mormente aquele que envolve a camarata dos cegos liderados pela mulher do médico e a camarata dos cegos “malvados”, segundo posicionamento axiológico do narrador. Desse conflito resulta o assassinato do líder dos “malvados” pela mulher do médico, e outra mulher provoca um incêndio no local. Os cegos saem às ruas da cidade e constatam que todos cegaram, havendo desordem, sujeira e conflitos entre grupos de cegos errantes. O grupo da mulher do médico arranja-se de maneira organizada, racional e humanista, conseguindo se movimentar pela cidade até encontrar pouso seguro na morada do médico. Repentinamente, os cegos vão recuperando a visão.

Essa fábula pode ser transposta, com maior ou menor exatidão, para os esquemas convencionais da estrutura narrativa, já referidos no primeiro capítulo, segundo Reuter (2004)

⁴³ O conceito de fábula aqui empregado é oriundo do formalismo russo, diferindo-se do enredo: “Chamamos de fábula o conjunto dos eventos ligados entre si que nos são comunicados ao longo da obra. A fábula poderia ser exposta de maneira pragmática, seguindo a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e causal dos eventos, independentemente da maneira como estes são dispostos e introduzidos na obra. Opõe-se a fábula ao enredo, que é também constituído pelos mesmos eventos, mas respeitando sua ordem de aparecimento na obra e a sequência das informações que no-los designam” (TOMACHEVSKI, 2013, p. 310,311).

e Todorov (2013), mas que recobramos nesse momento com uma exposição pragmática nas figuras 2 e 3.

Figura 2 – O esquema canônico em *Ensaio sobre a cegueira*.

| ESTADO INICIAL | CONFLITO / TENSÃO | ESTADO FINAL |
|---|---|---|
| Cidade / trânsito de veículos Situação equilibrada, sem substancial ação | Cegueira branca / governo e cegos / cegos “bons” e cegos “maus” | Recuperação da visão Novo equilíbrio, sem ação |

Figura 3 – O esquema quinário em *Ensaio sobre a cegueira*.

| ESTADO INICIAL | COMPLICAÇÃO OU FORÇA PERTURBADORA | DINÂMICA | RESOLUÇÃO OU FORÇA EQUILIBRADORA | ESTADO FINAL |
|---|--|--|---|--|
| Cidade / trânsito de veículos Situação equilibrada, sem substancial ação | Cegueira branca | Conflitos: governo e cegos / cegos “bons” e cegos “maus” | Recuperação da visão | Cidade ainda ali está Novo equilíbrio, sem ação |

Efetivamente, para iniciar a fábula é introduzido um motivo dinâmico (complicação ou força perturbadora; conflito), a cegueira súbita, a qual rompe o equilíbrio do estado inicial e instala o conflito, a tensão da figura 2 e a dinâmica da figura 3. Com o desenvolvimento do conflito ou da dinâmica entre governantes e cegos e entre os próprios cegos, chega-se, também subitamente, à resolução ou força equilibradora, o retorno da visão. Essa recuperação da capacidade de ver cria um novo equilíbrio, como vemos nas figuras 2 e 3, um estado sem ação. Portanto, compreende-se a passagem de um estado inicial equilibrado, sem ação, para um estado final, em um novo equilíbrio, sem ação. Evidentemente, esses esquemas podem ser mais problematizados, porém, parecem tornar o texto fechado entre dois polos configurados em situações de equilíbrio e inação. Com efeito, os esquemas canônicos podem induzir ao entendimento de que a narrativa possui um desfecho que tudo soluciona e tudo explica, compreendendo-se que:

o fim da fábula é representado por uma situação em que os conflitos são suprimidos e os interesses, reconciliados. A situação de conflito suscita um movimento

dramático, porque uma coexistência prolongada dos dois princípios opostos não é possível, e um dos dois deverá levar a melhor. A situação de ‘reconciliação’, ao contrário, não acarreta um novo movimento, não desperta a expectativa do leitor. (TOMACHEVSKI, 2013, p. 317 – grifos do autor).

Reconhecemos que os modelos apresentados nas figuras 2 e 3 permitem uma análise da fábula, porém para o enredo mostram-se de dirimida aplicação. Circunscrita à constatação da presença ou ausência da ação, da resolução do conflito, os modelos satisfazem uma constatação de superfície, atrelada especialmente à materialidade do texto. No entanto, se pensarmos em um extrato textual mais profundo, de consequências semânticas, perceberemos que os modelos deixam a desejar, a menos que sejam refratados para elucidar a estruturação dialética, com o seu movimento espiral, a luta constante entre contraditórios que se inter-relacionam e que não imobiliza a narrativa, sempre em devir.

Na superfície, perceber-se-á o conflito em termos de oposições dicotômicas, com o triunfo de uma força ou de outra: ou o governo ou os cegos, ou os cegos “bons” ou os cegos “malvados”, ou a cegueira ou a visão, dificultando a percepção de que não se trata do triunfo de um ou de outro, mas da unidade entre eles e da superação dialética. O conflito, reiteramos, acaba por ser reduzido ao binarismo excludente entre cegueira e visão, autorizando sentenças interpretativas nas quais a obra dá a impressão de poder:

resolver-se em duas ou três frases sentenciosas, do género de *ver é saber*, ou de *já estávamos cegos no momento em que cegamos*, ou ainda *o medo no cegou, o medo nos fará continuar cegos*, frases que, no entanto, isoladas de seu contexto e sem um trabalho de interpretação cuidadoso reduzem o livro a um simplismo erróneo. (SEIXO, 1999, p. 98 – grifos da autora).

Em suma, compreende-se o conflito de superfície, aparente, deixando-se escapar o conflito profundo, essencial e que problematiza a perspectiva clássica da estrutura romanesca, a qual traz consigo a resolução do conflito e a restauração de um novo equilíbrio, com o fim do movimento e da expectativa do leitor. O *explicit* de *Ensaio sobre a cegueira* não nos parece finalizar o movimento; se na superfície textual o conflito instalado pela cegueira branca se resolve com a recuperação da visão, conferindo uma aparente situação de equilíbrio, no nível mais entranhado, de consequências semânticas, a estrutura dialética orienta para o retorno ao *incipit* e à epígrafe, para que compreendamos que nenhuma situação é plenamente harmoniosa, equilibrada, a exemplo da cidade em que se verifica o surto de cegueira. Compreender a narrativa de José Saramago significa conhecer-lhe o movimento, incessante e profundo, sob a aparência de estabilidade inicial e final, abrindo também uma passagem para

a expectativa do leitor após as últimas palavras do texto: “a cidade ainda ali estava”, com o vocábulo “ainda” sugerindo o devir, indeterminado por certo, mas dialético. Expliquemo-nos de maneira mais detida.

O *Ensaio sobre a cegueira* não apresenta uma subdivisão marcada tipograficamente com paratextos de capítulo, de unidades, de partes ou de índice numérico. No entanto, parece-nos possível atribuir a designação de capítulos aos momentos em que o parágrafo textual é recuado para, aproximadamente, pouco acima do meio da página (essa constatação também se aplica ao *Ensaio sobre a lucidez* e à *As intermitências da morte*). Tomamos, então, cada página que assim se materializa como o início de um capítulo que auxilia na exposição de nossa tese. Essa divisão em prováveis capítulos não nos é original, uma vez que exposta por Seixo (1999). Porém, propomos uma refração da mesma, ou seja, uma reordenação.

Do capítulo um até o três, representa-se uma totalidade configurada no espaço da cidade, indeterminada, na qual um homem perde a faculdade de ver de maneira abrupta, dentro de seu automóvel, diante do semáforo. Outro homem o ajuda a voltar para casa, mas furta-lhe o carro. O primeiro cego vai ao consultório e o médico não encontra razões científicas para a súbita cegueira, mormente pelo fato de o cego “ver” tudo branco. Na sequência, também cegam o ladrão, os pacientes que estavam no consultório e o próprio médico, constituindo-se paulatinamente o grupo de cegos que será acompanhado pelo narrador. O médico avisa as autoridades que, por fim, decidem pelo isolamento dos cegos e contaminados em um antigo manicômio. Registre-se que a mulher do médico, fingindo estar cega, acompanha o esposo na ambulância e no manicômio, sendo a única personagem que não perderá a visão.

Nessa primeira totalidade, nota-se a contradição entre uma aparente normalidade, um aparente equilíbrio na cidade e a repentina cegueira. Esta põe em movimento a narrativa, de fato, mas também já pressupõe que o estado inicial não era isento de tensão, de conflito – o que se tornará explícito com a volta da espiral dialética da última totalidade para a primeira, envolvendo-a e superando-a. Reparemos, também, que o alastramento da cegueira funciona como um movimento quantitativo, contribuinte para o salto qualitativo, isto é, uma mudança brusca configurada no isolamento dos cegos por decisão governamental. Abre-se, então, uma nova situação total.

A segunda totalidade compreende os capítulos quatro, cinco, seis e sete. Nela, o espaço da narrativa desloca-se para o manicômio, com a contradição entre o autoritarismo do governo e o desamparo dos cegos. A autoridade política, sob a justificativa da segurança

nacional, abandona os cegos no antigo local destinado a doentes mentais, comunicando-se por uma mensagem gravada que estabelece certas regras a serem obedecidas:

Nesse instante, ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. Vinha de um altifalante fixado por cima da porta por onde tinham entrado. [...] segundo, abandonar o edifício sem autorização significará a morte imediata [...] quinto [...] os internados organizar-se-ão como melhor entenderem [...] décimo, em caso de incêndio, seja ele fortuito ou intencional, os bombeiros não intervirão, décimo primeiro, igualmente não deverão os internados contar com nenhum tipo de intervenção do exterior na hipótese de virem a se verificar doenças entre eles, assim como a ocorrência de desordens ou agressões. (SARAMAGO, 1995, p. 49, 50, 51).

O tom autoritário do governo é constatado pela avaliação do narrador, sobretudo ao utilizar-se das expressões “voz forte e seca” e, mais ostensivamente, “habituado a dar ordens”. Na sequência do excerto, as ordens do governo revelam o completo abandono a que estão submetidos os cegos, com um recrudescente autoritarismo explicitado na ameaça de morte para aquele que tentasse sair do local. A quinta regra evidencia que o manicômio será um lugar sem governo, sem a presença de instituições estatais, como se confirma nas demais ordens. O manicômio se aproxima, assim, ao conceito jusnaturalista de estado de natureza, com uma nova totalidade emergindo.

Com efeito, a inexistência de governo e o isolamento dos cegos vão, progressivamente, aumentando a tensão: disputas pelas camas e pela comida, degradação do ambiente, a cada dia mais imundo e fétido, superlotação, fome e medo, violências entre os cegos. Tentativas de diálogo com os soldados que guardam a entrada do local resultam em intolerância e assassinato de cegos.

Assim, a hipótese de estado de natureza que nos parece adequada ao manicômio coincide com a de Hobbes (2012, p. 104): “quando não existe um poder comum capaz de manter os homens numa atitude de respeito, temos a condição do que denominamos guerra; uma guerra de todos contra todos”, imperando a insegurança, a violência e o medo entre os indivíduos. Esse estado de natureza – com os crescentes problemas de sobrevivência – segue um movimento contínuo de recrudescente sujeira, desordem, individualismo imoral, violências e conflitos, até perfazer a mudança qualitativa, ou seja, a consciência do abandono governamental e a formação de grupos rivais, abrindo caminho para uma terceira totalidade.

Do capítulo oito ao doze, a terceira situação total, ocorre o pleno estabelecimento de um estado de natureza hobbesiano no manicômio, no que tange ao medo e à violência, e a formação de duas camaratas de cegos em conflito. A primeira, liderada pela mulher do médico e acompanhada com simpatia pelo narrador, demonstra uma organização calcada em

princípios humanistas e democráticos, sobressaindo-se o diálogo e o afeto. A terceira camarata, designada pelo narrador como a dos cegos “malvados”, rege-se pelo individualismo imoral e pela imposição violenta de seus interesses, sobretudo pelo fato de seu líder possuir uma arma de fogo. Os cegos “malvados” se apoderam da comida e exigem pagamento pela mesma, causando a fome entre os demais. Em um movimento de aumento quantitativo da violência, chegam ao paroxismo de exigir atividades sexuais das mulheres, sob pena de ninguém receber alimento, nem as mulheres, nem os homens. A cena da violência contra as mulheres certamente eleva a curva dramática ao ápice, ensejando, por sua vez, a descontinuidade do movimento, o salto qualitativo, tanto nas personagens, quanto na situação concreta do enredo. Observemos o fragmento:

De dentro saíram gritos, relinchos, risadas. Quatro cegos afastaram rapidamente a cama que servia de barricada à entrada, Depressa, meninas, entrem, entrem, estamos todos aqui como uns cavalos, vão levar o papo cheio, dizia um deles [...] O chefe dos cegos, de pistola na mão, aproximou-se, tão ágil e despachado como se com os olhos que tinha pudesse ver. Pôs a mão livre na cega das insônias, que era a primeira, apalpou-a por diante e por detrás, as nádegas, as mamas, o entrepernas. A cega começou aos gritos e ele empurrou-a, Não vales nada, sua puta [...] Os cegos relincharam, deram patadas no chão [...] As mulheres, todas elas, já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens, Calem-se, suas putas, estas gajas são todas iguais, sempre têm de pôr-se aos berros, Dá-lhe com força, que se calará [...] A cega das insônias uivava de desespero debaixo de um cego gordo, as outras quatro estavam rodeadas de homens com as calças arriadas que se empurravam uns aos outros como hienas em redor de uma carcaça. (SARAMAGO, 1995, p. 175, 176 – grifos nossos).

A violência, psicológica, física e sexual contra as mulheres, é descrita de modo a incluir o leitor junto ao olhar do narrador, como se testemunhassem a horrenda cena no preciso momento em que ela decorre, intensificando a sensação de perplexidade. O uso de vocábulos ligados aos animais, grifados no fragmento textual, contribuem para a animalização dos cegos “malvados”, com a irracionalidade sobrepondo-se a qualquer sentimento humanitário, em um ambiente onde impera a lei do mais forte. A cena, em nossa compreensão, demonstra o ponto culminante do conflito entre cegos “bons” e cegos “malvados”, inserida em uma dinâmica quantitativa de violências que, abruptamente, altera a qualidade da situação e das personagens. As mulheres, trazendo uma delas morta (a cega das insônias), retornam à camarata transformadas, como afirma a mulher do médico: “e nós já não somos as mesmas mulheres que daqui saímos, as palavras que elas diriam, já não as podemos dizer nós, e quanto às outras, o inominável existe, é esse o seu nome, nada mais” (SARAMAGO, 1995, p. 179).

De fato, a violência e a humilhação atingem uma intensidade imensurável, transfigurando as mulheres e a própria situação concreta. Não é fortuito que, depois desse terrível episódio, a mulher do médico, mesmo que apresente ainda um conflito interior, decida e execute a ideia de matar o líder dos cegos “malvados” com uma tesoura; e outra mulher, também vítima das violências, acabe por desencadear um incêndio que destruirá todo o manicômio, construindo-se, mais do que nunca pela ação do homem (mulheres), uma nova situação, uma nova totalidade.

A quarta totalidade, entre os capítulos treze e quatorze, assinala a transição de espaço: a saída do manicômio para as ruas da cidade. O grupo de cegos liderado pela mulher do médico percebe que toda a população cegou; a sujeira e o mau cheiro tomam todo o ambiente; não há governo ou instituições estatais; os cegos vivem desorganizados, em pequenos grupos errantes em busca de comida. Nesse cenário, semelhante ao do manicômio, os cegos digladiam-se por alimento em uma cidade de aspecto apocalíptico.

O conflito que movimenta essa nova totalidade se manifesta na luta entre a maioria dos cegos, desorganizados, individualistas, animalizados e imersos na podridão das ruas, e a antítese representada pelo grupo da mulher do médico: organizado racionalmente, humanista, solidário e democrático, posição assumida agora, mas já esboçada nas totalidades anteriores. Com essa forma de proceder, o grupo obtém comida e roupas limpas, movimenta-se pelo caos da cidade com maior segurança, e vai em busca de suas antigas moradas, passando pelas residências da rapariga dos óculos escuros e do primeiro cego para, em um movimento que supera a terrível condição da cidade, encontrarem um local seguro na casa do médico.

A transição para a residência, espaço privado, familiar, asseado, organizado e afetivo, estabelece a contradição para com o espaço público da cidade, no qual prevalece o individualismo, a insalubridade, a desorganização e a animalização, construindo-se simbolicamente imagens de um paraíso e de um inferno, respectivamente. Com efeito, expressa por meio de uma linguagem que remete ao campo do místico-religioso – a exemplo de “sete peregrinos”, referindo-se ao grupo de cegos liderado pela mulher do médico, e léxicos como “purificação” e “paraíso”, além de cenas ritualísticas, como as representadas no momento em que vão beber água potável e a da chuva torrencial a lavar e a purificar as mulheres do grupo, descritas pelo narrador como as três graças nuas, numa clara alusão à mitologia clássica – a morada familiar adquire a posição antitética ao mundo da cidade, construindo uma nova totalidade entre os capítulos quinze e dezessete.

Nessa quinta totalidade, ratifica-se a noção da necessidade de organização, de racionalismo, de humanismo solidário e democrático como condição necessária para poder viver/sobreviver, em ostensivo contraponto com a desorganização, a irracionalidade animalésca, a imoralidade e o autoritarismo, associados à putrefação e à morte. Dessa contradição entre a casa e a cidade, entre paraíso e inferno, resulta a percepção, em nível intradieético e extradieético, de que a vida solicita o uso da razão, da organização, do coletivismo e do humanismo-democrático, ao passo que a morte advém da irracionalidade, da desorganização e do individualismo exacerbado, da imoralidade e do autoritarismo. O grupo da mulher do médico, depois de perfazer um movimento contínuo e descontínuo no decorrer da narrativa, a lei dos saltos da dialética, repentinamente efetua o salto qualitativo, ao tomar consciência da necessidade do pensar e do agir de maneira humanista-democrática, salto simbolizado pela súbita recuperação da visão (explicável, portanto, pelas leis da dialética, mas inexplicável se não as percebermos), o que permite a abertura de uma nova totalidade, a qual engloba o *explicit* e o *incipit*.

Essa sexta totalidade apreende o todo narrativo; em um movimento espiralado, retoma a primeira situação, ou estado inicial, e, preservando-lhe a identidade, ou seja, a cidade e os indivíduos, promove uma elevação de nível dos mesmos, isto é, a consciência de que uma atitude crítica, humana e democrática é imperiosa, além da revelação de que o equilíbrio, a harmonia ou a “normalidade” do *incipit* textual é aparente, pois a essência é marcada pela tensão de contraditórios. Efetivamente, pela lei da espiral que subjaz à narrativa, é possível perceber a passagem do conhecimento da aparência para a essência⁴⁴, quer nas personagens, quer no leitor, sobretudo na reflexão crítica que as personagens efetuam após todas as degradações a que são submetidas pelo fenômeno da cegueira branca, tanto em termos de conduta privada, quanto cidadã, em uma cidade então reconhecida em sua mediaticidade

⁴⁴ A questão da percepção das essências em oposição às aparências, com efeito, parece uma preocupação recorrente na obra de José Saramago. Em um panorama geral, podemos ler em *Levantado do chão* que “muito enganado vive quem de aparências se fia, sejam elas de morte” (SARAMAGO, 2013c, p. 345); em *História do cerco de Lisboa*: “Estas prevenções novamente se recordam para que sempre tenhamos presente a conveniência de não confundir o que parece com o que seguramente está sendo, mas ignoramos como, e também para que duvidemos, quando creiamos estar seguros duma realidade qualquer, se o que dela se mostra é preciso e justo, se não será apenas uma versão entre outras, ou, pior ainda, se é a versão única e unicamente proclamada” (SARAMAGO, 1989, p. 157-158); em *Todos os nomes*: “Ouvindo distraído a conscienciosa empregada que lhe dizia, Repare-me bem neste trabalho de cerzadura, repare, passe os dedos por cima e diga-me se nota alguma diferença, é como se não tivesse acontecido nada, assim costumam falar as pessoas que se contentam com as aparências” (SARAMAGO, 1997, p. 182). Nota-se, assim, uma insistência da voz narrativa na reprovação do comodismo de se permanecer no nível das aparências, requerendo o esforço do leitor para uma busca das essências, em franca atitude que visa à desacomodação.

tensa, conflituosa. As palavras da mulher do médico, ao dialogar com o esposo, ao final do texto, por mais polissêmicas que sejam, permitem objetivar nossa explicação:

[mulher do médico] Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem. (SARAMAGO, 1995, p. 310).

“Ver” coincide com conhecer, compreender a realidade concreta do estado inicial do universo ficcional com a consciência de que os indivíduos não notam a sua conduta e o mundo circundante de modo racional, humanista e democrático, antes ignoram tudo isso, tornando-se cegos perante as contradições do real concreto. Então, o estado inicial não é harmonioso, mas conflituoso, sobretudo quanto à conduta pouco ou nada solidária, humana dos indivíduos, daí derivando a cegueira alegórica do romance, em um reflexo e uma refração do mundo concreto.

Ao mesmo tempo em que o *explicit* narrativo retoma dialeticamente o *incipit*, elevando-o de nível pelo desvelamento de suas contradições, recupera também a epígrafe, ficcionalizada, propositalmente situada antes do texto romanesco propriamente dito, em uma postura carregada de inflexão axiológica por parte do autor-criador, pois caso estivesse alocada ao final se coadunaria a uma concepção de imposição de postura política e ideológica em tom autoritário, como moral da história, deixando pouco espaço para o acabamento semântico da sensibilidade leitora, segundo podemos ler em Genette (2009). A epígrafe, posta antes do texto, esvazia o teor autoritário, dogmático, impositivo que a mesma poderia implicar, alinhando-se em uníssono com a estrutura arquitetônica dialética do romance. Ela dissimula o seu aspecto autógrafa pelo recurso à ficcionalização e relaciona-se com o paratexto título e com o texto na forma de um comentário. O seu sentido “é na maioria das vezes enigmático, de um significado que somente se esclarecerá, ou confirmará, com a plena leitura do texto” (GENETTE, 2009, p. 142).

De fato, a epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira* somente se esclarece com a leitura e a percepção do movimento dialético da narrativa, conferindo-lhe um tom axiológico sem, contudo, recair no mero proselitismo. “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara. *Livro dos Conselhos*” (SARAMAGO, 1995, s/p – grifo do autor) constitui a epígrafe do romance. O uso do imperativo verbal e a alusão a um “Livro dos Conselhos”, *per se*, sugerem uma orientação ao leitor, impelindo-o para a reflexão crítica e para a *práxis* transformadora, esta contida no verbo reparar, isto é, consertar. Porém, tal explicação somente se estabelece e se sustenta ao

relacionarmos o todo narrativo à epígrafe, sobretudo as totalidades cinco e seis, esclarecendo-se, então, a necessidade da consciência crítica e racional, humanista e democrática como condição imprescindível para a saída da cegueira, com a consequente tomada lúcida de ações no mundo circundante – tanto o ficcional, quanto o real concreto – problemático, repleto de conflitos contraditórios que precisam ser “vistos”, na qualidade de condição primeira para o conhecimento, e “reparados” na prática social. De modo sintomático, a necessidade de ver de maneira crítica é realçada também em outros trabalhos de José Saramago, sendo que a epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira* encontra ligação transtextual com *História do cerco de Lisboa*, onde consta:

Olhar, ver e reparar são maneiras distintas de usar o órgão da vista, cada qual com a sua intensidade própria, até nas degenerações, por exemplo, olhar sem ver, quando uma pessoa se encontra ensimesmada, situação comum nos antigos romances, ou ver e não dar por isso, se os olhos por cansaço ou fastio se defendem de sobrecargas incômodas. Só o reparar pode chegar a ser visão plena, quando num ponto determinado ou sucessivamente a atenção se concentra. (SARAMAGO, 1989, p. 166).

Assim, reparar consiste na visão plena, profunda e está desinclinada a aquiescer com a visão parcial, superficial. O reparar adquire sentido de potência para a ação, ao passo que olhar e ver coadunam-se ao comodismo inercial⁴⁵.

A epígrafe revela o texto e é revelada por ele, em um movimento dialético em devir, afinal, ao contrário do que poderia se supor, essa retomada da epígrafe não conclui derradeiramente o movimento, com uma proposição acabada e definitiva do modo de compreender e de agir, apenas orienta para a valorização de uma posição axiológica pautada no humanismo-democrático. O que virá depois disso, seja no universo da ficção, seja na atitude do leitor ou da personagem, não nos é determinado, abrindo-se o *explicit* narrativo

⁴⁵ Na obra de José Saramago, essa questão do ver e do olhar, este como incapaz de potencializar o homem para uma *práxis* transformadora, aquele como condição para a ação lúcida, é uma tônica em constante aperfeiçoamento. Basta aludirmos aqui, à guisa de exemplificação, a evolução dessa temática ao longo do tempo. Em *Memorial do convento*, de 1982, a voz narrativa assim se refere à diferença entre olhar e ver: “porque este é o dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos” (SARAMAGO, 2013d, p. 83). Já em *História do cerco de Lisboa*, de 1989, à diferença entre olhar e ver é adicionada uma terceira qualidade da visão, o reparar: “Deixemos pois tranquilo este homem ainda não de todo preparado para ver, ele que de rever tem profissão, e que só ocasionalmente, por passageiro distúrbio psicológico, repara” (SARAMAGO, 1989, p. 184-185). Chega-se ao *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, com a premissa da necessidade de ver e reparar ainda mais desenvolvida, além de expressões que retomam o argumento precedente, ou seja, de que não basta possuir a faculdade da visão, é preciso exercê-la – na voz da mulher do médico: “Abramos os olhos, Não podemos, estamos cegos, disse o médico, É uma grande verdade a que diz que o pior cego foi aquele que não quis ver” (SARAMAGO, 1995, p. 283). Em *Ensaio sobre a lucidez*, de 2004, a questão é retomada, estabelecendo uma relação direta com o *Ensaio* anterior e, cremos, com as demais obras do autor. Ou seja, a temática do olhar, ver e reparar parece-nos perpassar a obra saramaguiana, evoluindo um patamar acima a cada novo romance.

para consequências incertas, como bem enfatiza o narrador na última frase do romance, pela carga semântica em tom de incerteza quanto ao futuro contida na palavra “ainda”, quando a mulher do médico vai à janela e observa o céu, todo branco, e pensa que vai cegar. Ao baixar os olhos para a cidade, o narrador ressalta: “A cidade ainda ali estava” (SARAMAGO, 1995, p. 310 – grifo nosso).

A dialética estrutural da narrativa igualmente se manifesta na transição dos espaços: da cidade para o manicômio e deste à cidade; da cidade para a morada e da morada para a cidade, a qual “ainda” ali está. Um devir do universal (público) para o particular (privado) e deste o retorno ao universal – a cidade, porém, agora “vista” em suas lutas de contradições e não mais como uma comunidade harmoniosa. Ou seja, também aqui o movimento transita da aparência para a essência, do imediato para o mediato, do todo inapreensível para o todo estruturado e racionalmente cognoscível.

Enfim, *Ensaio sobre a cegueira* pode ser sistematizado, *ad hoc*, na luta entre contraditórios – não dicotômicos, não excludentes, não somatórios – em um contínuo e descontínuo movimento espiralar. Simbolicamente, a cidade insalubre, o governo e os cegos “malvados” associam-se, então, ao irracional, ao desumano, ao desorganizado, ao individualismo egoísta, ao imoral, à violência e ao autoritarismo; a antítese forma-se com a casa asseada do médico e os cegos “bons”, associados, então, ao racional, ao humanismo, à organização, ao coletivismo, à solidariedade e à democracia. No universo ficcional, tais contradições apresentam-se em momentos de crise, com a superação dialética visível por intermédio da lei dos saltos e perfazendo um devir coadunado a lei da espiral e em totalidades em vir a ser, sempre com a lei da unidade das contradições. Em suma, a forma arquitetônica dialética não permite que simplifiquemos o conflito em termos de oposições binárias estanques, e realiza um postulado axiológico de valorização do humanismo-democrático, sem, todavia, engessar o aspecto móvel da narrativa, um movimento a cada instante aberto e inconcluso.

Uma tentativa de esboço objetivo da estrutura romanesca, elemento abstrato, porém inexoravelmente presente, nos moldes do esquema geral do movimento dialético efetuado por Hegel, ou seja, a clássica fórmula TESE – ANTÍTESE –SÍNTESE, pode ser formulada conforme as figuras 4 e 5. Salientamos que não se trata de uma polarização entre tese e antítese, mas a inter-relação entre os contrários, a unidade de contradições em cada totalidade, que, em um mover-se espiral, engloba as totalidades anteriores, conservando a essencialidade e elevando o nível para compor uma nova síntese, uma nova totalidade. Desse modo,

visualize-se uma linha espiral ao longo das tabelas 4 e 5, com destaque para o retorno da última totalidade à primeira e à epígrafe, movimento que permite a revelação do sentido simbólico da cegueira e da visão sobre a cidade e os indivíduos do *incipit* textual e narrativo, sem, contudo, impor uma verdade absoluta, antes uma sugestão de orientação para a consciência lúcida, crítica e transformadora ancorada em uma ética humanista e democrática. Na figura 4, propomos a representação objetiva da arquitetura narrativa dialética de uma maneira que se pretende amplamente reducionista, de uma forma mais simples – mas ainda assim, em nosso modo de compreender, mais adequada que os esquemas tradicionais – do movimento dos contraditórios, tendo por objetivo uma percepção do todo narrativo, precisamente a totalidade mais abrangente da realidade ficcional. Na figura 5, procuramos manter a objetivação da dialética estrutural, porém, buscando uma visualização um tanto mais detalhada do movimento nas diversas e móveis totalidades que compõem a narrativa.

Figura 4 – A dialética do todo narrativo de *Ensaio sobre a cegueira*.

| O TODO NARRATIVO – A TOTALIDADE GERAL | | |
|---------------------------------------|-----------------|----------------------|
| TESE | ANTÍTESE | SÍNTESE |
| A vida na cidade: harmonia | Cegueira branca | Recuperação da visão |

Aparentemente, a recuperação da visão, como já afirmamos, parece funcionar como um desenlace tradicional, a resolução da intriga, do conflito. Porém, considerando-se a estrutura dialética do romance, o retorno da visão, na posição de síntese, implica um retorno espiral para a tese e a antítese, elucidando-lhes plenamente: a percepção de que a cidade não se constitui isenta de conflitos e de que a cegueira branca simboliza uma cegueira moral. Com isso, a síntese torna-se uma nova tese e permite entrever o movimento para além dos limites materiais do texto, sugerindo uma necessidade de deixar-se a condição de cego moral – tanto nas personagens, quanto nos leitores – para que se veja a realidade concreta (intradiegética e extradiagética) em sua essência contraditória. Observemos, de modo mais pormenorizado, a estrutura dialética de *Ensaio sobre a cegueira*.

Figura 5 – A dialética da arquitetura narrativa de *Ensaio sobre a cegueira*.

| CAPÍTULOS | TOTALIDADE | | NOVA TOTALIDADE | |
|-----------|---|--|--|---|
| | TESE | ANTÍTESE | SÍNTESE | |
| 1 – 3 | Cidade “normal” | Cegueira branca Epidemia | Isolamento dos cegos no manicômio / cidade “anormal” | Transição da cidade para o manicômio, a síntese já é a nova tese. |
| 4 – 7 | Manicômio Ordens do governo Cegos isolados | Desordem, problemas e conflitos entre os cegos | Estado de natureza Sem governo, sem Estado | Manicômio sem governo: estado de natureza configura a próxima tese. |
| 8 – 12 | Manicômio sem governo Cegos “bons” humanismo-democrático | Manicômio sem governo Cegos “malvados” Autoritarismo, individualismo | Violências / destruição do manicômio. | Transição do manicômio à cidade, a qual se torna a nova tese. |
| 13 – 14 | Cidade sem governo: Insalubridade, individualismo, animalização, desorganização e conflitos entre cegos errantes | Cegos “bons”: Organizados, racionalidade, coletivismo, humanismo, democracia | Chegada à morada do médico | Transição da cidade para a morada do médico, instaurando uma nova tese. |
| 15 – 17 | Morada do médico: Asseada, afetiva, organizada, humanismo e democracia: paraíso e vida. | Cidade sem governo: Insalubridade, individualismo, animalização, desorganização e conflitos, violências: inferno e morte. | Recuperação da visão: Tomada de consciência e valorização do humanismo-democrático Racionalismo, organização, ver a cidade em seus conflitos | Recuperação da visão e deslocamento do olhar da morada para a cidade, <i>ainda ali</i> . O movimento retoma a tese dos capítulos 1-3, revelando-lhe a essência e instaurando uma nova tese, com o devir prosseguindo de forma indeterminada. |

Sem a pretensão de exaurir a complexidade e riqueza de elementos do romance, as figuras possuem, cremos, o mérito de tornar objetiva a abstrata arquitetura que sustenta a narrativa de *Ensaio sobre a cegueira*, evidenciando o princípio estético que norteia todo o projeto romanesco.

Em *Ensaio sobre a lucidez*, José Saramago organiza, novamente, o romance segundo o princípio dialético, como tencionamos demonstrar nas linhas seguintes. Essa obra, com um acento político mais pronunciado, apresenta a fabulação de uma cidade, na qual oitenta e três por cento (83%) dos eleitores votam em branco por ocasião das eleições municipais (na segunda votação). O governo, desconcertado, reage de maneira autoritária, decretando o estado de exceção e depois o estado de sítio, com o desejo de que ocorram violências e desordens na cidade sem governo, fato que faria os cidadãos pedirem a volta dos dirigentes

políticos. Porém, o caos não se instala. Pelo contrário, os cidadãos agem de forma solidária, pacífica, humana e democrática. Em razão desse comportamento, o governo, após reunião e recebimento de uma carta que informa sobre o passado da mulher do médico – transtextualidade com o *Ensaio* anterior – decide infiltrar agentes para que colham provas de que a mulher é a culpada pela maciça votação em branco. No entanto, o agente principal, o comissário de polícia, não encontra tais provas e verifica que a mulher é inocente, negando-se a forjar o que o governo exige. Então, os governantes enviam um agente que assassina o comissário e também a mulher do médico.

Em um exercício de primeira compreensão da estrutura narrativa, nos parâmetros convencionais, pode-se afirmar o estado inicial com um suposto equilíbrio, sem ação significativa, na situação descrita no capítulo um. O narrador descreve o dia das eleições municipais, com o foco na seção eleitoral número quatorze, e a expectativa pela chegada dos eleitores pelos delegados dos partidos políticos. A seguir, um motivo dinâmico é inserido (complicação ou força perturbadora), ou seja, a maciça votação em branco na capital do país. Com isso, instala-se o conflito, a tensão (dinâmica), sobretudo entre a classe política dirigente e os cidadãos alcunhados de “brancos”. Os assassinatos das personagens comissário de polícia e mulher do médico, uma vez que eleitos pela instância narrativa como principais interlocutores do governo, representariam, então, a restauração do equilíbrio (resolução ou força equilibradora), o estado final. Observemos as figuras 6 e 7.

Figura 6 – O esquema canônico em *Ensaio sobre a lucidez*.

| ESTADO INICIAL | CONFLITO / TENSÃO | ESTADO FINAL |
|-----------------------------|--|--|
| Dia das eleições municipais | 83% de votos em branco Governantes X cidadãos | Governo assassina o comissário e a mulher do médico. |

Figura 7 – O esquema quinário em *Ensaio sobre a lucidez*.

| ESTADO INICIAL | COMPLICAÇÃO OU FORÇA PERTURBADORA | DINÂMICA | RESOLUÇÃO OU FORÇA EQUILIBRADORA | ESTADO FINAL |
|-----------------------------|--|------------------------|---|---------------------|
| Dia das eleições municipais | 83% de votos em branco | Governantes X cidadãos | Governo assassina o comissário e a mulher do médico | Triunfo do governo? |

Nota-se, de imediato, uma problemática para se perceber a estrutura de *Ensaio sobre a lucidez* por meio desses esquemas. Trata-se, primordialmente, do estado final, o qual, embora no universo ficcional finalize as ações pelos assassinatos, não funciona como o desenlace tradicional, que tudo explica e reequilibra a situação pela solução do conflito. Pelo contrário, a tensão contraditória entre governantes e governados, expressa no voto em branco, não é solucionada, abrindo-se para a expectativa do leitor sobre o que poderá acontecer. Caso se entenda a narrativa pelo viés tradicional, com um desenlace na acepção do formalismo russo, corremos o risco de produzir equivocadas interpretações, a exemplo de afirmar que o governo triunfou sobre os cidadãos ou que a ação coletiva é inútil frente ao poder. Por esse desvio de compreensão é que se justifica a atribuição de um final pessimista ao romance, como vimos no primeiro capítulo.

Não é preciso perceber a dialética da arquitetura narrativa para que notemos o teor dinâmico, indeterminado e aberto do *explicit* desse romance, simplesmente porque não soluciona o conflito entre governo e cidadãos. O uso da violência *ad extremum* pelo governo revela precisamente sua perda de poder, entendido na concepção de Arendt (1985), para quem o mesmo reside no consenso. Assim, o *explicit* não permite uma afirmação categórica de triunfo deste ou daquele grupo, mesmo porque não se estrutura de forma dicotômica, com o consequente pessimismo atribuído por algumas análises. Exige, por outro lado, a compreensão de sua arquitetura dialética para que se opere o movimento de retorno espiral ao *incipit* e à epígrafe, de modo a se perceber a aparente situação de equilíbrio do estado inicial, o qual já contém as contradições que levarão ao voto em branco, e a clarificação da epígrafe e do todo romanesco. Procuremos elucidar o princípio arquitetural da narrativa por ela mesma, sem a imposição dos esquemas clássicos.

Aplicando uma homóloga divisão da obra em capítulos, conforme a efetuada no *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* apresenta dezenove capítulos, os quais nos parecem regidos pelo princípio de construção dialético, formando totalidades em constante movimento de contradições perceptível pelas leis da dialética materialista.

Do capítulo um ao cinco, a primeira totalidade, representa-se o dia de eleições municipais em país indeterminado. A essa situação de aparente normalidade democrática, a tese, contrapõe-se uma posição antitética, simbolizada no voto em branco de 83% dos eleitores da capital do país. O governo não compreende (ou não quer compreender) o voto em branco e toma uma série de medidas crescentemente autoritárias, a exemplo de pôr espões nas ruas, interrogar pessoas, decretar o estado de exceção e depois o estado de sítio, além de

prender cerca de quinhentos cidadãos para interrogatório por meio do polígrafo. O governo age como se o voto em branco fosse um ato criminoso contra a democracia. Os cidadãos, por sua vez, a cada ato autoritário dos governantes, reagem de modo pacífico, ordeiro, humanista e democrático. A partir desse choque de contradições, a elite política dirigente opera uma mudança qualitativa ao decretar o estado de sítio e retirar-se da capital, inaugurando uma segunda totalidade. Frisemos que na primeira situação total já temos a explicitação do conflito que perpassará toda a narrativa, ou seja, a tensão entre o governo e a sociedade.

Com a saída do governo e de instituições estatais da capital, a exemplo da polícia, inaugura-se a segunda totalidade, entre os capítulos seis e onze, na qual os diálogos entre os governantes e suas ações revelam o desejo de que impere na cidade um estado de natureza nos moldes de Hobbes. Factualmente, a cidade é isolada, compondo um cenário em alguns aspectos símile ao isolamento dos cegos no *Ensaio sobre a cegueira*, com o abandono dos cidadãos e ameaças para aqueles que tentassem sair do isolamento. Nessa totalidade, a posição do governo perante os “brancosos” assume a função da tese dialética, cujo teor podemos perceber na voz da personagem presidente, em discurso aos cidadãos sitiados:

Falo-vos com o coração nas mãos, falo-vos despedaçado pela dor de um afastamento incompreensível, como um pai abandonado pelos filhos a quem tanto amara [...] é certo que vos encontrais cercados, rodeados, confinados dentro do perímetro da cidade, que não podeis sair dela, que se o tentais sofrereis as consequências de uma imediata resposta pelas armas, mas o que não podereis nunca é dizer que a culpa a têm estes a quem a vontade popular, livremente expressa em sucessivas, pacíficas e leais disputas democráticas, confiou os destinos da nação [...] *Vós, sim, sois os culpados* [...] Agora sois uma **cidade sem lei. Não tereis aqui um governo** para vos impor o que deveis e o que não deveis fazer, como deveis e como não deveis comportar-vos, as ruas serão vossas, pertencem-vos, usai-as como vos apeteça, nenhuma autoridade aparecerá a cortar-vos o passo e dar-vos o bom conselho, mas também, atentai bem no que vos digo, **nenhuma autoridade virá proteger-vos de ladrões, violadores e assassinos, essa será a vossa liberdade, desfrutai dela.** Talvez imagineis [...] que sereis capazes de organizar melhor e melhor defender as vossas vidas que o que em favor delas nós havíamos feito com métodos antigos e as antigas leis. Terrível equívoco o vosso. Antes cedo que tarde sereis obrigados a tomar chefes que vos governem, se é que não serão eles a irromper bestialmente do **caos inevitável em que ireis cair.** (SARAMAGO, 2004, p. 94, 95, 96 – grifos nossos).

O discurso do presidente não deixa dúvidas quanto ao estado de sítio, expressões sublinhadas, da tática de culpar os cidadãos pelo uso do voto em branco, grifos em itálico, e, sobretudo, do manifesto desejo de uma situação de violências e caos, expressões em negrito, em acordo com o hipotético estado de natureza hobbesiano, e a consequente justificação da necessidade do Estado e do governo. Interessantemente, o estado de natureza evocado pelo presidente condiz com a teoria contratual do poder absoluto do governante, característica que

recrudescerá no decorrer da narrativa, sobremaneira pelas ações do primeiro-ministro e do ministro do interior.

A posição antitética estabelece-se com o comportamento dos cidadãos, os quais convivem pacificamente, solidariamente, guiados por princípios humanistas e democráticos, ou seja, mais harmônicos com um hipotético estado de natureza rousseauiano⁴⁶. Em dado momento, o presidente da câmara municipal, ao percorrer a cidade buscando averiguar se o caos se instala, constata que tudo contradiz os desejos e prédicas do governo:

O presidente da câmara municipal [...] procura agora indícios de desleixo, de abandono, de deterioramento, e, pelo menos à primeira vista, não os encontra. As lojas e os grandes armazéns estão abertos, ainda que não pareça que estejam a fazer negócio por aí além, os automóveis circulam sem mais impedimentos que um ou outro engarrafamento de pouca monta, à porta dos bancos não há filas de clientes inquietos, aquelas que sempre se formam em alturas de crise, tudo parece normal, nem um só roubo de esticção, nem uma só briga de tiros e navalhas, nada que não seja esta tarde luminosa. (SARAMAGO, 2004, p. 118).

Com efeito, a população se solidariza e convive sem maiores problemas, revelando valores humanistas e democráticos, a exemplo das mulheres que saem às ruas para limpá-las diante da greve dos lixeiros, organizada maquiavelicamente⁴⁷ pelo governo. Este, em um movimento crescentemente autoritário e revelador de sua perda de poder, tenta impor o caos violento na cidade sitiada, por exemplo, explodindo uma bomba no metrô. Os cidadãos, todavia, persistem em sua conduta humanista, também de forma recrudescente.

⁴⁶ A concepção de estado de natureza de Rousseau difere da de Hobbes, fundamentalmente, porque o filósofo suíço defende a tese do “bom selvagem”, argumentando em defesa das virtudes superiores do homem em estado de natureza em relação ao homem civilizado. No sentido rousseauiano, o estado de natureza não é um lugar de insegurança e de medo da morte violenta. Ao contrário, é o lugar em que o homem desenvolve o melhor de si, a piedade, que o coloca em situação de colaboração com os demais. Segundo Rousseau (2014, p.68-72) “Não vamos, principalmente, concluir com Hobbes que, por não ter nenhuma ideia de bondade, o homem seja naturalmente mau; que seja vicioso, porque não conhece a virtude; que recuse sempre aos seus semelhantes serviços que não acredita serem do seu dever; ou que, em virtude do direito que se atribui com razão às coisas de que tem necessidade, imagine loucamente ser o único proprietário de todo o universo [...] É, pois, bem certo que a piedade é um sentimento natural, que, moderando em cada indivíduo a atividade do amor de si mesmo, concorre para a conservação mútua de toda a espécie. É ela que nos leva sem reflexão em socorro daqueles que vemos sofrer; é ela que, no estado de natureza, faz as vezes de lei, de costume e de virtude, com a vantagem de que ninguém é tentado a desobedecer à sua doce voz; é ela que impede todo selvagem robusto de arrebatar a uma criança fraca ou a um velho enfermo sua subsistência adquirida com sacrifício, se ele mesmo espera poder encontrar a sua alhures; é ela que, em vez desta máxima sublime de justiça raciocinada, Faze a outrem o que queres que te façam, inspira a todos os homens esta outra máxima de bondade natural, bem menos perfeita, porém mais útil, talvez, do que a precedente: Faze o teu bem com o menor mal possível a outrem”. A contraposição ao estado de natureza de Hobbes – e à assertiva de que o homem é mau em natureza – é nítida, ao afirmar que “Os homens são maus, uma triste e contínua experiência dispensa a prova; entretanto, o homem é naturalmente bom, creio havê-lo demonstrado” (ROUSSEAU, 2014, p. 126).

⁴⁷ A referência maquiavélica aqui apresentada coaduna-se a uma ética aplicada à política, no sentido de um pragmatismo que desconsidera a alteridade e o bem-estar do outro, utilizando-se de quaisquer expedientes para atingir seus objetivos imediatos e exclusivamente individualistas.

Nos capítulos dez e onze, o foco narrativo se volta para as reuniões no governo, com relevantes diálogos dialéticos entre os ministeriais. Pelo diálogo, os ministros da justiça e da cultura compreendem o voto em branco como uma manifestação de lucidez e pedem demissão. De outro lado, o primeiro-ministro, especialmente, propõe que se trate o voto em branco como uma nova manifestação da cegueira branca que acometeu o país quatro anos antes, estabelecendo uma transtextualidade com o *Ensaio sobre a cegueira*, cujo entendimento passa a ser importante para se compreender o *Ensaio sobre a lucidez*. Uma missiva chega ao governo, enviada pela personagem primeiro cego do romance anterior, informando sobre o fato de a mulher do médico não ter perdido a visão e assassinado um homem. O ministro do interior, então, passa a postular que a mulher é a culpada pelo fenômeno do voto em branco e infiltra três agentes na cidade sitiada para que colham provas de sua culpa e dolo. Com isso, opera-se uma mudança dialética da cidade sitiada, com as contradições entre os desejos de violência por parte do governo e as reações pacíficas dos cidadãos, para a cidade, ainda sitiada, mas agora com os agentes infiltrados e uma acentuação das relações dialógico-dialéticas entre as personagens: o governo e o comissário de polícia; o comissário de polícia e a mulher do médico; sem, contudo, excluir o conflito mais profundo entre governo e sociedade.

Essa nova totalidade, a terceira, entre os capítulos doze e dezenove, é permeada pela contradição entre o desejo do governo de culpar a mulher do médico a qualquer custo, mesmo que não se tenham provas, e a transformação dialética da personagem comissário de polícia, a qual, depois de perceber que a mulher é inocente e que os planos do governo são imorais e ilegais, recusa-se a colaborar com os governantes. O governo utiliza-se da mídia para divulgar uma fotografia em que a mulher do médico é apontada como a líder do voto em branco, esperando, com isso, que a população reaja negativamente para com a mesma. No entanto, o comissário de polícia, já consciente da inocência da mulher do médico, consegue divulgar uma carta em um jornal de oposição, na qual esclarece os planos imorais e ilegais dos governantes. Essa carta, após ser publicada, é apreendida e o jornal censurado, mas a população se encarrega de reproduzir fotocópias dos exemplares não apreendidos pelo governo e espalhar pela cidade sitiada. A dialética das propagandas se estabelece em um movimento dinâmico, como podemos perceber nas manchetes dos jornais. Da propaganda governamental sobressaem-se manchetes como “Esta mulher matou”, “Outro Crime da Mulher Suspeita” ou “Um Assassinato Há Quatro Anos” (SARAMAGO, 2004, p. 308), revelando a cumplicidade entre a mídia e o governo. A antítese se faz pela manchete do jornal

que publica a carta do comissário, intitulada “Que Mais Nos Falta Saber” (SARAMAGO, 2004, p. 308), sendo este título “ambíguo, tanto podia significar isto ou aquilo, e igualmente os seus contrários”. (SARAMAGO, 2004, p. 308). De fato, a ambiguidade fora intencionalmente instalada pelo editor do jornal para conseguir passar o texto pela censura, sendo, o texto, exatamente o contraditório daquilo que constituía a tese dos dirigentes políticos, ou seja, inocentava a mulher do médico e revelava os planos nefastos dos dirigentes políticos.

Em uma crescente tomada de posições antidemocráticas, o governo, enfim, efetua a superação dialética, o salto qualitativo, ao assassinar o comissário e a mulher do médico, revelando sua essência ditatorial sob a aparência democrática, ao mesmo tempo em que os cidadãos configuram a antítese corporificada no humanismo-democrático. O *explicit* narrativo e textual assim é expresso:

A mulher aproxima-se da grade de ferro, põe-lhe as mãos em cima e sente a frescura do metal. Não podemos perguntar-lhe se ouviu os dois tiros sucessivos, jaz morta no chão e o sangue desliza e goteja para a varanda de baixo. O cão veio a correr lá de dentro, fareja e lambe a cara da dona, depois estica o pescoço para o alto e solta um uivo arripante que outro tiro imediatamente corta. Então um cego perguntou, Ouviste alguma coisa, Três tiros, respondeu o outro, Mas havia também um cão aos uivos. Já se calou, deve ter sido o terceiro tiro, Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar. (SARAMAGO, 2004, p. 325 – grifos nossos).

O desenlace, no sentido estabelecido pelo formalismo russo ou pelo estruturalismo, claramente não resolve o conflito profundo da narrativa, ou seja, a dialética entre governantes e governados, cujo estopim consubstancia-se pela maciça votação em branco. Desse modo, não nos parece plausível afirmar que o desfecho representa a vitória dos governantes, a descrença na ação coletiva e no homem, tampouco a sugestão de substituição do regime político democrático por outro qualquer, mesmo um regime comunista, como vimos em certos trabalhos apresentados no primeiro capítulo. Com esse modo de explicação, isola-se a parte fina – sobreposta à totalidade –, sem mencionar que tal interpretação anula o movimento de contradições, sempre em devir.

Primeiramente, é necessário e não contingente perceber a estruturação do romance em totalidades dialéticas, nas quais a lei da unidade de contradições é visível. Não nos parece adequado pensar as diversas contradições em termos dicotômicos, posto que tal ação reduz o movimento à nulidade. É no inter-relacionamento entre as posturas dos governantes e as dos governados que se opera o devir no universo ficcional, jamais uma anulando a outra, mas conservando traços essenciais elevados de nível a cada nova totalidade. O movimento, então,

obedece à lei dos saltos, segundo a qual ocorre uma mobilidade quantitativa contínua que enseja o salto qualitativo, a mudança de nível, notadamente descontínua. Assim, ao longo do todo narrativo, há um devir contínuo representado nas crescentes ações autoritárias do governo e a antítese corporificada nas recrudescentes ações humanistas e democráticas dos cidadãos, e um movimento descontínuo assinalado em momentos de crise, sendo a mais intensa a ação violenta e assassina do governo no *explicit* do romance, o que revela sua essência antidemocrática.

Todo esse movimento de contradições assemelha-se à uma espiral, em que a totalidade anterior é reenglobada e superada, mantendo, todavia, resíduos da situação que a precede. Note-se a passagem de uma totalidade para outra, em que o conflito entre os governantes e os cidadãos vai mudando de nível, mas sem recusar integralmente a contradição precedente.

Em um segundo momento, atentemos para a inadequação de explicações sentenciosas ao *explicit*, em seu tom supostamente pessimista, seja porque não percebiam⁴⁸ o movimento dialético, seja porque não observem perspicazmente o conteúdo da narrativa. O narrador de *Ensaio sobre a lucidez*, por exemplo, acompanha com simpatia e com um posicionamento axiológico positivo os cidadãos, além de tecer comentários irônicos para com os governantes. Ora, a ênfase axiológica na posição humanista e democrática dos “brancos” pode ser indicativa de uma valoração da conduta cidadã, exemplarmente na ação coletiva como meio de emancipação política, ao mesmo tempo em que parece condenar o autoritarismo governamental. Desse modo, afirmar que o romance efetua uma crítica à democracia, ou que propõe uma organização comunista, parece-nos uma demasia interpretativa, dificilmente sustentável com um exame rigoroso do princípio estético dialético. No próprio corpo textual esclarece-se o motivo do voto em branco, superando-se uma ideia de que o romance proponha uma radical e divergente organização política quanto à democracia:

Alguns sugeriam que fosse um grupo falar com o presidente da câmara municipal, oferecer leal colaboração, explicar que as intenções das pessoas que haviam votado em branco não eram deitar abaixo o sistema e tomar o poder, que aliás não saberiam que fazer depois com ele, que se haviam votado como votaram era porque estavam desiludidos e não encontravam outra maneira de que se percebesse de uma vez até onde a desilusão chegava. (SARAMAGO, 2004, p. 101 – grifos nossos).

Explicitamente, afirma-se que não era intenção dos “brancos” derrubar o sistema e tomar o poder, mas que estavam desiludidos. Desilusão com a democracia? Mais provável é atribuir a desilusão ao comportamento das elites políticas, as quais reduzem a democracia ao

⁴⁸ Referimo-nos aos estudos citados anteriormente e que apresentam tal problemática.

seu aspecto formal, enquanto regras procedimentais para tomada de decisões – e nem estas são respeitadas. A substância da democracia, ou seja, a efetivação dos princípios de igualdade e liberdade, sobretudo no que tange ao atendimento das demandas sociais, é evasiva e de insuficiente concreticidade. Logo, a desilusão passa pela falta de democracia substancial, aspecto que remete à ação dos governantes e não a uma crítica simples ao regime democrático. A passagem textual citada acima permite que afirmemos o teor de crítica social à imoralidade e ao autoritarismo da classe política, a qual esvazia a democracia e a reduz a um mero ritual eleitoral, e não ao regime democrático em seu estatuto ontológico.

Portanto, considerando-se o movimento dialético arquitetural e o próprio conteúdo da narrativa, uma explicação para o *explicit* de *Ensaio sobre a lucidez*, mais acentuadamente aberto e inconcluso que o de *Ensaio sobre a cegueira*, exige, ao lado da carga simbólica e polissêmica do diálogo final entre os cegos (possivelmente se tratam de dois cegos, embora o segundo não seja indubitavelmente qualificado), o retorno da espiral dialética para o *incipit* e à epígrafe, formando uma nova totalidade.

Essa quarta totalidade, apreendida no cotejo entre a revelação da feição ditatorial e autoritária do governo e a persistência da ação humanista e democrática dos cidadãos, envolve a situação total inicial, marcada pela “normalidade” democrática – o dia de eleições – e a antítese do voto em branco, para revelar que a situação inicial de “normalidade” democrática já trazia em si a contradição: a desilusão da sociedade para com a classe política e a falta de democracia substancial. O salto dialético opera-se com os 70%, e depois 83%, de votos em branco e as crescentes ações antidemocráticas do governo. Logo, a situação inicial não era de equilíbrio, mas de tensão entre contraditórios, os quais seriam postos a nu pela maciça votação em branco. Ou seja, pela lei da espiral, percebemos, sob a aparência de “normalidade” democrática, a essência de um todo dialético estruturado. Mantém-se a cidade, os governantes e os governados, porém, agora, com uma elevação de nível: o governo autoritário e os cidadãos humanistas e democráticos.

A partir dessa percepção, podemos efetuar o retorno à epígrafe, assim materializada: “*Uivemos, disse o cão. Livro das Vozes*” (SARAMAGO, 2004, s/p – grifo do autor). Posicionada antes do texto romanescos, tal qual em *Ensaio sobre a cegueira*, a referida epígrafe é enigmática, não apresenta um sentido à primeira vista. Somente depois da leitura do todo narrativo o movimento da arquitetônica textual solicita o retorno à mesma, agora, porém, com um sentido, senão lapidar, ao menos sugerido. O *explicit*, citado anteriormente, revela o assassinato da mulher do médico e de seu cão – o mesmo que a acompanhara e

lambera-lhe as lágrimas no *Ensaio sobre a cegueira* – pelo agente enviado pelo governo. A despeito de toda a simbologia do cão⁴⁹, amiúde associado a valores humanistas nos romances de José Saramago, o mesmo emite um uivo arrepiante diante da morte da dona. Em seguida, o narrador nos relata o diálogo entre dois cegos, sendo que um deles declara que detesta ouvir os uivos dos cães. Ora, na epígrafe, uma vez mais ficcionalizada, o imperativo verbal novamente se faz presente no discurso indireto do cão, traduzido no plural “uivemos”. Simetricamente, há a proposição para que “uivemos” como o cão da narrativa “uivou” diante do assassinato de sua dona; assim, ao mesmo tempo, o “uivar” adquire uma significação segunda, distante da ordem normal de compreensão do significado da palavra, ao associar-se ao diálogo dos cegos, relacionando, enfaticamente, a cegueira branca (cegueira moral) do *Ensaio* de 1995 ao universo ficcional do *Ensaio* de 2004. Por isso, “uivar” pode ser associado ao ato de ver e agir, como o fizeram os cidadãos “brancos”, o comissário de polícia e a mulher do médico, em contradição com a opção de não “uivar” e de não avalizar o “uivo”, postura atrelada aos cegos, ou seja, àqueles que não veem e não agem. Com isso, o simbolismo da contradição entre cegueira e lucidez adquire proposição para a ação lúcida, resultante do ato de ver a realidade em suas contradições. Desse modo, “uivar” sintoniza-se com a visão e a ação, ao passo que não “uivar” coaduna-se à cegueira e a inação, revelando o tom axiológico do romance.

Todavia, é imperioso reconhecer que essa nova totalidade não se pretende como uma resolução do conflito dialético da narrativa, mesmo porque se assim se propusesse tornaria o romance de um proselitismo dogmático, além de imobilizar o devir. Essa nova totalidade apresenta-se igualmente contraditória, transitando da imediaticidade de uma realidade ficcional aparentemente normal, equilibrada, sem conflito, para o desvelamento da mediaticidade essencial, uma realidade ficcional desde o começo caracterizada pela tensão de contrários. Em outras palavras, a nova totalidade revela a essência antidemocrática do governo, a carência de uma democracia substancial e o contraponto simbólico expresso no humanismo-democrático dos cidadãos. O retorno espiral à epígrafe revela a indicação de um posicionamento avalizador de condutas pautadas pelo humanismo e pela democracia,

⁴⁹ A família de personagens caninos como símbolos de algum comportamento humanista é notória na obra saramaguiana. Pode-se citar, a título de exemplificação, os seguintes cães: Constante, em *Levantado do chão*; Constante, em *A jangada de pedra*; o cão das lágrimas, nos *Ensaio*s; Achado, em *A caverna*. A relação com santos é constantemente aventada pelo próprio narrador que, no entanto, não os nomeia. Segundo a tradição cristã, São Lázaro, São Roque, Santa Margarida de Cortona e São João Bosco figuram entre os santos cujas histórias relacionam-se com cães, remetendo a relações de amizade e, não raro, episódios em que os animais ajudam os homens. No caso da obra de José Saramago, concorda-se com o argumento de que a figura do cão “simboliza, no fundo, os valores humanos ausentes no contexto do mundo actual pós-moderno” (PETROV, 2014, p. 212), não apenas nos *Ensaio*s, mas também nas demais obras citadas.

evidenciando o teor axiológico da narrativa em acordo com a forma dialética da estrutura, em constante devir. Não há uma explicitação do que acontece depois do assassinato das personagens comissário de polícia e mulher do médico (e do cão), abrindo-se o desenlace para a sensibilidade do leitor e para consequências semânticas e ideológicas extratextuais.

Utilizando-nos novamente do esquema hegeliano de TESE – ANTÍTESE – SÍNTESE, todavia refratado pela ótica marxista, podemos demonstrar a estrutura dialética de *Ensaio sobre a lucidez* com as figuras 8 e 9.

Figura 8 – A dialética do todo narrativo de *Ensaio sobre a lucidez*.

| O TODO NARRATIVO – A TOTALIDADE GERAL | | |
|---------------------------------------|----------------|-------------------------------|
| TESE | ANTÍTESE | SÍNTESE |
| “Normalidade” democrática Eleições | Voto em branco | Autoritarismo Assassinatos |

A totalidade geral do universo romanesco, conforme a figura 8, possui o mérito de evidenciar a noção de movimento dialético que perpassa toda a narrativa. A TESE apresenta-se como a pseudoconcreticidade, nos moldes de Kosik (1976), revelando uma aparente normalidade, um aparente equilíbrio. Ressalte-se que a aparência equilibrada no *Ensaio sobre a lucidez* é um tanto mais enfatizada pela própria urdidura da narrativa, comparando-se com o *Ensaio sobre a cegueira*, uma vez que o dia de eleições é representando sob uma atmosfera de apreensão em razão da demora dos eleitores em comparecer à sessão eleitoral. A SÍNTESE, por sua vez, não soluciona o conflito, de maneira a instalar um estado final sem ação significativa, mas envolve a TESE e a ANTÍTESE de maneira a revelar a realidade concreta da TESE em sua essência contraditória. Igualmente, imprime o devir para além do interior do universo ficcional, indeterminado, inconcluso. Desse modo, os esquemas canônicos da arquitetura narrativa nos parecem subvertidos na obra saramaguiana, resultando que a imposição dos mesmos ao texto literário certamente implicará em inadequações explicativas, sobremodo ao desconsiderar a essência do vir a ser dialético estruturante do romanesco.

De maneira mais detalhada, com o intuito de elucidar as totalidades que são engendradas pela arquitetura narrativa, elaboramos a figura 9.

Figura 9 – A dialética da arquitetura narrativa de *Ensaio sobre a lucidez*.

| CAPÍTULOS | TOTALIDADE | | NOVA TOTALIDADE | |
|-----------|--|---|--|--|
| | TESE | ANTÍTESE | SÍNTESE | |
| 1 – 5 | Cidade “Normalidade” democrática Dia de eleições | 70% e 83% de votos em branco | Cidade “anormal” Governo decreta o estado de exceção e o de sítio | A síntese se torna tese, com a cidade sitiada e abandonada pelo governo |
| 6 – 11 | Cidade sem governo Espera-se o caos, a violência | Cidadãos agem de forma humanista e democrática | Cidade “anormal” Governo infiltra agentes na capital sitiada | A cidade está abandonada, mas com agentes infiltrados para culpar a mulher. Já é a nova síntese |
| 12 – 19 | Governo deseja culpar a mulher Propaganda governamental | Comissário de polícia nega-se a forjar as provas Propaganda de oposição | Governo efetua o salto qualitativo: assassina personagens e revela sua essência autoritária e ditatorial | A síntese retoma a primeira totalidade, envolve-a e revela que não havia a “normalidade” democrática. Ao mesmo tempo, retoma a epígrafe, com o tom de proposição para o agir lúcido. É nova tese. |

Observemos que a lei da espiral faz-se visível no movimento de uma totalidade para outra, por meio do choque de contradições em um devir contínuo e descontínuo, demonstrando as leis da unidade das contradições e dos saltos. Com essas figuras esquemáticas, sem a pretensão de esgotar as múltiplas possibilidades de análise do romance em questão, tencionamos tornar mais objetiva a abstrata estrutura de *Ensaio sobre a lucidez*, também notadamente regida por um princípio estético dialético.

A terceira obra de nossa análise, *As intermitências da morte*, como constatamos no primeiro capítulo, é aquela que menor atenção tem recebido da crítica literária, considerando-se as obras de nosso *corpus* de pesquisa. Pretendemos, neste momento, procurar objetivar a estrutura subjacente à narrativa, de maneira que as múltiplas simbologias do texto e a sua possível aproximação ao realismo fantástico se nos apresentam de pouca relevância.

A narrativa, à primeira vista, parece bastante simples, com uma fábula que apresenta de imediato a suspensão da morte em indeterminado país. O narrador relata a euforia inicial e os problemas decorrentes do insólito fato, sobretudo no âmbito público. A morte, então, retorna às suas atividades, concedendo alguns dias para que os cidadãos se preparem para o óbito, avisado por meio de uma missiva de cor violeta entregue pelo serviço de correios. Novamente, o narrador descreve a situação geral do país. No prosseguimento da narrativa, uma carta é devolvida, deixando a morte (já como uma personagem) desconcertada, uma vez

que tal não poderia acontecer. A morte verifica que a carta devolvida decretava a morte de um músico, mas, como a carta sempre é devolvida pelo correio, o mesmo não morre. Com isso, a morte visita a casa do músico, se afeiçoa a ele, e, finalmente, humaniza-se ao perceber-se apaixonada pelo violoncelista. Os dois relacionam-se amorosamente e o narrador encerra o romance com a mesma frase que o abriu: “No dia seguinte ninguém morreu”.

A dificuldade que se impõe ao tentarmos estabelecer a estrutura dessa narrativa, primeiramente nos moldes tradicionais, reside em dois aspectos: o romance principia justamente com a complicação ou força desequilibradora, a suspensão da morte em dado país, e a ação se instala; no decorrer da diegese, percebemos a sobreposição de dois planos narrativos, um público, relacionado à situação geral do país, e outro privado, associado às personagens morte e músico violoncelista. No primeiro plano, a suspensão das atividades da morte instaura a tensão, o conflito; já no segundo, a devolução da carta funciona como um motivo dinâmico, também gerador da tensão, do conflito. Ainda precisamos considerar que os dois planos se relacionam reciprocamente, não sendo bipolares ou paralelos.

Diante dessa dificuldade, entendemos que é necessário compreender a frase que abre o romance, “No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 11), como a força desequilibradora e, no caso de essa hipótese se mostrar plausível, atribuir um estágio anterior ao fato como a situação inicial do romance, sobretudo porque na sequência da narrativa, a nova realidade, o país sem a morte, é contrastada com a realidade anterior, o país com a morte, porém não descrita meticulosamente pelo narrador. Desse modo, no plano público, podemos considerar como o estado inicial de *As intermitências da morte* a situação de suposto equilíbrio, um país em que a morte não suspendeu suas atividades, um país “normal”. A complicação ou força perturbadora configura-se, então, com a greve da morte, criando a tensão e o movimento. Com o retorno da morte, teríamos a resolução do conflito e o regresso a uma situação de aparente equilíbrio. No plano privado, a situação inicial corresponderia à ausência da morte, sua greve. Não há ação atribuída à morte enquanto personagem nesse momento. Com o seu retorno (estado final no plano público), insere-se o motivo dinâmico, ou seja, a devolução da carta, construindo-se o conflito entre a morte e o músico. O estado final se coadunaria à humanização da morte e ao amor para com o violoncelista, restando a frase de que “No dia seguinte ninguém morreu”, fato que devolve o estado final do plano privado para o plano público. Esquemáticamente, o exposto até aqui pode ser representado conforme as figuras 10 e 11.

Figura 10 – O esquema canônico em *As intermitências da morte*.

| PLANO NARRATIVO | ESTADO INICIAL | CONFLITO / TENSÃO | ESTADO FINAL |
|------------------------|--|--|--|
| PÚBLICO | País “normal”, com a presença da morte | Greve da morte País “anormal”, sem a presença da morte Governo X sociedade | Retorno da morte País “normal”, com a presença da morte |
| PRIVADO | Morte ausente | Morte presente Devolução da carta Morte X músico | Morte humaniza-se Amor Morte ausente |

Figura 11 – O esquema quinário em *As intermitências da morte*.

| PLANO NARRATIVO | ESTADO INICIAL | COMPLICAÇÃO OU FORÇA PERTURBADORA | DINÂMICA | RESOLUÇÃO OU FORÇA EQUILIBRADORA | ESTADO FINAL |
|------------------------|--|--|---|---|--|
| PÚBLICO | País “normal”, com a presença da morte | Greve da morte | Problemas públicos Governo X sociedade | Retorno da morte | País “normal”, com a presença da morte |
| PRIVADO | Morte ausente | Morte presente Devolução da carta | Morte X músico | Morte humaniza-se Amor | Morte ausente |

Os esquemas propostos são, evidentemente, passíveis de contestação, uma vez que impostos ao texto literário e também, arbitrariamente, pretendem acomodar a narrativa nos moldes tradicionais. Com efeito, em um grau que nos parece mais intenso do que nos romances anteriormente explanados, a narrativa subverte o padrão convencional de estruturação. Primeiramente, esses esquemas não permitem a visualização do movimento de contradições dialéticas imanente ao romance; em segundo lugar, sugerem uma resolução, um desenlace fechado, equilibrado hermeticamente; em terceiro lugar, não relacionam a reciprocidade entre o plano público e o plano privado, senão de forma bastante limitada; finalmente, impõem para uma compreensão da narrativa em um formato cíclico, com o

simples retorno do *explicit* ao *incipit*. Parece-nos, portanto, que não satisfazem plenamente à objetivação da estrutura romanesca, influenciando, se tomados como indubitavelmente acertados, na formulação de interpretações superficiais e problemáticas da obra.

Partindo de uma divisão do texto literário em capítulos, conforme o efetuado nos romances anteriores, *As intermitências da morte* apresenta quinze capítulos, os quais podem ser explanados em sua forma dialética.

No plano narrativo público, percebemos uma totalidade inicial que corresponde aos capítulos um ao seis. Nessa situação total, enfatizamos a necessidade de atribuir ao *incipit* textual e narrativo, o qual se constitui pela assertiva de que ninguém havia morrido no dia seguinte, um estado inicial implícito, ou seja, um país em que as pessoas morrem normalmente. Dessa forma, o estado inicial implícito configura-se como uma totalidade, na qual a contradição entre o desejo dos indivíduos de prolongar a vida encontra sua antítese na morte. Do choque dessa contradição, tese e antítese, ocorre o salto dialético com a greve da morte. Esse estado inicial não explicitado em uma descrição textual justifica-se pela ênfase concedida pelo narrador à expressão “no dia seguinte”, pressupondo, portanto, uma anterioridade em que a morte atingia as pessoas. Igualmente se justifica na medida em que a construção da narrativa contrapõe os novos problemas decorrentes da ausência da morte com a regularidade da situação precedente, sobretudo ao se referir às funerárias, aos hospitais, aos asilos, às seguradoras, à Igreja, ao governo e à atuação da máfia (uma refração da máfia convencional e concreta). A greve da morte, entendida pela lei dos saltos, confirma-se pela voz da própria personagem morte, em carta endereçada ao diretor da rede televisiva nacional, na qual avisa que retornará às atividades:

devo explicar que a intenção que me levou a interromper a minha actividade, a parar de matar, a embainhar a emblemática gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão, foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre, isto é, eternamente. (SARAMAGO, 2005, p. 99).

Nota-se, na justificação dada pela morte para suspender suas atividades, a contradição premente no estado anterior, o estado inicial, mormente entre o desejo de viver indefinidamente dos humanos e a inexorável morte, e, por conseguinte, o juízo negativo dos homens para com a mesma. Observemos que essa contradição obedece a um movimento recrudescente do desejo de viver e de repúdio à morte, culminando na superação dialética efetuada pela morte ao suspender suas atividades, fato que muda qualitativamente a situação e constrói uma nova totalidade: um país em que ninguém morre. Essa nova totalidade é

amplamente descrita pelo narrador, sobremaneira no impacto dessa nova realidade no âmbito público. Há, portanto, a transição de uma totalidade inicial, o país com a morte, para uma segunda totalidade, o país sem a morte. A primeira não é descrita explicitamente, ao passo que a percebemos no cotejo com a segunda, descrita detidamente pelo narrador.

Nessa totalidade segunda, descrita pelo narrador, as contradições não tardam a se fazer notórias. De uma inicial surpresa ante o fato de ninguém morrer, seguida de uma euforia geral, paulatinamente diversos problemas vão se apresentando, afinal, dialeticamente o narrador nos informa que “Nem tudo é festa, porém, ao lado de uns quantos que riem, sempre haverá outros tantos que chorem, e às vezes, como no presente caso, pelas mesmas razões” (SARAMAGO, 2005, p. 25). Ao lado da euforia e da alegria geral pela possibilidade de vida eterna que contagiava a maioria dos cidadãos, diversos setores da sociedade mostravam-se preocupados, como a Igreja, uma vez que em não havendo morte, não haveria ressurreição, e assim a credibilidade do cristianismo estaria abalada, e sua existência pouco defensável. Igualmente, as funerárias reclamam ao governo, pois não morrem mais pessoas e o negócio está ameaçado; as seguradoras renegociam com os segurados; os asilos e os hospitais ficam superlotados. O governo, tentando alternativas para a crise que se instala, reúne filósofos, clérigos e cientistas sem, contudo, encontrar uma solução. Na jurisdição familiar, as famílias, não suportando mais o fato de doentes terminais não morrerem, e os cuidados que se lhes dispensam serem bastante onerosos, passam a levar os enfermos para a fronteira do país, para que lá possam morrer. Não tarda para que o país em que a morte não atua seja isolado pelos países limítrofes, em situação parecida com o isolamento dos cegos e da cidade sitiada nos *Ensaio*s. Diversas situações inusitadas se instalam, a exemplo do pacto entre o governo e a máfia, segundo o qual esta se encarregava de efetuar o traslado de pessoas que tinham de morrer para a fronteira, em aberto ato imoral e ilegal dos governantes. A situação vai, em um movimento contínuo, se tornando a cada dia mais grave, quer no âmbito público, quer no familiar. Neste último, digladiam-se opiniões a respeito da moralidade ou imoralidade de levar os parentes enfermos para morrer na fronteira, sendo que, na maior parte dos casos, verifica-se o desejo de se livrar de um pesado fardo. Para o governo, o problema capital reside no previsto aumento desmesurado do número de aposentados, o que levaria o país à bancarrota econômica. Não é gratuito o tom dramático do diálogo entre o primeiro-ministro e o rei:

[primeiro-ministro] tudo está controlado, Menos a questão das pensões, Menos a questão da morte, senhor, se não voltarmos a morrer não temos futuro. O rei fez uma cruz ao lado da palavra pensões e disse, É preciso que alguma coisa aconteça, Sim, majestade, é preciso que alguma coisa aconteça. (SARAMAGO, 2005, p. 86).

A situação torna-se insustentável, expressa no crescente movimento de problemas diante da ausência da morte; atinge o ápice e, pela lei dos saltos, opera-se a mudança qualitativa, ou seja, a morte retorna, após sete meses de inatividade. Com isso, temos a configuração de uma terceira totalidade.

A nova situação total, entre os capítulos sete e treze, traz em si resíduos da totalidade anterior, em um perfeito movimento espiralado, ensejando a elevação de nível, corporificada em um país em que as pessoas voltam a morrer. Inicialmente, há pânico geral, o medo da morte entre os indivíduos, ao passo que os setores públicos se regozijam pelo retorno à “normalidade”. A morte, como uma personagem, entra em cena e, por meio de uma carta, avisa de seu regresso. Porém, como a nova totalidade não pode ser simplesmente desligada da anterior, a morte utiliza-se de um expediente novo para comunicar às pessoas que já deveriam ter morrido, aos milhares, de seu iminente óbito. Envia, pelo serviço de correios, cartas violetas que alertam a data da morte para dali alguns dias, concedendo tempo à vítima para resolver problemas e esperar pelo óbito.

No plano narrativo público, o retorno da morte remete para o regresso ao estado inicial, ou seja, um país no qual as pessoas morrem, porém transformado e com novas contradições derivadas do expediente utilizado pela morte, o sobrescrito de cor violeta, superando-se o estado inicial, não mais o mesmo, mas explicitado em suas contradições. A seguir, o narrador desloca sua atenção do público para o privado, para o espaço das personagens, deixando o plano público inconcluso, aberto e em movimento. Ao mesmo tempo, considerando-se o movimento dialético, essa situação total final retoma o estado inicial não explicitado textualmente, mas implícito, com a determinação das contradições entre o desejo de viver e a morte inexorável, confluindo para a percepção de que a morte é, afinal de contas, necessária.

No plano narrativo privado, o retorno da morte como uma personagem relaciona-se estreitamente ao público, na medida em que a carta de cor violeta, apresentada como mecanismo para avisar os cidadãos de seu iminente falecimento, encontra sua antítese na missiva que é devolvida pelo correio. A devolução, reiterada, da carta que informava a morte do músico violoncelista enceta uma mudança brusca na situação, instalando, pela lei do movimento qualitativo, uma nova totalidade, a primeira do plano privado.

Nessa, entre os capítulos dez e quinze, o conflito que se estabelece diz respeito ao fato de o músico não morrer, o que desconcerta a morte, construindo-se a tese e a antítese, a vida e

a morte, respectivamente. A personagem morte, sob uma forma invisível, visita a morada do músico, emociona-se – sem saber o motivo – com uma sinfonia que ela julga ser de Bach, acompanha sua rotina, afeiçoa-se ao mesmo e decide travar contato direto com o violoncelista, para lhe entregar a fatal carta. A morte, então, assume a forma humana, mais precisamente a de uma mulher jovem e bonita. Vai ao concerto observá-lo; encontra-o em um parque, local em que o músico revela estar apaixonado por ela e esta novamente não consegue – sem saber o motivo⁵⁰ – lhe entregar a carta. Finalmente, a morte visita o músico em sua morada, sob a forma de uma mulher, e, após este tocar Bach, representa-se a cena final do romance:

Quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiam, por isso foi que as mãos se deram às mãos e não se estranharam. Passava muito da uma hora da madrugada quando o violoncelista perguntou, Quer que chame um táxi para a levar ao hotel, e a mulher respondeu, Não, ficarei contigo, e ofereceu-lhe a boca. Entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim, e outra vez, e outra ainda. Ele adormeceu, ela não. **Então ela, a morte**, levantou-se, abriu a bolsa que tinha deixado na sala e retirou a carta de cor violeta. Olhou em redor como se estivesse à procura de um lugar onde a pudesse deixar, sobre o piano, metida entre as cordas do violoncelo, ou então no próprio quarto, debaixo da almofada em que a cabeça do homem descansava. Não o fez. Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, **ela que poderia reduzir o papel com o olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos**, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas. **A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem** e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. *No dia seguinte ninguém morreu.* (SARAMAGO, 2005, p. 207 – grifos nossos).

A cena que engloba o *explicit* da obra é, sem dúvida, de uma poesia singular. Observemos o jogo dialético entre a morte e a vida. As passagens sublinhadas remetem ao campo lexical e semântico da vida, como podemos notar no fato de suas mãos não mais estarem frias, o contrário da característica dos corpos desprovidos de energia vital. A seguir, o narrador enfatiza que quem responde à indagação do músico é uma mulher, entreando-se o relacionamento amoroso e sexual entre a morte enquanto mulher, enquanto viva, e o homem. Na sequência, quem se levanta, e o narrador é ostensivo ao assinalar, é a morte, não mais a mulher. Porém, a morte vinha se humanizando desde os primeiros contatos com o músico, a própria gadanha não deixara de observar que a morte se embelezara com o intuito de seduzir o violoncelista, sugerindo que ela estava apaixonada, de maneira que a síntese do confronto entre morte e vida se traduz na conservação da essência de morte, todavia, com uma elevação

⁵⁰ Embora a personagem não saiba ainda o motivo para tais sentimentos, a atmosfera construída pela narrativa induz à sensação de que ela está se enamorando do músico, fato que se confirmará no *explicit* narrativo.

de nível, a qual se conjuga na sua humanização: torna-se viva, uma mulher, sem deixar de ser a morte. Vemos essa humanização claramente nas expressões grifadas em negrito. Enquanto morte, a personagem levanta-se e queima a carta que somente ela, a morte, poderia destruir, porém guiada pelos sentimentos amorosos da mulher. Ao mesmo tempo, o jogo dialético se estabelece plenamente com as reiteradas afirmações do narrador de que ela “poderia”, teria o poder, portanto, de destruir a missiva com o seu poder de morte, mas o faz com um simples fósforo, repetido reiteradamente pela voz narrativa, como uma mulher, isto é, como vida – como humana. Por fim, enquanto morte, a personagem deita-se e abraça-se ao homem, agora já humanizada, como mulher, aspecto assinalado pelo fato de sentir sono, impossível para a morte.

Portanto, a contradição entre a morte e a vida se articula para formar uma nova situação total, não isenta de contradições, em que a morte se torna vida, sem, contudo, deixar de ser morte. Uma nova totalidade formada pela unidade das contradições, articulando um devir aberto e inconcluso, aqui no plano privado das personagens. Com a frase “No dia seguinte ninguém morreu”, o narrador orienta o entrelaçamento entre o universo privado e o público, remetendo o inconcluso *explicit* particular para o também inconcluso *explicit* público.

Como já assinalamos nos capítulos anteriores, diversas análises sugerem um retorno cíclico do *explicit* ao *incipit*, ou conclui-se que a cena final aprofunda o conflito. Ao considerarmos que o romance possui uma estrutura dialética, pensamos na diminuta plausibilidade dessas interpretações. Recobremos que a morte se ausenta, criando uma série de contradições em uma nova totalidade contrastante com uma situação total anterior; diante do recrudescimento dos problemas, a morte retorna, com o expediente da carta de cor violeta, abrindo uma nova totalidade também carregada de novas contradições, e assim encerra-se o plano narrativo que identificamos como o da jurisdição pública, de maneira alguma fechado, conclusivo ou reconciliador de modo a estabelecer uma situação equilibrada, sem conflito. Antes, o plano narrativo público permanece tenso, conflituoso e indelevelmente inconcluso.

O retorno do plano privado, com a frase de que “No dia seguinte ninguém morreu”, engloba o *explicit* do plano público, ou seja, um país com a morte atuante por meio da carta de cor violeta, não nos parecendo adequada a sugestão de que retoma o *incipit* da obra, isto é, o país em que ninguém morre. Assim considerado, o movimento não nos parece circular ou cíclico, fechado ou conclusivo, tampouco aprofundador do problema de ninguém morrer. Note-se que o campo semântico da primeira assertiva de que “No dia seguinte ninguém morreu” explica-se pelo movimento dialético de contradições entre o desejo de imortalidade e

o sentimento de repúdio para com a morte por parte dos indivíduos, culminando no salto qualitativo configurado pela ação de suspensão das atividades por parte da morte. Na segunda colocação do enunciado “No dia seguinte ninguém morreu”, o contexto é absolutamente diverso e aberto para consequências práticas e semânticas. A morte, após envolvimento amoroso com o músico, portanto humanizada, possivelmente adormece. Uma vez que ela não deixa de ser a morte, conquanto também humana, mulher, enamorada pelo violoncelista, conjectura-se que sua nova suspensão de atividade possa ser apenas temporária, o que se reforça pelo elemento paratextual do título, “intermitências”, e assim possamos sugerir hipoteticamente que ela retorne às suas atividades enquanto morte. Reconhecemos, no entanto, que não é possível uma afirmação categórica das consequências do fato de que “No dia seguinte ninguém morreu”. O que nos parece sem equívoco, no entanto, é o retorno do plano privado para o plano público, na mesma medida em que é do plano público que se origina o conflito que movimenta o mundo das personagens. Ambos coincidem na não resolução peremptória e inexorável da tensão, abrindo-se para a interpretação de cada sensibilidade leitora uma totalidade repleta de contradições, muito embora a narrativa não se furte de informar certas coordenadas interpretativas traduzidas no movimento dialético e no conteúdo axiológico.

A última totalidade que podemos visualizar, portanto, recupera a totalidade inicial, sugerindo uma superação dialética do desejo de imortalidade dos homens pela experiência concreta da ausência da morte, e a problemática que se instala, em uma síntese da necessidade da morte no universo público e privado. Do mesmo modo que nos romances anteriores, o *explicit* narrativo, o do plano público e o do plano privado, reconduz dialeticamente à epígrafe, nesse romance em número de duas. A primeira, também ficcionalizada e posta antes do texto romanesco, afirma: “*Saberemos cada vez menos o que é um ser humano*. Livro das Previsões” (SARAMAGO, 2005, s/p. – grifo do autor). De fato, é somente após a leitura do romance, e com a volta da espiral dialética, que a obscura “previsão” se esclarece. Ante a ausência da morte, a aparência benemérita de instituições como a Igreja, o Estado, as funerárias, os asilos e os hospitais se revela em sua essência mercantil e pragmática. De modo similar, no âmbito individual, cidadão e familiar, a ausência da morte revela a perda de valores humanistas, pois diversas famílias tratam os idosos e os enfermos como objetos, não hesitando em recorrer aos mecanismos da máfia para “se verem livres dos autênticos pesos mortos que os seus moribundos eram lá em casa” (SARAMAGO, 2005, p. 48). Assim, a

imortalidade evidencia uma desumanização dos homens, como nota-se na passagem textual abaixo:

É certo que também existem, como demasiado bem sabemos, aquelas desalmadas famílias que, deixando-se levar pela sua incurável **desumanidade**, chegaram ao extremo de contratar os serviços da máfia para se desfazerem dos míseros despojos humanos que agonizavam interminavelmente entre dois lençóis empapados de suor e manchados pelas excreções naturais, mas essas merecem a nossa repreensão. (SARAMAGO, 2005, p. 79 – grifos nossos).

A reprovação da atitude desumana e imoral das famílias que passam a tratar os idosos e os enfermos como objetos inertes, uma vez que já não podem morrer, é efetuada ostensivamente pela voz narrativa, sobretudo ao qualificá-la como desumana, conforme grifo em negrito, e merecedoras de repreensão, partes sublinhadas. A imortalidade, assim, revela-se contraditória, ensejando comportamentos pouco solidários, pouco compreensivos, em suma, pouco humanitários nos homens, de modo que, na ausência da morte, “Saberemos cada vez menos o que é um ser humano”.

Não podemos deixar de assinalar, mesmo que brevemente, a transtextualidade percebida entre o romance de José Saramago e *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski. Em *As intermitências da morte*, representa-se uma realidade ficcional a partir da ausência da morte e, por conseguinte, a imortalidade do homem. A experiência mostra a corrupção moral e a objetificação dos seres humanos, resultando a imortalidade muito mais em um problema do que em uma dádiva. Ao convocar uma reunião interdisciplinar para tentar encontrar uma resposta à greve da morte, um filósofo da ala pessimista assim responde a indagação do colega da ala otimista, que lhe perguntara por que o fim da morte era motivo de preocupação: “Porque se os seres humanos não morressem tudo passaria a ser permitido” (SARAMAGO, 2005, p. 36 – grifo nosso). E, com efeito, a ausência da morte desencadeia a intensificação de uma série de ações imorais, desumanas e intolerantes, tanto no espaço público, quanto no privado. Em Dostoiévski, embora a imortalidade refira-se a alma, há um contraponto de vozes e *doxas* a respeito das consequências do fim de Deus e da imortalidade. Por um lado, a inexistência de Deus acarretaria o fim do amor, da moral e dos sentimentos humanistas, e “então não haverá mais nada de amoral, tudo será permitido, até a antropofagia” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 110 – grifo nosso). Observe-se a simetria para com a frase do filósofo pessimista de José Saramago, além da similaridade refratada entre a inexistência de Deus, caso de Dostoiévski, e a inexistência da morte, caso de José Saramago. De outro lado, em Dostoiévski, outra personagem revela sua concepção do mundo sem Deus e sem a

imortalidade da alma, diretamente contraditória para com a primeira, na medida em que afirma que então o homem, consciente de sua mortalidade, se entregará ao amor para com o próximo a cada instante⁵¹. Em José Saramago, a ausência de Deus é substituída pela ausência da morte, com diversas opiniões e posicionamentos contraditórios no decorrer da narrativa, em situações concretas, estabelecendo uma certa diferenciação para com o romance do autor russo, na proporção em que neste a questão de se “Deus não existir, tudo será permitido” fica mais patente no plano das ideias do que no da realidade concreta da ficção.

Na obra de José Saramago, portanto, a ausência da morte, a imortalidade, traduz-se como um problema, um conflito não isento de contradições, que – representado em uma experiência concreta em fictício país – desvela a necessidade da morte para o homem, para a vida. É pela experiência concreta que os contraditórios se chocam, da euforia pela imortalidade à desumanização dos homens, para realizar a superação dialética com a síntese de que ao homem a morte é necessária; vida e morte se conjugam dialeticamente no homem, conduzindo a uma conduta pautada pelo humanismo. Ao eliminarmos a morte, eliminamos o homem, a vida. Por isso, também se explica o fato de a personagem morte humanizar-se, porém sem deixar de ser a morte, afinal, a contradição entre morte e vida resulta como necessária para uma síntese do que é o humano e do que é a morte.

Retornando às epígrafes, a primeira, portanto, ilumina-se com a narrativa e vice-versa, com a consciência de que é pela morte que se define o humano, especialmente a conduta humanista, logo, na ausência da mesma “saberemos cada vez menos o que é um ser humano”. A segunda epígrafe, não ficcionalizada, atribuída ao filósofo alemão Ludwig Wittgenstein, possui função diversa da primeira e é composta por um traço dominante metaficcional: “*Pensa por ex. mais na morte, - & seria estranho em verdade que não tivesse de conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem.* Wittgenstein” (SARAMAGO, 2005, s/p. – grifo do autor). Com efeito, o romance pensa na morte e na sua ausência, compondo uma representação peculiar de uma realidade pública e privada. Representa de modo singular a morte, como uma personagem que, ao fim, se humaniza, com uma narrativa “realista” que flerta com o fantástico. Expressa essa nova representação por meio de uma linguagem que afasta o aspecto sombrio, aterrador da morte, sobremaneira pelo recurso a uma ironia cômica, tornando o tema mais suave, como enfatiza Arnaut (2011). Ao mesmo tempo,

⁵¹ Ao longo de todo o romance de Dostoiévski, em diversos momentos, a hipótese da inexistência de Deus e da imortalidade é refletida pelas personagens, com enfoques diferentes e autônomos. Ver as páginas 109, 110, 349-360 e 840 em DOSTOIÉVSKI, F. **Os Irmãos Karamázov**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.

tal representação se inscreve na lei dialética da unidade dos contraditórios, pois ao representar a morte e a sua ausência, com uma linguagem irônica e cômica, representa também a vida e a necessidade da morte para sua existência, sobretudo a contradição entre vida e morte construindo uma síntese em que uma não pode dispensar a outra. Com isso, as epígrafes são retomadas dialeticamente, similarmente ao modelo dos *Ensaio*s, de maneira a elucidar a narrativa em sua totalidade significativa.

Retornando ao nosso propósito de objetivar a estrutura dialética da obra saramaguiana, propomos a esquematização da narrativa no modelo da TESE – ANTÍTESE – SÍNTESE, já verificada nos romances anteriormente analisados. Observe-se que, em nossa avaliação, houve a necessidade de explicitar os dois planos narrativos, que se inter-relacionam, ou seja, o universo romanesco público e o privado. Na figura 12, elaboramos uma ordenação que permite visualizar a narrativa em sua totalidade geral; na figura 13, efetuamos uma divisão das totalidades menores que compõem o todo narrativo, de modo a explicitar de maneira mais apropriada o movimento dialético.

Figura 12 – A dialética do todo narrativo em *As intermitências da morte*.

| PLANO NARRATIVO | O TODO NARRATIVO – A TOTALIDADE GERAL | | |
|-----------------|---------------------------------------|------------------------------|--|
| | TESE | ANTÍTESE | SÍNTESE |
| PÚBLICO | País “normal”, com a morte | País “anormal”, sem a morte | Retorno da morte, com a instalação de uma nova “normalidade”, com novas contradições e a consciência da necessidade da morte |
| PRIVADO | Morte como personagem Morte | Músico violoncelista Vida | Morte humaniza-se, sem deixar de ser a morte. |

Como pode ser observado, a exposição do fluxo narrativo em sua forma dialética parece ser mais apropriada do que os esquemas canônicos (figuras 10 e 11), principalmente pelo fato de, naqueles, ficar implícita uma circularidade que torna estática a essência móvel da narrativa. No presente esboço (figura 12), tal dinâmica é preservada, sem um fechamento hermenêutico discricionário e impostor quanto às possibilidades ofertadas pela obra em questão.

Figura 13 – A dialética da arquitetura narrativa em *As intermitências da morte*.

| PLANO NARRATIVO | CAPÍTULOS | TOTALIDADE | | NOVA TOTALIDADE | |
|-----------------|-----------|---|---|--|---|
| | | TESE | ANTÍTESE | SÍNTESE | |
| PÚBLICO | - | Desejo de imortalidade pelos homens | Mortalidade | A morte suspende suas atividades País sem a morte | A primeira totalidade não é explícita; a síntese se torna a nova tese |
| | 1 – 6 | Euforia, alegria pelo fim da morte entre os homens Fim da morte como algo positivo | Os diversos problemas sociais e familiares Fim da morte como algo negativo | A morte retorna às suas atividades País com a morte, mas com o expediente da carta de cor violeta | A nova totalidade, país com a morte, não é idêntica à primeira, também como país sem a morte, pois novas contradições se revelam |
| | 7 – 13 | Pânico nas pessoas, no universo privado | Volta à “normalidade” no plano público, morte saudada | Morte atuante, com o uso da carta de cor violeta Situação aberta e inconclusa | A última totalidade do plano público retoma a primeira, revelando a essência conflituosa sob a aparente harmonia e a necessidade da morte |
| PRIVADO | 10 – 15 | Morte atuante, como personagem Morte | Músico violoncelista Vida | Morte humaniza-se, sem deixar a condição de morte | Retoma o plano público, com a frase de que “No dia seguinte ninguém morreu”, porém, aberto, inconcluso |

Com essa esquematização da arquitetura narrativa, esperamos atingir o intento de tornar objetiva a abstrata estrutura que sustenta o movimento em *As intermitências da morte*. A passagem de uma totalidade à outra, como verificamos, dá-se por um devir contínuo, o aumento progressivo das contradições, e descontínuo, a exemplo da greve da morte, a qual instala uma nova totalidade, repleta de novas contradições. Assim, cada final constitui-se também como um novo início, e o movimento é constante. Desse modo, o desenlace, nos moldes do formalismo russo ou do estruturalismo, não se verifica na obra em questão, uma vez que aberto e em devir de contradições. Impor ao texto os esquemas canônicos resultará, de modo mais ou menos significativo, no fim da essência móvel da narrativa, tornando inconsistente o trabalho hermenêutico. A lei da espiral dialética impede essa imobilização, mesmo no *explicit* narrativo, ao retomar a totalidade primeira não de forma circular, mas justamente como uma espiral que recupera elementos anteriores, conserva o essencial e eleva o nível. Exemplar nesse sentido é a volta ao início, com a revelação das contradições de uma

totalidade inicial conflituosa, não equilibrada, e que contém os germes para a formação da nova totalidade, com a revelação da proposição de conteúdo, isto é, a necessidade da morte tanto para o social, quanto para o individual. A necessidade da morte como condição para a vida, e vice-versa, ou seja, ao mesmo tempo em que a morte impele o homem ao humanismo, o humanismo atrai a morte como imprescindível, humanizando-a, como vemos na relação entre as personagens da morte e do músico. Enfim, as leis da dialética também se fazem presentes neste romance, com a forma dialética contribuindo decisivamente para a realização de um conteúdo humanista, sem, contudo, expressar uma verdade acabada e inexorável; antes, indica uma postura axiológica no cotejo entre o homem e a morte, uma posição que avaliza a conduta ética mais afetiva e humanista para se definir o ser humano.

É, pois, pelo princípio estético dialético, que a obra de José Saramago é estruturada, na qualidade de uma forma capaz de realizar o conteúdo político-ideológico sem torná-lo panfletário. A forma, destaquemos, expressa a cosmovisão do autor perante o real concreto, de maneira reflexiva e crítica. É por meio dela que os elementos extraestéticos, a exemplo da política, da conduta humana em termos morais e de reflexão ética, enfim, da racionalidade humanista, encontram plena efetivação estética. Pelo ato artístico, o escritor luso opera um reflexo e uma refração dos tempos contemporâneos, construindo um objeto-signo marcado indelevelmente por uma posição axiológica de advertência e de contraponto simbólico a outros objetos-signo frutos das superestruturas ideológicas. Além disso, a dinâmica dialética das narrativas sugere um papel ativo do autor perante a realidade concreta, ao mesmo tempo em que se harmoniza com uma temática de valorização do homem e da democracia, salientando-se o devir e a conseqüente irredutibilidade dos mesmos a oposições dicotômicas. Com certeza, outros elementos contribuem decisivamente para o romance dialético em José Saramago, como o narrador, a personagem e a ironia, sendo as partes de um todo estruturado.

3.2. A DIALÉTICA ESTRUTURAL II: AS PARTES DO TODO: NARRADOR, PERSONAGEM E IRONIA

Nesta subunidade, argumentaremos em causa da prevalência do princípio estético saramaguiano também nas partes do todo romanesco, em especial nas categorias narrativas do narrador e da personagem e no recurso estilístico da ironia. Proporemos a hipótese de que há uma função dominante – dialógica-dialética – na instância narrativa e na ironia, função que atua de modo a viabilizar o humanismo e a democracia, afinal “Projecto e técnica narrativa estão [...] indissolúvelmente ligados” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 127). De modo

semelhante, a constituição e a dinâmica transformacional das personagens dá-se pelo critério estético norteador do todo romanesco, convergindo para uma relação de reciprocidade entre a forma e o conteúdo e entre o todo e as partes, assegurando uma coerência necessária à plena realização do projeto ficcional.

A instância narrativa – o narrador –, na obra de José Saramago, apresenta um conjunto sintomático de características⁵², notórias, sobretudo, a partir de *Levantado do chão*, de 1980. Sintomáticas de uma específica posição axiológica do artista perante a realidade concreta dos tempos da globalização neoliberal, e sintomática também como reincidência, formando um estilo *sui generis* da arte de narrar. Não nos parece inoportuno convocar para o diálogo o romance de 1980, com a finalidade de elucidar as peculiaridades do narrador:

ouve-se a voz do cabo Tacabo, um berro, [1] Arredem todos, ou mando carregar, são exageros de manobra táctica, carregar como, se não há ali cavalos, nem se imagina agora a guarda a avançar de baioneta em riste e espetar as barrigas das *criancinhas*, das *mulheres*, [2] que algumas valia a pena, o nosso primeiro [...] Mas a multidão acomoda-se para os lados e em frente, só se ouve o choro mansito de *mulherzinhas* que não querem fazer escândalo por medo que sofram seus maridos, os filhos, os irmãos, os pais, mas sofrem elas tanto, [3] que há-de ser de nós se ele vai preso. Então, pelo cair da tarde, chega uma camioneta de Montemor com uma *fortíssima* patrulha da guarda, [4] estes são estranhos, aos da terra já estamos habituados, que remédio, não é que lhes perdoemos, como é possível se também eles saem de barriga sofredora e popular, e voltam-se assim contra o povo que nunca lhes fez mal. Vai a camioneta acima, à forquilha da rua, onde ela abre um ramo para o Montinho, já lá morou João Mau-Tempo [...] a camioneta deu a volta e desce aos sacões, levanta fumo e o pó do caminho ressequido, e as *mulheres e crianças, também os velhos*, veem-se empurradas pela carcaça oscilante, mas quando ela para rente ao muro que suporta o desnível em que está construído o posto da guarda, agarram-se aos taipais, *desesperadas*, mas desta vez fia mais fino, que a patrulha que vem dentro *bate com as coronhas nos dedos escuros e sujos*, [5] esta gente não se lava senhor padre Agamedes, [6] é verdade dona Clemência, que se lhes há de fazer, são piores do que os bichos, e o sargento Armamento de Montemor grita, [7] Se alguém se aproxima leva um tiro, logo se vê quem tem autoridade. O gentio cala-se, reflui para o meio da rua, entre o posto e a escola, *Ó escolas, semeai*, e é então que começa a *chamada* dos presos. (SARAMAGO, 2013c, p. 159,160 – grifo nosso).

No segmento narrativo citado, podemos perceber algumas das principais características do modo de narrar em José Saramago, a exemplo da supressão e subversão de sinais de pontuação, não existem as marcas gráficas indicativas de exclamação, de interrogação, assim como os tradicionais sinais de introdução da fala ou dos pensamentos das personagens, como travessão ou aspas; os pontos finais são reduzidos, conferindo à vírgula um papel de relevância na transição entre as diferentes vozes que se introduzem (são

⁵² Recapitulando, *au passant*, as propriedades do narrador saramaguiano já elencadas na primeira parte deste trabalho, podemos citar: a primazia da oralidade, a narração em primeira pessoa do plural, a multiplicidade de vozes, a função dialógica-dialética da instância narrativa, sobretudo através da ironia, e os constantes comentários inseridos pelo narrador, exercendo uma função de orquestração dos discursos.

introduzidas) no discurso do narrador. Seguramente, essa configuração imprime intensa oralidade à narrativa saramaguiana, efeito bastante destacado pela crítica literária, aproximando a instância narrativa ao narrador oral benjaminiano. Podemos observar, também, nos grifos em sublinhado, as diferentes vozes que entram em cena, na ordem numérica indicada: 1. Voz do cabo Tacabo (soldados); 2. Voz dos soldados; 3. Voz das mulheres (povo); 4. Voz dos trabalhadores rurais; 5. Voz de Dona Clemência (elite latifundiária); 6. Voz do padre Agamedes (Igreja); 7. Voz do Sargento Armamento (soldados). Tais vozes, reiteramos, são inseridas/surgem no e pelo discurso do narrador, em um entrelaçamento intrincado, de difícil discernimento de onde começa e de onde termina uma voz e seu discurso, efeito produzido também pela mistura heterodoxa dos discursos direto, indireto e indireto livre. Essa prosa de múltiplas vozes, na qual a divisão entre discurso do narrador e discurso do outro é esmaecida, senão apagada em certos momentos, evidencia uma construção híbrida, segundo a qual um enunciado, de acordo com a sintaxe, pertence a um único falante, mas onde, na verdade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, duas linguagens, duas posições axiológicas: em suma, a divisão das vozes ocorre nos limites de um único enunciado, sendo então dialógico – bivocal, segundo proposição de Bakhtin (2010a).

É preciso salientar que esse modo de narrar, o qual podemos estender ao *corpus* de pesquisa aqui em investigação, fundamenta-se justamente na capacidade de dar voz ao outro, não como uma simples justaposição, pois há uma separação percebida no tom emotivo-volitivo diverso em cada voz, plurilíngue e dialógico, no qual a tensão entre dois acentos, duas posições, duas entonações perpassa e movimenta o enunciado para além do monologismo, conforme acepção de Bakhtin (2010a e 2010b). As vozes do segmento textual citado acima exprimem pontos de vista distintos em relação ao objeto de apreciação: o trabalhadores rurais presos e acusados de conspiração. Em relação aos soldados, símbolos da voz governamental/institucional, nota-se o tratamento violento para com os trabalhadores do campo, como se percebe nas indicações numéricas 1 e 7; as elites latifundiárias se fazem representar pela voz de Dona Clemência, indicação 5, em que ela dialoga com o padre e prova desconhecer o trabalho no campo, julgando que os trabalhadores “não se lavam”, além de marcar uma posição de distância supostamente superior dos latifundiários em relação aos lavradores pela expressão “essa gente”; o discurso da Igreja, na indicação 6, representado pelo padre Agamedes, harmoniza-se com o dos soldados e o dos latifundiários, na medida em que o padre considera os trabalhadores como “piores que os bichos”; em contraste com a voz da

tríade Estado, Exército e Igreja, todos três em defesa do Latifúndio, surge a voz dos trabalhadores da terra, indicação 4, que revela o desencanto dos lavradores para com os soldados, uma vez que também possuem origem pobre e estão a defender os ricos; e, finalmente, pontuando todo o enunciado, como o maestro de uma orquestra, o narrador escuta e dá voz a todos, mas não se furta de introduzir uma carga axiológica em causa dos trabalhadores rurais, como percebemos nas expressões grifadas em itálico. Observe-se a ênfase reiterada em destacar que os soldados ameaçavam com violência mulheres, “criancinhas”, “mulherzinhas” – o uso do diminutivo não é fortuito –, e velhos. A cena ganha uma atmosfera de absurdidade, na medida em que a guarda é apresentada como “fortíssima” para enfrentar mulheres, crianças e velhos. Desse modo, investe em uma crítica irônica ao Estado, representado pelos soldados. De maneira semelhante, o narrador introduz outras expressões irônicas, a exemplo de “Ó escolas, semeai”, como um apelo, primeiramente, para que a educação possa ser posta a serviço da emancipação social, mas também como uma crítica, na medida em que os soldados devem ter escolaridade – precária, sem capacidade de reflexão crítica –, pois irão, simplesmente, ler os nomes dos presos, entre o posto da guarda e a escola. A ironia do narrador se instala na medida em que a cena é construída, justamente, entre a sede da instituição policial e a escolar, potencializada, a ironia, pelo uso do léxico “chamada”, o qual remete para uma proximidade junto à linguagem escolar: a chamada dos presos se assemelha à chamada dos alunos, confluindo para uma crítica velada às superestruturas jurídica e educacional, ambas como aparatos repressivos do Estado.

Depreende-se, portanto, que a instância narrativa inclui no seu plano de ação o discurso do outro, permitindo uma relativa liberdade e independência para a alteridade, na medida em que esta pode expressar sua posição valorativa em confronto com outras alteridades e com o próprio narrador. A palavra do outro, assim, viabiliza, pela condução de uma lógica dialética pelo narrador, o desvelamento de posições contrárias ao humanismo-democrático caro à voz narrativa e a algumas personagens. Logo, na obra saramaguiana:

a posição do seu narrador é a de quem se coloca no lugar do outro, de quem admite que a maioria das palavras com que conta a história provém de outrem. Dividindo a responsabilidade do relato, parece dizer que não poderia contar sozinho, nas suas próprias palavras, uma história construída por tantas e heterogêneas vozes. Isso é diferente da maneira cênica tradicional de apresentar o discurso da personagem, em que este se mantinha isolado como o discurso direto de uma só voz, hierarquicamente subjugado ao discurso onipotente do narrador. Também é diferente da narração indireta tradicional de contar, em que o narrador conta, com os seus próprios termos, o que as personagens dizem ou fazem. (OLIVEIRA; WERLANG, 2013, p. 183,184).

Embora a reflexão crítica citada refira-se ao romance *Levantado do chão*, cremos na viabilidade de estender sua avaliação também às obras que estamos a investigar. De fato, o plurilinguismo, a orientação dialógica do discurso – discurso bivocal –, a construção híbrida do enunciado, entre outros aspectos, encontra favorável acolhida na prosa de José Saramago. A forma de apresentar o discurso das personagens, com efeito, é bastante diferente do modelo tradicional, sobretudo em relação ao realismo oitocentista. Observe-se, sem maiores intenções que não a explicitação da peculiaridade saramaguiana, a introdução do discurso da personagem em Eça de Queirós:

Ao bater meio-dia, rompeu pelo corredor, com estrondo, o imenso Titó, acompanhado pelo João Gouveia, que chegara na véspera à tarde da Costa, soubera da aventura na Assembleia, corria à Torre, como amigo, para o abraço, antes de comparecer, como autoridade, para o auto. Então Gonçalo, ainda nos braços do Gouveia, pedia generosamente, “que se não procedesse contra os bandidos...” O administrador recusou, proclamando o princípio da ordem, e necessidade dum escarmento rijo, para que Portugal não recuasse aos tempos bárbaros do João Brandão de Midões. Ele e Titó almoçaram na Torre; - e Titó, à sobremesa, lembrou galhofeiramente a conveniência de um brinde, e bramou ele o brinde, comparando Gonçalo ao elefante, “sempre bom, que tanto aguenta, e de repente, zás, esmaga o mundo!” (QUEIRÓS, 2013, p. 368).

O narrador conta, com suas palavras, a chegada de Titó e Goveia à Torre, o que pensavam, o estado de ânimo, mas, ao inserir a voz da personagem, sinaliza com a marca gráfica de aspas, além do ponto de exclamação no segundo discurso transposto, indicador emotivo da fala da personagem.

No célebre romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, embora predomine o discurso indireto livre, nos momentos em que se insere o discurso direto das personagens, a marcação gráfica com travessão, além dos verbos de elocução, é uma tônica:

A sra. Bovary, de costas, mantinha o rosto encostado na vidraça; Léon segurava o boné na mão e batia levemente com ele na coxa.
 – Vai chover – disse Emma.
 – Eu tenho um casaco – respondeu ele. (FLAUBERT, 2011, p. 213).

Ressaltamos que não se deseja uma análise do narrador nas obras de Eça de Queirós e Gustave Flaubert, mas, *tout court*, uma breve comparação com a forma de inserção do discurso em José Saramago. As formas gráficas das aspas, do travessão, do deslocamento para uma nova linha são, na obra saramaguiana, suprimidos, apresentando-se um texto compacto (na sua materialidade espacial) e no qual as transições das vozes são sutis. Nos diálogos, por vezes, o narrador insere os verbos de elocução, em outras apenas faz uso da vírgula e da

inicial maiúscula, conferindo o ritmo livre, oralizado e sem truncamentos de sua prosa. Desse modo, cremos estar em acordo com a premissa de que o universo ficcional saramaguiano materializa:

um ritmo romanesco inteiramente novo, que Saramago cria aparentemente apenas pela supressão das marcas gráficas dos diálogos e da substituição de grande número de pontos finais por vírgulas, que se multiplicam neste discurso, dando origem a uma toada contínua e raras e breves paragens, numa suspensão constante de tom de voz, de cadências poucas e de cláusulas cuidadas, prosódica e semanticamente medidas. (SEIXO, 1999, p. 39,40).

Seixo propõe essa tese já em *Memorial do convento*, de 1982. Ao analisarmos o *Ensaio sobre a cegueira*, o *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*, notamos a permanência desse modo de narrar, porém, em certa medida, mais preciso e claro na exposição da rede de vozes que são convocadas para falar, como podemos observar na cena em que os repórteres saem às ruas para verificar o ânimo das pessoas que voltavam para casa, após o discurso do governo, no qual sugeria que os “brancos” estavam a assaltar as residências abandonadas e exortando aqueles que tentavam deixar a capital para que retornassem, no *Ensaio sobre a lucidez*:

Como era de esperar, encontravam de tudo, frustração, desalento, raiva, ânsia de revindicta, [1] não saímos desta vez mas sairemos doutra, edificantes afirmações de patriotismo, exaltadas declarações de fidelidade partidária, [2] viva o partido do centro, viva o partido do meio, maus cheiros, irritação por uma noite inteira sem pregar o olho, [3] tire para lá a máquina, não queremos fotografias, concordância e discordância quanto às razões apresentadas pelo governo, algum cepticismo sobre o dia de amanhã, temor a represálias, crítica à vergonhosa apatia das autoridades, [4] Não há autoridades, lembrava o repórter, [5] Pois aí é que está o problema, não há autoridades, mas o que principalmente se observava era uma enorme preocupação pela sorte dos haveres deixados nas casas a que os ocupantes dos carros só tinham pensado em regressar quando a rebelião dos brancos tivesse sido esmagada de vez, [6] com certeza a esta hora as casas assaltadas já não são dezassete, quem sabe quantas mais terão sido já despojadas até à última. (SARAMAGO, 2004, p. 161 – grifo nosso).

O *modus operandi* da ação do narrador naturalmente se assemelha ao anteriormente citado trecho de *Levantado do chão*, com o entrecruzamento de vozes em uma polidiscursividade orquestrada pela instância narrativa, de modo a produzir uma carga semântica pelo choque de contradições, no interior de um mesmo enunciado – a construção híbrida de que falamos precedentemente. Há, no enunciado, quatro vozes de outrem, grifos em sublinhado, inseridas no e pelo discurso do narrador, o qual constitui uma quinta voz (ou primeira, se considerarmos que é ele que ordena o relato) que produz, via ironia, a contradição

e confere o sentido à cena. Como podemos observar, as indicações numéricas 1, 2 e 3 condizem com a introdução da voz coletiva, do grupo de pessoas que, em tese, apoiava o governo e queria sair da cidade sitiada, abandonando os “brancos”. A inserção dessa voz no discurso do narrador é antecedida pela vírgula e marcada em um tempo verbal presente; não inicia com letra maiúscula, pois é uma voz indefinida, atribuída a uma coletividade – “saímos”, “queremos”. As indicações de números 4 e 5 flagram um diálogo, sem as marcas tradicionais, as quais vimos em Flaubert. Há o verbo de elocução após a fala da personagem repórter, e a letra maiúscula a indicar o início da voz de uma personagem da multidão. Nesse último caso, usa-se a maiúscula em razão da particularização, afinal o diálogo não se dá (não pode se dar) entre uma pessoa e um grupo que lhe responde espontaneamente em uníssono. Dá-se entre dois indivíduos, daí a necessidade de demarcar essa voz com a inicial maiúscula. Então, na indicação de número 4 e na de número 5, temos duas vozes: o repórter e a pessoa que se desprende da multidão para lhe falar. A voz sob o abrigo do número 6, embora pertença ao coletivo que retorna para a cidade, identificando-se com a mesma voz dos indicativos 1, 2 e 3, todavia, é de uma percepção mais difícil, uma vez que reconhecida na passagem do discurso do narrador, em um tempo passado, para um tempo presente, que indica a mudança de discurso. Parece-nos, e queremos deixar esta afirmação na simples condição de uma impressão de leitura, que a identificação das diferentes vozes se dá, aqui, de maneira mais nítida – se compararmos com *Levantado do chão* ou *Memorial do convento* –, à exceção desta última referência de número 6, a qual se assemelha mais aos romances dos anos 1980.

O discurso do narrador, sobretudo nas expressões em itálico, ironiza o suposto patriotismo das pessoas que não votaram em branco e seriam leais ao governo. Léxicos como “edificantes” e “exaltadas” já sugerem uma posição axiológica do narrador em desarmonia para com o grupo que retorna e, pela via oposta, infere-se seu afeiçoamento para com o grupo de “brancos”. A ironia se instala na medida em que os governistas, que até então se dispunham a abandonar sua terra, sua cidade, estejam agora a ser patriotas. Na mesma medida, os governistas fazem “exaltadas declarações de fidelidade partidária”, sendo que os seus partidos (do centro e da direita), não foram fiéis e os abandonaram, retirando-se da cidade. Porém, a proposição semântica primordial da cena reside na revelação do narrador de que os governistas estavam preocupados, sobretudo, com a possível perda de seus bens materiais. Ora, as preocupações econômicas acabam por dominar e revelar o falso patriotismo, a falsa fidelidade partidária, desnudando a hipocrisia do grupo de governistas. O narrador, democraticamente, concede a voz aos grupos diversos, mas os surpreende em sua

própria contradição: de cidadãos patriotas revelam-se hipócritas egoístas, com uma “enorme preocupação com a sorte dos haveres”.

A ficção saramaguiana, portanto, revela características que a aproximam bastante da concepção bakhtiniana de romance como “um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 2010a, p. 73), atravessado pelo dialogismo próprio a todo discurso. As construções sintáticas híbridas, a multiplicidade de vozes relativamente livres e a constante tensão, como vimos, são uma tônica na obra de José Saramago, de maneira que podemos considerar, como Bakhtin (2010b, p. 230-231), que “Para o artista-prosador, o mundo está repleto das palavras do outro; ele se orienta entre elas e deve ter um ouvido sensível para lhes perceber as particularidades específicas”. José Saramago parece se coadunar a esse “artista-prosador”, sendo que a posição de seu narrador “é a de quem está à escuta das vozes que atravessam o universo discursivo da sociedade” (OLIVEIRA; WERLANG, 2013, p. 183). Com essa forma de narrar, a instância narrativa promove a valorização da palavra de outrem, harmonizando-se com uma posição humanista e democrática, sem, contudo, abrir mão de sua qualidade organizativa e diretiva, sobretudo ao evidenciar as contradições e a revelação das essências ocultas pelas aparências, em especial recorrendo à ironia.

Por outro lado, há parcela da crítica literária que compreende o narrador saramaguiano de maneira bastante diversa. Convém, tomando por modelo a própria posição democrática da instância narrativa que estamos a abordar, não silenciar as teses antagônicas ao nosso modo de percepção. No entanto, também não podemos deixar de registrar nosso descompasso para com as mesmas e de demonstrar sua difícil sustentação. Referimo-nos aos estudos de Deoud (2010) e de Pinto (2009). Para as autoras, o narrador de José Saramago não é estudado devidamente, uma vez que os posicionamentos políticos do autor enquanto cidadão fazem com que suas obras sejam apreciadas com excessiva benevolência, encobrendo o autoritarismo do narrador, ou mesmo a indistinção entre autor e narrador, e veiculando características que, sugerem as autoras em seus respectivos estudos, a prosa saramaguiana não possui:

Aceite a onipresença do narrador, com todas as suas implicações, o que mais surpreende é a argumentação que a legitima. Não incomoda que se goste dos romances de Saramago, o que incomoda é que se lhe atribuam características que eles não têm. Uma delas é a insistência na pluralidade de vozes que os compõem. Essa seria a marca de um ato democrático do autor, “dar voz” a personagens habitualmente esquecidas pela história. Se é correto afirmar que existe de fato um coro de vozes, é preciso perceber que se trata de uma pluralidade homogênea, organizada em forma de oposição simplista e sustentada pela voz narrativa que contribui para impedir a heterogeneidade potencial dessas vozes. O narrador Saramago “julga” e “avalia” o desdobramento das ações, e assim impede a abertura que a pluralidade dessas vozes prometia. Uma fórmula que ignora a multiplicidade

optando por resolvê-la de forma dialética, simplificando assim a realidade. (PINTO, 2009, p. 61).

Creemos já ter demonstrado, satisfatoriamente, a qualidade múltipla das vozes presentes na prosa saramaguiana, em franco contraste com a tese de Pinto. Resta-nos, então, analisar mais detidamente a questão da onipresença e da onisciência do narrador.

Com efeito, ao tomarmos por referência a taxonomia do narrador formulada por Genette (1995), perceberemos que há a predominância de um narrador heterodiegético, o qual conduz a narrativa em uma primeira pessoa do plural, predominantemente. O “nós” remete para um impessoal coletivo; em certos casos, também engloba o narratário; em outros, desloca-se para a voz e a perspectiva de grupos presentes no universo ficcional, com uma constante variação da focalização. Ao lado dessa primeira pessoa do plural, em muitos momentos do relato o tempo verbal empregado pelo narrador é o presente, confluindo para uma cumplicidade com o leitor e o efeito de que a história se desenrola concomitante à leitura – efeito que induz o leitor a certa condição de coautor. Por outro lado, e a um só tempo, essa primeira pessoa do plural, em certas cenas presentificada na narrativa, sugere a ubiquidade e a onisciência do narrador – embora em outros momentos amenize essa condição, referindo-se à independência dos acontecimentos e das personagens:

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

Neste excerto, podemos perceber a primeira pessoa do plural simbolizando um impessoal coletivo, o qual é predominante na obra saramaguiana. A confissão do narrador de que “os acontecimentos não esperam” e de que já ocorreram, acentua uma possível independência dos eventos – suavizando o controle – na mesma medida em que tais eventos contrariam a sua suposição inicial. A estratégia pode ser entendida como um jogo com o leitor, para induzi-lo a uma reflexão crítica sobre a narrativa como um construto. Em todo caso, preserva-se uma ideia de democracia, na medida em que a instância narrativa revela o dissenso dos fatos quanto às suas opiniões, deixando de lado uma postura absolutamente controladora e, logo, autoritária.

O narrador saramaguiano oscila entre a sapiência de todos os fatos e pensamentos, “o certo é que andavam já com outra ideia na cabeça, como não tardará a saber-se” (SARAMAGO, 1995, p. 164 – grifo nosso), e a independência dos mesmos, como vimos acima. A despeito da sua onisciência e onipresença – a exemplo da entrada no quarto da morte, no romance de 2005 –, no entanto, sempre relativizadas, o aspecto que desestabiliza a crítica de Pinto reside, especialmente, na condução da narrativa distante da imposição de um ponto de vista unilateral por parte do narrador. Assim, por exemplo, a questão do voto em branco, em *Ensaio sobre a lucidez*, é apreciada por distintos partidos, com suas respectivas posições valorativas; ou, no caso d’*As intermitências da morte*, o episódio da suspensão das atividades da morte também é avaliado sob diferentes nuances, sejam elas de setores profissionais e políticos, mais objetivamente, sejam de indivíduos, de forma a enfatizar as subjetividades. Além disso, os diálogos entre as personagens revelam uma relativa autonomia das mesmas, como podemos notar no diálogo entre o primeiro-ministro e o presidente, no *Ensaio sobre a lucidez*:

[voz do presidente] Que extraordinário país é este nosso, onde sucedem coisas nunca antes vistas em nenhuma parte do planeta, [voz do primeiro-ministro] Não precisarei de lhe recordar, senhor presidente, que não foi esta a primeira vez, Precisamente a isso me estava a referir, meu caro primeiro-ministro, É evidente que não há a menor probabilidade de uma relação entre os dois acontecimentos, É evidente que não, a única coisa que têm em comum é a cor, Para o primeiro não se encontrou até hoje uma explicação, E para este também a não temos, Lá chegaremos, senhor presidente, lá chegaremos, Se não dermos antes com a cabeça numa parede, Tenhamos confiança, senhor presidente, a confiança é fundamental, Em quê, em quem, diga-me, Nas instituições democráticas, Meu caro, reserve esse discurso para a televisão, aqui só nos ouvem os secretários, podemos falar com clareza. (SARAMAGO, 2004, p. 87).

O primeiro aspecto a ser ressaltado no excerto é a referência transtextual ao *Ensaio sobre a cegueira*, pela constatação zombeteira do presidente de que o país é “extraordinário”, em razão de lhe sucederem fatos nunca antes vistos em nenhum outro lugar. Confirma a relação com a cegueira do romance de 1995 a afirmação de que os dois eventos possuem em comum a cor (cegueira branca e voto branco). Considerando-se a cegueira branca como uma cegueira moral e racional, a transtextualidade contida no diálogo ultrapassa a eventicidade do mesmo, para permitir ao leitor que visualize a continuidade da cegueira na figura dos governantes, os quais não podem (ou não querem) compreender o real motivo do voto em branco, revelando, então, o sufrágio branco como a manifestação de lucidez. É importante notarmos que a carga semântica por nós apresentada não é efetivada pela voz do narrador na forma de um comentário, precedente, intercalado ou posterior, ao diálogo. As personagens

manifestam-se em uma situação concreta, autonomamente e, pelo seu diálogo, percebemos a revelação da natureza demagógica e autoritária do governo, como podemos notar na fala do presidente, ao advertir o primeiro-ministro de que não precisa de discursos apelativos às instituições democráticas, uma vez que ninguém os está a ouvir. Logo, a atribuição de um qualitativo demagógico e autoritário ao governo, na forma de uma crítica, não é efetuada pela instância narrativa de forma ostensiva, mas revelado pelas próprias personagens, em relativa liberdade e autonomia. Ora, tal modo de construir o relato evidencia que, embora exista uma instância narrativa heterodiegética, onisciente e ubíqua (lembramos que sempre relativizadas), não há a imposição simplista de uma forma de pensar, de um ponto de vista, de uma voz que domina e sobrepõe-se às personagens. Ao contrário, a voz narrativa permite a livre manifestação das vozes, como o diálogo precedente atesta, desvelando-se as contradições e construindo, gradativamente, a crítica social contida na narrativa, em uma construção artística que encontra abrigo no dialogismo bakhtiniano.

A argumentação em prol de um narrador democrático, com passagens textuais que parecem o comprovar, não constitui ação encobridora de outra face desta instância narrativa, a qual consiste nos constantes comentários e juízos de valor emitidos por ela ao longo das narrativas. Importa frisar que a função comentarista do narrador, ou se tomarmos a definição de Genette (1995, p. 254) “a função ideológica do narrador”, não impede a predominância de um matiz dialógico da instância narrativa, até mesmo porque, como constata Genette (1995) acerca de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, a importância dos discursos é tamanha que se lhe pode atribuir como resultado um forte abalo no equilíbrio da tradicional forma romanesca, inaugurando o espaço ilimitado e indeterminado da literatura moderna. Segundo Genette (1995, p. 254), essa originalidade da obra de Proust se deve, em grande medida, “a essa invasão da história pelo comentário, do romance pelo ensaio, da narrativa pelo seu próprio discurso”. A obra de José Saramago revela, com grande proximidade, essa característica percebida e exaltada pelo teórico francês a respeito da obra de Proust. Com efeito, o narrador saramaguiano não é econômico em seus comentários sobre as ações, sobre os diálogos, sobre os valores, sobre as personagens, enfim, o comentário é uma constante na obra saramaguiana. Porém, de maneira alguma um comentário que se impõe como única possibilidade – revela, antes de tudo, relações de empatia para com determinados valores e contraposição a outros, demonstrando uma concepção do Homem que envolve tanto seus traços positivos, quanto os negativos. Tomemos o exemplo do *Ensaio sobre a cegueira*, no qual o narrador comenta acerca dos sentimentos do homem que rouba o automóvel do

primeiro cego, afirmando que “o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de **generosidade e altruísmo** que são, como toda **boa** gente sabe, **duas das melhores características do género humano**” (SARAMAGO, 1994, p. 25 – grifo nosso). As expressões grifadas em negrito, certamente, evidenciam uma posição axiológica do narrador em causa do reconhecimento da generosidade e do altruísmo como duas das (portanto, há outras) características positivas do Homem, de conhecimento da “boa” gente, qualificativo que supõe haver uma “má” gente que nega essas positivities no género humano. Poderia se supor, então, a imposição de um código de valores, mas atentemos para a seguinte expressão: “É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (SARAMAGO, 1994, p. 40). A assertiva contrasta radicalmente com o juízo anterior do narrador, sendo proferida pela personagem do médico de *Ensaio sobre a cegueira*. Ora, o confronto de opiniões demonstra a relativa independência das personagens, escapando de um controle absoluto do narrador e da imposição de um ponto de vista monológico. À maneira bakhtiniana de explicar Dostoiévski, podemos afirmar que em José Saramago a liberdade e a independência integram o plano do autor, e é esse plano que determina a personagem como tal no todo romanesco⁵³.

Similar processo ocorre no comentário pós-diálogo direto entre o presidente da câmara municipal e o ministro do interior, em *Ensaio sobre a lucidez*:

Assim terminou a elucidativa e chispeante conversação entre o ministro do interior e o presidente da câmara municipal, depois de terem esgrimido, um e outro, pontos de vista, argumentos e opiniões que, com todas as probabilidades, terão desorientado o leitor, já duvidoso de que os dois interlocutores pertençam, de facto, como antes pensava, ao partido da direita, aquele mesmo que, como poder, anda a praticar uma suja política de repressão, tanto no plano colectivo, submetida a cidade capital ao vexame de um estado de sítio ordenado pelo próprio governo do país, como no plano individual, interrogatórios duros, detectores de mentiras, ameaças e, sabe-se lá, torturas das piores, embora mande a verdade dizer que, se as houve, não poderemos testemunhar, não estávamos presentes, o que, reparando bem, não significa muito, porquanto também não estivemos presentes na travessia do mar vermelho a pé enxuto, e toda a gente jura que aconteceu. (SARAMAGO, 2004, p. 109-110 – grifo nosso).

Aqui, o narrador parece exercer uma função comunicativa, ou mesmo explicativa, de maneira a esclarecer ao leitor que o presidente da câmara municipal, apesar de pertencer ao mesmo partido do ministro do interior, o partido da direita, manifestou-se com um ponto de

⁵³ Em Bakhtin, a respeito da autonomia relativa das personagens, lê-se: “Isso, obviamente, não significa que a personagem saia do plano do autor. Não, essa independência e liberdade integram justamente o plano do autor. Esse plano como que determina de antemão a personagem como tal no plano rigoroso e calculado do todo” (BAKHTIN, 2010b, p. 12).

vista que contrariava a política repressiva das instâncias superiores. Ao lado dessa função, o narrador emite juízos negativos acerca de tal política, conforme as expressões grifadas em sublinhado, posicionando-se axiologicamente de forma antagônica às ações repressivas. Ao referir-se à tortura, ameniza sua onisciência ao afirmar que não pode comprovar, pois não a presenciou, mas recorre a um argumento retórico – a crença na Bíblia – para provar que as torturas devem ter ocorrido, mesmo sem presenciá-las. O que decorre dessa passagem é a constatação de uma função dialógica-dialética, na medida em que o narrador dialoga com o leitor, porém em um diálogo no qual insere a contradição – o presidente da câmara, mesmo pertencente ao partido da direita, posiciona-se contra a política repressora de seu partido – de maneira a produzir uma reflexão que perceba as nefastas características do governo e a possibilidade de se mudar de opinião, de ver o que está errado mesmo pertencendo a uma agremiação política. Note-se, ainda, que o extenso comentário do narrador se dá depois do diálogo, ou seja, permite-se a exposição dos diferentes pontos de vista sobre o mesmo fato, e somente após – o que acentua a relativa autonomia das personagens – manifesta sua posição. Seguramente, esta é uma posição da instância narrativa de forma horizontalizada, em um nível de igualdade para com as personagens, distanciada de um posicionamento vertical, no qual a voz narrativa se impõe monologicamente. Ao contrário, o que ocorre é a construção de uma posição axiológica a partir da multiplicidade de vozes, percebida através das ações, dos discursos das personagens, dos diferentes pontos de vista – para, somente então, se chegar a determinadas valorações positivas ou negativas. Uma postura, portanto, essencialmente democrática.

Retomando a crítica efetuada por Pinto, e citada na página 166, cremos na plausibilidade de conservação de parte da mesma, porém com uma reformulação em alguns pontos. Assim, acreditamos ser consensual a onipresença do narrador; não aquiescemos com a ideia de que sejam atribuídas características que os romances não possuem, antes, pelo contrário, a pluralidade de vozes é notória; igualmente, não podemos endossar a afirmativa de que não há uma democratização promovida pelo narrador, ou que a pluralidade de vozes é homogênea, organizada de modo simplista em forma de oposição, ou que, pelo fato de comentar as ações a voz narrativa impede a abertura antes anunciada pelas múltiplas vozes; tampouco nos coadunamos à assertiva de que o modo de narrar saramaguiano ignora a multiplicidade e simplifica a realidade; mas concordamos com a percepção de que a lógica narrativa é dialética. Em outras palavras, apesar da onipresença do narrador, há uma relativização de sua interferência, assegurando o pleno funcionamento de uma pluralidade de

vozes, a qual, por sua vez, imprime uma marca democrática ao ato de narrar. O princípio estético saramaguiano prioriza a multiplicidade e, ao construí-lo de forma dialética, relaciona-se de modo prolífico com a realidade concreta. Com essa paráfrase, cremos atuar de modo a operar uma *Aufhebung*⁵⁴ sobre a crítica de Pinto, aproximando-nos um pouco mais adequadamente ao *Geist* do universo ficcional de José Saramago.

Com o exposto até aqui, resta patente uma arte de narrar bastante peculiar na obra de José Saramago. Ressaltamos, com o propósito de ratificação, as características mais prementes: a oralidade, o dialogismo, o caráter heterodiegético, onisciente e ubíquo (no entanto, sempre relativizados), os constantes comentários e a função dialógica-dialética do narrador. Com certeza, tais elementos não esgotam as possibilidades ofertadas pela instância narrativa, mas argumentamos que as mesmas constituem uma dominante que, como o termo sugere, não anula a percepção de outros elementos, a exemplo da presença de uma voz desconhecida no universo ficcional de *Ensaio sobre a cegueira*; a utilização em certas cenas, a exemplo d'*As intermitências da morte*, de um pronome de tratamento na segunda pessoa do singular; ou mesmo a concomitância das funções narrativa, regencial, fática, emotiva testemunhal e emotiva ideológica no ambiente romanesco, funções essas conceituadas por Genette (1995). Entretanto, a função dominante do narrador na obra saramaguiana parece convergir para uma posição de valorização da alteridade, da palavra do outro, respeitando-o em sua liberdade e autonomia, em um autêntico diálogo intradiegético e extradiegético, fato que confere um tratamento humanista e democrático para com as personagens, para com os discursos de outrem, conferindo à função um primeiro qualificativo: ela é dialógica. No entanto, advogamos que, ao lado desta qualidade dialógica, a instância narrativa procede à adição adrede de uma tensão dialética, cuja performance permite o afloramento das contradições das ações, dos discursos das personagens e de suas ações, construindo – sem que se recaia em uma prosa proselitista, normativa ou autoritária – uma posição axiológica de crítica, segundo os parâmetros do humanismo-democrático saramaguiano. À vista disso, a função dominante do narrador na obra de José Saramago é a dialógica, acrescida da dialética, de modo que a denominamos função dialógica-dialética, conforme os exemplos explanados até este momento. Antes de analisarmos – embora já tenhamos feito várias referências ao longo de nossa argumentação – o recurso *par excellence* da função dialógica-dialética, referimo-nos à ironia, no universo romanesco do autor luso, queremos enfatizar que a forma de narrar, *per se*, já expressa uma posição axiológica do autor perante a realidade

⁵⁴ No sentido de tomar, conservar e transformar parte do argumento, construindo-se uma nova síntese.

extraficcional. A função dialógica-dialética, e as demais características levantadas sobre o modo de narrar saramaguiano, parecem sugerir uma atitude de reflexão crítica, de questionamento e de intervenção que não podemos deixar de relacionar à postura do escritor enquanto cidadão. Um cidadão descontente e crítico do contexto mais amplo da contemporaneidade, no qual salienta-se o império do mercado, a ausência de democracia substancial, a carência de mais espaços democratizados; crítico para com o plano da individualidade exacerbada, da subjetividade irracional, na qual predomina uma ética pragmática – de um individualismo egocêntrico desprovido de valores morais, com a abertura à hipocrisia e à corrupção; e crítico de uma posição epistemológica e cultural que, grosso modo, renega – total ou parcialmente – as premissas iluministas, sobretudo a razão e o humanismo, mas também modelos de profundidade teórica, como o marxismo e o freudismo. Ora, a forma de narrar em José Saramago, ao valorar positivamente a democracia, o diálogo, a razão, o humanismo e a dialética, pode ser representativa de uma posição do escritor de forma antitética ao mundo concreto atual, revelando a possibilidade de se pensar racionalmente o Homem (como potencialmente capaz) e a necessária transformação dialética da realidade, uma vez que entendida como uma totalidade⁵⁵. Assim, percebe-se que a crítica social saramaguiana, ressaltada por diversos pesquisadores que abordamos neste trabalho, se faz em dois extratos: primeiramente, em um conteúdo ostensivo e manifesto na superfície textual; em um segundo momento, entranhado e profundo na própria estrutura das narrativas e na forma de narrar, ambas regidas por um princípio estético dialético. Com isso, a arte de José Saramago se aproxima bastante do projeto estético advogado por Jameson (1991), segundo o qual a arte pode ser influenciadora de um resgate de sujeitos ativos, conscientes e críticos, nas esferas de ação pública e privada.

Um dos recursos estilísticos que apresenta afinidade com o princípio estético que norteia o romance do autor português é, como ressaltamos anteriormente, a ironia. Esta, enquanto figura de linguagem, possui vasto e antigo histórico. Segundo Brait (1996), em Aristóteles tem-se a definição de ironia como atitude, destacando-se a disposição e a ação típica de certos indivíduos, os quais investem na promoção de uma interrogação que desestabiliza uma certeza. Tal postura encontra em Sócrates um primeiro modelo, com os procedimentos irônicos e a maiêutica. A ironia socrática, exposta por Platão e Aristóteles,

⁵⁵ Entender a realidade como uma totalidade concreta implica perceber-lhe como estruturada, com um desenvolvimento apreensível pelo pensamento e, portanto, passível de ser modificada. Essa concepção, certamente, posiciona-se antagonicamente aos modelos epistemológicos que advogam em causa da fragmentação, do caos inapreensível do real e, conseqüentemente, da impossibilidade de uma explicação racional da realidade, aproximando-se, assim, de uma posição de resignada conformidade.

distingue a ironia como atitude e a ironia como linguagem, sendo a primeira dedicada a pôr em relevo a singularidade de uma personalidade irônica, e a segunda convergindo para os procedimentos linguísticos que ensejam a forma da ironia. Desse modo:

a ironia pode ser estudada a partir das atitudes filosóficas de Sócrates e da maneira como Platão e Aristóteles interpretaram os diálogos socráticos. A ‘ironia socrática’ pode ser considerada a partir da distinção entre ironia como atitude e ironia como linguagem. Quando se fala filosoficamente das atitudes irônicas, a linguagem é a única dimensão que possibilita a apreensão desse procedimento. (BRAIT, 1996, p. 25, grifo da autora).

Por conseguinte, a linguagem – mais do que uma personalidade – pode ser campo de investigação sistemática da forma da ironia, materializando-se no discurso, no enunciado. Com efeito, não é do nosso plano de pesquisa enfatizar os caracteres da subjetividade do produtor da ironia, mas, sim, o funcionamento da forma discursiva da ironia no universo ficcional.

Na evolução do conceito, Brait (1996) salienta a definição elaborada por Schlegel – a ironia romântica – cujas principais características seriam: a noção de contradição como essencial a um discurso dialeticamente estruturado, a distância entre o dito e o pretendido, e o leitor capaz de perceber o propósito do discurso contraditório. Para os românticos, conforme Muecke (1995), a *maximi* ironia do Homem reside no fato de ele ser finito e almejar compreender uma realidade infinita, logo incompreensível. A arte, então, e principalmente o artista, adquirem uma potência soberana, como o “Deus ou a Natureza imanente em cada elemento criado e finito, mas o leitor também terá consciência de sua presença transcendente enquanto atitude irônica frente à sua própria criação” (MUECKE, 1995, p. 41), um verdadeiro demiurgo irônico. A despeito dessa suposta posição superior do construtor da ironia, na definição romântica sobressaem elementos que – ancorados em bases pragmáticas – fornecem um conjunto de traços que definem o *ethos* da ironia, tais como contradição, dialética, literal e figurado, tensão e movimento.

Priorizando a dimensão discursiva da ironia, Brait (1996) enfatiza o fato de um significante recobrir dois significados, indicado por um índice, cuja função consiste em sinalizar a presença da ironia. Isso nos conduz a uma primeira percepção, ou seja, a ironia – como texto – apresenta, necessariamente, marcadores que viabilizam a inferência do irônico em um dado enunciado, não como uma simples projeção intuitiva, mas objetivamente. A contradição entre dois níveis semânticos ligados a uma mesma sequência significativa, de acordo com Brait (1996), caracteriza a ironia verbal. Esses dois níveis semânticos articulam

uma polissemia, dada a inversão semântica entre o dito e aquilo que se quer que seja entendido. Assim, conforme Muecke (1995), o princípio da economia põe em ação o potencial autodestrutivo do oponente através da paródia, da redução ao absurdo, da pergunta retórica, da concordância irônica, entre outros; pelo princípio do alto-contraste, percebe-se – no nível textual – a ironia, ou seja, quanto maior a disparidade, maior a ironia; e o princípio do tópico, ou seja, do tema, pode trazer, *a priori*, contradições, a exemplo da política, da religião, da moral, do amor, entre outros, sendo um terreno fértil para o ironista também pelo fato de o leitor estar envolvido por temáticas universais.

No entanto, a ironia também pode ser apreendida por meio de sinais contextuais⁵⁶, afinal “na ironia o significado real deve ser inferido ou do que diz o ironista ou do contexto em que o diz” (MUECKE, 1995, p. 54). Desse modo, o contexto da realidade concreta em que a obra é produzida adquire relevância para a significação irônica, bem como o contexto do universo ficcional, incluindo na construção e percepção o ironista e o leitor. De fato, é necessária certa comunhão de ideias, de experiências, de valores, enfim, “de marcadores culturalmente acordados na elocução e/ou no contexto enunciativo para sinalizar que a ironia está funcionando e como se deve interpretá-la” (HUTCHEON, 2000, p. 142). Com isso, o discurso irônico deixa a condição monológica para se tornar dialógico, sobremodo em dois sentidos. Primeiramente, na convocação do leitor para que participe da construção do sentido irônico, instaurando-se uma intersubjetividade. Em segundo lugar, na tensão entre o dito e o não-dito, entre a aparência e a realidade. O discurso irônico contrapõe-se a valores que se colocam como unívocos, na medida em que se realiza por meio da tensão entre contraditórios, entre valores, entre vozes, instaurando, segundo Brait (1996), a interdiscursividade.

Dialógico e dialético, com certeza, parecem ser as qualificações mais adequadas ao discurso irônico saramaguiano. Considerando-se a ironia verbal, segundo Brait (1996), ou instrumental, conforme Muecke (1995), o dialogismo e a dialética ficam patentes, na medida em que a ironia apenas se torna ato (sai do estado de potência) por meio da percepção do leitor, envolvendo um autor, que dirige um discurso irônico para um leitor, o qual percebe a ironia, e um alvo da mesma. *Pari passu*, nota-se que na ironia, enquanto figura de linguagem, há a tensão entre o que se diz e aquilo que se pretende que seja entendido, isto é, há uma

⁵⁶ Ressalte-se o trabalho de Hutcheon (2000), para quem a ironia é sinalizada por evidências textuais ou contextuais. Na esfera do contexto, a autora cita três ambientes para observação da ironia, a saber: o circunstancial, ou seja, o contexto social e físico que envolve a tríade autor-mensagem-receptor; o textual, que pressupõe a compreensão do todo para se perceber a parte – unidade em que se manifesta a ironia; e intertextual, que remete aos possíveis relacionamentos entre os diferentes textos, cujo conhecimento pode se fazer necessário para a percepção da ironia.

afirmação que traz em si sua negação para formar algo novo, em um processo que se assemelha a *Aufhebung* hegeliana. A noção de devir, alicerce da dialética, também se faz presente na ironia, “na forma de um movimento que vai de uma aparência a uma ‘realidade’ contrastante” (MUECKE, 1995, p. 63, grifo do autor), conferindo à ironia aquele caráter destabilizador de verdades únicas e imutáveis. Por isso, o procedimento irônico converte-se em recurso de “contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos” (BRAIT, 1996, p. 107), agindo em prol da reflexão crítica⁵⁷.

Partindo das considerações acima sobre a ironia – sobretudo a ironia verbal – cremos na plausibilidade de analisá-la nos romances aqui em estudo pelo seu aspecto dialógico e dialético, como um discurso irônico que destabiliza certezas e, com isso, coaduna-se ao princípio estético do autor luso. No segmento narrativo citado na página 41, pertencente à obra *As intermitências da morte*, temos um exemplo do funcionamento da ironia na ficção saramaguiana. Como já foi observado, a escolha lexical para expressar o patriotismo dos indivíduos diante da suspensão da morte funciona como o indicador da ironia. Ao mesmo tempo, o contexto do universo romanesco é indicativo de um alto-contraste, ou seja, as pessoas estarem a desfraldar bandeiras e a comemorar a ausência da morte, quando, em verdade, não refletiram – ainda – sobre os problemas que tal fato acarretaria, construindo-se o sentido irônico da situação. Partindo para uma observação da cena sob o prisma da ironia verbal, teríamos a seguinte configuração: A, o enunciador da mensagem irônica; B, o receptor da mensagem, capacitado a perceber a ironia; e C, o alvo da ironia. Nessa organização, A é o narrador; B, o leitor; e C o ingênuo e superficial patriotismo dos indivíduos. Ocorre um movimento dialético na cena, que vai de um manifesto dos cidadãos – as bandeiras postas em frente das moradas – e tido por patriótico, passa pelas referências lexicais irônicas do narrador (além da própria situação, *per se* contraditória), e chega a construção do sentido de mera aparência do patriotismo, permitindo a percepção de uma essência, ou seja, a de que aquele “fervor patriótico” era, afinal, ingênuo, superficial – falso, se preferirmos uma palavra mais enfática. O discurso irônico destabiliza uma certeza rarefeita, o patriotismo, promovendo, pela superação dialética, a percepção de uma nova síntese, a de que o patriotismo era, afinal de contas, mera aparência. Observe-se que não se trata da simples oposição de elementos irreduzíveis. É no interior do núcleo temático do patriotismo que se relaciona a pretensão ao ardor patriótico e o desvendamento de sua superficialidade, para, ainda conservando o núcleo,

⁵⁷ Não se pretende, com isso, defender a causa de que a ironia – como forma de linguagem – serve apenas a objetivos moralmente corretos, inescrupulosos podem recorrer ao seu mecanismo para cooptar e manipular pessoas para causas indignas.

operar-se uma mudança contínua e descontínua. Contínua, na medida em que permanece o patriotismo, e descontínua, pelo fato de ocorrer a superação dialética e perceber-se a fragilidade do mesmo. Enfim, deve-se ressaltar o efeito de comicidade produzido pela disparidade entre a imagem convencional de uma bandeira tremulando ao vento, com a solenidade que tal imagem implica, e a imagem produzida pelas escolhas lexicais do narrador, confluindo para uma bandeira agitada por um ventilador. De uma significação primeira, obtém-se uma significação segunda – esta, cômica, aquela, solene.

Na página 113, citamos um segmento narrativo pertencente ao *Ensaio sobre a lucidez*, o qual também nos informa sobre a ironia saramaguiana. Em tal segmento, tem-se o narrador, emissor da mensagem que desautoriza o discurso da personagem primeiro-ministro, o receptor (leitor), que deve perceber a ironia, e o alvo, o discurso do primeiro-ministro. Como já salientamos, o discurso pretende transmitir a ideia de um governo democrático e que defende os direitos dos cidadãos, em tom oficial e típico do discurso político. A voz narrativa, no entanto, por meio de um comentário ao final do discurso, funciona como uma antítese, desacreditando a sinceridade das palavras do primeiro-ministro e a própria pompa oficial, o nacionalismo e o patriotismo evidenciados em sua obsolescência. Assim, por meio da contradição, instala-se a ironia – como figura de linguagem capaz de pôr em ação a voz da personagem e a da instância narrativa, intersubjetivamente. O discurso político oficial e o discurso nacionalista são postos em suspensão crítica pela posição antitética assumida pelo narrador, em uma interdiscursividade, construindo-se um movimento: da aparência democrática do discurso do primeiro-ministro – com a interposição da contradição pelo narrador – à essência antidemocrática do governo. Assim, na totalidade da obra, tem-se que o alvo da ironia é o governo, a classe dirigente, que age demagogicamente, assim como o discurso do primeiro-ministro. Novamente, não há uma simplória oposição de elementos, mas uma superação dialética, um movimento contínuo (a permanência do núcleo temático governo) e descontínuo (a passagem do governo democrático para antidemocrático). Aqui, percebemos a ironia com pouco teor cômico, e muito mais saliente um matiz de gravidade da situação.

Como se pode notar pelos exemplos citados, uma consequência do uso da ironia na ficção saramaguiana consiste na crítica a setores sociais dominantes, suas instituições e seus valores. O tom emotivo-volitivo mais acentuado, do narrador, em defesa dos setores sociais explorados pelo capital, pode ser verificado na posição de repúdio diante dos governantes demagógicos e do racionalismo conservador. O posicionamento contestador é uma tônica na

obra do autor luso, não se fazendo sentir unicamente pelo conteúdo proclamado, mas pelo princípio estético que norteia a ficção: a dialética. Esta, além de constituir a base de estruturação do enredo, do plano das ações, também se verifica na posição do narrador e na ironia. O que devemos ressaltar, considerando-se o todo romanesco de cada obra aqui em análise, é que não há um silenciamento das vozes socialmente hegemônicas, elas manifestam-se em relativa autonomia e liberdade, instalando o dialogismo. A ironia, considerando-se o exposto, adquire uma importância capital no confronto de ideias, de valores, de argumentos, especialmente em razão de permitir a livre e autônoma manifestação de outrem, não lhe sonhando o direito de voz. Com isso, a ironia assume uma relação de consonância com o postulado humanista-democrático de José Saramago e com o princípio estético geral.

Em *Ensaio sobre a lucidez*, o discurso do presidente, personagem representativa do poder político dominante, e a cena construída para o seu ato, com símbolos nacionais, são permitidos, mas, por meio da ironia, desabonados. Dialoguemos com o objeto:

A imagem seguinte, cenograficamente introdutória, mostrou uma bandeira nacional a mover-se extenuada, lânguida, preguiçosa, como se estivesse, a cada instante, à beira de resvalar desamparada do mastro. Estava de calma o dia em que lhe foram tirar o retrato, comentou alguém numa destas casas. A simbólica insígnia pareceu ressuscitar aos primeiros acordes do hino nacional, a aragem mole havia dado subitamente lugar a um **vento enérgico** que só poderia ter vindo do **vasto oceano** e das **batalhas vencedoras**, soprasse ele um *poucochinho* mais, com um *poucochinho* mais de força, e certamente veríamos aparecer **valquírias cavalgando com heróis na garupa**. (SARAMAGO, 2004, p. 92,93 – grifos nossos).

Como pode-se notar, a descrição do cenário em que se dará o discurso do presidente é permeada por uma inflexão axiológica da instância narrativa, sobretudo pelos recursos estilísticos escolhidos para veicular uma imagem específica. Vemos símbolos do nacionalismo, da pátria, como a bandeira e o hino. Aquela, em um primeiro momento, aparece atrelada a adjetivos – grifos em sublinhado – comuns a um núcleo temático de debilidade, de adinamia. Em seguida, ao som do hino nacional, o estandarte parece reanimar-se, assimilado a léxicos hiperbólicos de um núcleo comum de monumentalidade, grandiloquência, ancestralidade e dinamismo – grifos em negrito. O contraste entre a situação primeira, de adinamia, e a situação segunda, de dinâmica energia, principia um procedimento irônico para com o cenário do discurso, retirando-lhe a pompa e a solenidade justamente pela contradição entre as adjetivações, sobretudo aquelas grifadas em negrito, as quais, pelo recurso ao hiperbolismo, edificam uma imagem de absurdidade da situação. O exagero flerta com o disparatado – “valquírias cavalgando com heróis na garupa” – criando uma tensão com a

pretensão de regularidade oficial do cenário e confluindo para um sentimento de descrédito para toda a cena que se desenrolará naquele espaço. A ironia se revela ainda mais incisiva na medida em que o emissor, ou seja, o narrador, se utiliza de uma expressão (reiterada) diminutiva ao extremo – grifos em itálico – para sinalizar que por muito pouco não se chega ao absurdo completo. É, pois, pelo alto contraste que se movimenta a ironia para com a solenidade e a monumentalidade dos símbolos pátrios, em especial a bandeira nacional. A aparência de monumentalidade, de energia ancestral é obliterada pelos adjetivos hiperbólicos, criando-se a imagem da essência prosaica da bandeira e do hino, ocorrendo, então, a inversão semântica. A ironia, aqui, tende para o chiste, com certo grau de humor. Com certeza, ao pensarmos o todo narrativo, pode-se atribuir como alvo dessa ironia o próprio governo, e não apenas os símbolos nacionais.

Na sequência da cena, o discurso do presidente, que ocupa o espaço de mais de três páginas, é também grandiloquente, recorrendo a valores tradicionais, como a família e a religião, e culpando as pessoas que votaram em branco pela retirada do governo para fora dos limites da capital, além de advertir de que os direitos existem, mas que não se pode abusar deles – como o voto em branco, discurso francamente marcado pela hipocrisia. Ao fim, o narrador introduz um comentário irônico, desestabilizando ainda mais as palavras do presidente:

Falo-vos com o coração nas mãos, falo-vos despedaçado pela dor de um afastamento incompreensível, como um pai abandonado pelos filhos a quem tanto amara [...] Todo o vosso sofrimento haverá sido inútil, vã toda a vossa teimosia, e então compreendereis, demasiado tarde, que os direitos só o são integralmente nas palavras com que tenham sido enunciados e no pedaço de papel em que hajam sido consignados, quer ele seja uma constituição, uma lei ou um regulamento qualquer, compreendereis, oxalá convencidos, que a sua aplicação desmedida, inconsiderada, convulsionaria a sociedade mais solidamente estabelecida, compreendereis, enfim, que o simples senso comum ordena que os tomemos como mero símbolo daquilo que poderia ser, se fosse, e nunca como sua efectiva e possível realidade. Votar em branco é um direito irrenunciável, ninguém vo-lo negará, mas, tal como proibimos às crianças que brinquem com o lume, também aos povos prevenimos de que vai contra a sua segurança mexer na dinamite [...] adeus, e que o senhor vos proteja. A imagem grave e compungida do chefe do estado desapareceu e em seu lugar tornou a surgir a **bandeira** hasteada. O vento agitava-a de cá para lá, de lá para cá, como uma **tonta**, ao mesmo tempo que o hino repetia os bélicos acordes e os marciais acentos que haviam sido *compostos em eras passadas de imparável exaltação patriótica, mas que agora pareciam soar a rachado*. (SARAMAGO, 2004, p. 95,96,97 – grifos nossos).

Perceba-se que a voz do presidente, em um discurso direto, faz-se presente – não é proibida de se manifestar livremente. No entanto, o comentário do narrador utiliza-se da ironia para propor um segundo sentido para todo o discurso, a começar pela referência ao

estado da bandeira, grifo em negrito: “tonta”, como se estivesse perdida, sem uma direção a acorrer. A seguir, o hino, grifos em sublinhado, com seus acordes beligerantes e marciais, parece não surtir o mesmo efeito no tempo presente, uma vez que composto em uma época remota, grifo em itálico. O sentido primeiro, ou seja, da bandeira e do hino como símbolos de um patriotismo e de um nacionalismo elevados, cede lugar – a inversão semântica, ou a superação dialética – ao sentido segundo, isto é, o caráter anacrônico e obsoleto de tais símbolos. A expressão final, grifada em itálico, de que os sons do hino pareciam “soar a rachado” arremata a ironia, sugerindo o tom desafinado do próprio hino e também do discurso do presidente em relação ao tempo presente do mundo representado. A expressão “soar a rachado” é indicadora do fato de certos valores tradicionais – como a pátria, o nacionalismo, a família e a religião – estarem ultrapassados, porque dissonantes em relação aos novos tempos e com a situação peculiar vivida pelos “brancos” de *Ensaio sobre a lucidez*. Certamente, a ironia aqui desempenha uma função de desestabilização: dos valores tradicionais e do discurso do governo, da elite política. Assim sendo, e tomando-se o todo narrativo, o alvo da ironia é o próprio governo do país, o qual se vale de um discurso demagógico que não convence os governados⁵⁸.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, a ironia também funciona de maneira dialética e desestabiliza a credibilidade de certos aparatos de Estado, como o exército, encarregado de vigiar os cegos confinados em um manicômio. Acompanhemos a cena em que os soldados vão entregar as caixas de comida aos cegos e, inesperadamente, encontram um grupo no átrio do edifício manicomial:

Os dois soldados da escolta, que esperavam no patamar, **reagiram exemplarmente perante o perigo. Dominando, só Deus sabe como e porquê, um legítimo medo**, avançaram até ao limiar da porta e despejaram os carregadores. Os cegos começaram a cair uns sobre os outros [...] Se ainda estamos em tempo de ter um soldado de dar contas das balas que dispara, estes poderão jurar sobre a bandeira que procederam em legítima defesa, e por acréscimo também em defesa dos seus camaradas desarmados que iam em missão humanitária e de repente se viram ameaçados por um grupo de cegos numericamente superior. (SARAMAGO, 1995, p. 88, 89 – grifos nossos).

Primeiramente, atentemos para o sentido literal exposto na cena, ou seja, de que os soldados, diante de um inimigo ameaçador, reagiram de maneira exemplar diante do perigo.

⁵⁸ A respeito de os governados não confiarem no governo, além do próprio manifesto do voto em branco já constituir prova suficiente, podemos aventar ainda o comentário de uma personagem anônima, possivelmente um “brancoso”: “Está nervoso, disse o homem do comentário sobre a falta de vento, vamos a ver com que cara explicará a partida canalhêsca que acabam de nos pregar” (SARAMAGO, 2004, p. 93). Ora, a posição da personagem funciona como indicador que avaliza a ironia efetuada pelo narrador ao final do discurso.

Em seguida, observemos os sinais indicadores da ironia no texto e no contexto ficcional: o grupo de cegos que aparece no átrio não oferece ameaça ou perigo aos soldados, simplesmente pelo fato de estarem cegos, em uma situação de desamparo frente aos militares que veem e estão armados (a exceção dos que levam as caixas de comida, estes sem armas, mas, ainda assim, em condições melhores que os cegos). O que estamos a enfatizar é o fato de haver um grupo de cegos indefeso, perante o qual os soldados reagem de forma desproporcional, matando todos, em uma verdadeira chacina. Sendo assim, com os dados da situação contextual do próprio universo romanesco, podemos começar a perceber a ironia do narrador, por exemplo, ao afirmar que a reação do exército foi “exemplar”, que os soldados dominaram um “legítimo” medo – grifos em negrito. A reação exemplar, o legítimo medo e a ênfase entonacional colocada com a expressão “só Deus sabe como e porquê” – grifo em negrito – deixam de ter a significação literal para solicitarem uma compreensão transliteral, isto é, solicitam que o leitor perceba e efetue a inversão semântica para a negação do significado primeiro. Com isso, opera-se uma mudança dialética, com um movimento que vai da aparência de exemplaridade da reação dos recrutas para a essência desproporcional de sua atitude perante os cegos indefesos.

De modo similar, a justificativa que os soldados poderiam apresentar aos superiores, em caso de terem de prestar conta de seus atos, recorrendo ao argumento de “legítima” defesa, de que estavam ameaçados por um inimigo “numericamente superior” ou de irem em “missão humanitária”, adquire – a justificação – um sentido segundo, ou seja, de negação: da legitimidade, da superioridade do inimigo e da humanidade da missão, rejeitando o significado primeiro literalmente expresso. A ironia, assim, desestabiliza o papel exercido pelos militares e funciona como uma denúncia de seu despreparo e violência descabida para com os indefesos.

Além dos setores dominantes das superestruturas jurídicas e políticas, também constituem alvo da ironia no romance saramaguiano as esferas culturais e ideológicas e a própria estrutura capitalista, a exemplo das funerárias, dos asilos e dos hospitais (estes não podemos precisar se são públicos ou privados) em *As intermitências da morte*. As funerárias fazem da morte das pessoas um negócio; os asilos, a velhice como mercadoria; e os hospitais igualmente tratam os enfermos como objetos. Expressões como “lares do feliz ocaso” ou “benfazejas instituições”, empregadas pelo narrador para designar os asilos, carregam uma inflexão irônica ao colidirem com atitudes que desrespeitam a dignidade humana por parte dos asilos, interessados mais nos dividendos econômicos do que no bem-estar dos idosos. De

modo semelhante, os hospitais – que amontoavam os doentes em qualquer lugar, sem nenhuma consideração humana – são denominados de “beneméritos estabelecimentos de assistência”, com uma inflexão nitidamente irônica.

Além disso, é importante destacar, em *As intermitências da morte* os recursos estilísticos conferem uma leveza maior ao tratamento de um tema sombrio, a morte, assumindo um matiz de humor cômico, a exemplo do diálogo entre a morte e a gadanha:

Se te tivesse mandado a ti, com esse teu gosto pelos métodos expeditivos, a questão já estaria resolvida, mas os tempos mudaram muito ultimamente, há que se actualizar os meios e os sistemas, pôr-se a par das novas tecnologias, por exemplo, utilizar o correio electrónico, tenho ouvido dizer que é o que há de mais higiénico, que não deixa cair borrões nem mancha os dedos, além disso é rápido, no mesmo instante em que a pessoa abre o outlook express da Microsoft já está filada, o inconveniente seria obrigar-me a trabalhar com dois arquivos separados, o daqueles que utilizam computador e o dos que não utilizam, de qualquer maneira temos muito tempo para decidir, estão sempre a aparecer novos modelos, novos designs, tecnologias cada vez mais aperfeiçoadas, talvez um dia me resolva a experimentar, até lá continuarei a escrever com caneta, papel e tinta, tem o charme da tradição, e a tradição pesa muito nisto de escrever. (SARAMAGO, 2005, p. 137).

A morte conversando com a gadanha e mostrando-se conhecedora de novas tecnologias, embora não ouse ainda as utilizar é, certamente, cômico – sobretudo pelo insólito da situação. A carga de comicidade se acentua com a citação direta de uma ferramenta de correio eletrônico pertencente a uma grande transnacional da área de informática. Que a morte, figura sempiterna, imemorial e transcendental, esteja a par das novas tecnologias – efêmeras e vulgarmente terrenas – produz uma contradição que não é irônica, mas de humor cômico. E a comicidade prossegue, na medida em que a personagem estaria preocupada com a higiene! Ao fim, no entanto, prefere – coerente com sua posição – manter a tradição.

A ironia, portanto, funciona como recurso estilístico em estreita correlação com o princípio estético do romance saramaguiano, desestabilizando vozes tradicionalmente hegemônicas de maneira dialógica-dialética e contribuindo para a realização do conteúdo humanista-democrático. Insere, em diversas ocasiões das narrativas, além da crítica social, o tom humorístico, todavia distanciado de uma posição autoral de distanciamento inconsequente para com a matéria narrada, ou mesmo de superioridade da ironia romântica⁵⁹. Não se trata,

⁵⁹ A ironia saramaguiana distancia-se de uma forma de ironia pós-moderna, a qual pressupõe uma força subversiva contida no riso, no distanciamento irônico. Importa frisar, seguindo paradigma de Žižek (1996), que a atitude descompromissada, por meio do riso, da ironia ou do cinismo, é parte integrante das ideologias dominantes, e é prevista e aceitável em razão de sua incapacidade transformadora. Em José Saramago, no entanto, podemos afirmar que a sua ironia, ou seu “cinismo”, “representa a rejeição popular à cultura oficial, a rejeição pela plebe, através da ironia e do sarcasmo: o clássico procedimento cínico [*kynical*] consiste em confrontar as expressões patéticas da ideologia oficial dominante – seu tom grave e solene – com a banalidade

pois, de uma atitude irônica para com o universo ficcional e extraficcional, mas de uma figura de linguagem que permite a efetivação do postulado de conteúdo axiológico em correlação com o mundo extraestético.

Por fim, argumentaremos em causa da prevalência do princípio estético dialético também no funcionamento da personagem saramaguiana, em franca coerência com o todo romanescos. Tomando por premissa a asserção de Candido (2011, p. 77) de que a “chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e portanto do funcionamento das personagens, depende dum critério estético de organização interna”, queremos recusar um trabalho analítico que concede a primazia aos possíveis modelos exteriores – do mundo real concreto – que possam ter influído na confecção da personagem, ressaltando, porém, a relevância de tal hipótese de trabalho com finalidades *ad hoc*. Em José Saramago, mais do que buscar expor possíveis influências de pessoas da vida cotidiana do autor, ou de personalidades históricas, parece-nos mais relevante e apropriado laborar no sentido de reconhecer e compreender a “função que [a personagem] exerce na estrutura do romance” (CANDIDO, 2011, p. 75). Com esse paradigma de investigação, advogaremos em defesa do funcionamento dialético da personagem; da sua constituição dialógica, intimamente relacionada a sua dialeticidade; e da articulação da vida da personagem quanto ao eixo semântico humanista-democrático, todos esses três elementos inter-relacionados de modo a construir uma certa cosmovisão de vida, um modelo ideal de homem – de humanidade – sem, no entanto, romantizar a pessoa ficcional, antes, pelo contrário, expô-la como o homem comum, mediano, na acepção de Lukács (2010). Para tornar o argumento mais sólido, recorreremos a alguns pressupostos de análise da personagem já tradicionais, como as propostas de Hamon (1976) e de Forster (1969).

De acordo com Hamon (1976), o estudo da personagem – e do romance – deve evitar impor códigos exteriores ao universo ficcional, pois assim procedendo será lícito apresentar discordantes visões sobre uma mesma personagem em conformidade com os valores de diferentes épocas, recaindo-se em um relativismo estéril⁶⁰. Para o teórico francês, a

cotidiana e expô-las ao ridículo, assim evidenciando, por trás da *noblesse* sublime das expressões ideológicas, os interesses egoístas, a violência e as reivindicações brutais do poder” (ŽIŽEK, 1996, p. 313 – grifos do autor).

⁶⁰ De acordo com Hamon (1976), a codificação da protagonista do texto literário não deve obedecer a critérios de época, variando, por conseguinte, a própria identificação do herói de determinada narrativa. Para o autor (1976, p. 75), independentemente do contexto extraficcional, “um certo número de constantes podem ser registradas, diferenciando o herói por” uma qualificação diferencial, uma distribuição diferencial, uma autonomia diferencial, uma funcionalidade diferencial e um pré-designação diferencial. É com base nessa proposta metodológica que efetuamos uma primeira observação sobre a personagem saramaguiana, com o intuito de robustecer a tese que estamos a advogar.

essência da personagem deve ser buscada no código original próprio a cada obra literária, oriundo de valores específicos. Assim, Hamon constrói uma metodologia para o estudo da personagem, da qual ressaltamos: a identificação do herói a partir de suas relações diferenciais com as outras personagens e ações e a percepção dos eixos semânticos pertinentes a cada relação. Partindo dessa orientação, não nos é difícil precisar as protagonistas dos romances aqui em estudo: a mulher do médico, em *Ensaio sobre a cegueira*, o comissário de polícia, em *Ensaio sobre a lucidez*, e a morte, em *As intermitências da morte*. Todas as três apresentam alto grau de diferenciação para com o sistema de personagens, sobretudo em torno do eixo-semântico humanista-democrático, mas também por receberem um acento emotivo-volitivo mais intenso, seguindo-se, aqui, proposição de Tomachevski (2013, p. 342) para a identificação do herói, ou seja, aquele que “recebe o matiz emocional mais vivo e mais acentuado”.

De fato, é possível percebermos uma distribuição e uma qualificação diferencial nas três personagens antes citadas, definidas na relação com a alteridade e com o eixo semântico. Tomemos o caso idiossincrático de cada personagem em separado.

A mulher do médico, no *Ensaio sobre a cegueira*, notoriamente possui a distribuição diferencial. Ela está presente e é decisiva na maior parte dos episódios de alto teor dramático, os momentos de crise e superação dialética. Sua presença em tais momentos é imprescindível, o mesmo não se verificando com outras personagens. Assim, por exemplo, na cena em que assassina o líder dos cegos “malvados”, houvera um amplo precedente de recrudescente tensão – desde a própria situação deplorável dos cegos no manicômio até a exigência de pagamento pela comida e a cena do estupro coletivo – configurador de um movimento contínuo, interrompido, bruscamente, pela mudança qualitativa, ou seja, o assassinato dos “malvados”. A decisão e a ação de matar somente poderia ser dela, primeiramente porque detentora da faculdade de ver, enquanto todas as demais personagens encontravam-se limitadas pela cegueira; em segundo lugar, porque proprietária de uma tesoura, a qual serviria de arma letal. Com efeito, a mulher do médico possui uma frequência que ultrapassa todas as demais personagens, e é necessária em cada situação determinada da narrativa. Corroboram o seu protagonismo o fato de ela, mais do que qualquer outra personagem, apresentar momentos de desvelamento de sua consciência interior, como pode-se observar nas seis ocasiões em que vê a tesoura antes de decidir matar, ampliando seu caráter diferencial.

De modo semelhante, em *Ensaio sobre a lucidez*, o comissário de polícia incorpora o matiz emotivo-volitivo mais acentuado. A partir do momento em que aparece na narrativa,

enviado pelo governo à capital para averiguar a culpa da mulher do médico na maciça votação em branco, sua presença e ação tornam-se absolutamente necessárias. É ele que se transforma dialeticamente, a partir do contato com a cidade sitiada e com a mulher do médico, para, em um salto qualitativo, superar o seu estado inicial, ou seja, a cumplicidade quanto aos planos nefastos do governo. O mesmo não ocorre, por exemplo, com seus dois ajudantes, cuja presença é contingente e não recebem um tratamento da consciência interior. Exemplar nesse sentido é a cena em que – após o diálogo com a mulher do médico – o comissário se apercebe do absurdo da situação em que se encontrava:

Até este momento o comissário havia tido muito claro na sua cabeça o objectivo da missão de que fora encarregado pelo ministro do interior, nada mais que averiguar se haveria alguma relação entre o fenómeno do voto em branco e a mulher que tinha na sua frente, mas a interpelação dela, seca e directa, deixara-o desarmado, e, pior do que isso, com a súbita **consciência do tremendo ridículo em que cairia se lhe perguntasse**, de olhos baixos porque não teria coragem para a olhar cara a cara, Por acaso não **será a senhora a organizadora, a responsável, a chefe do movimento subversivo que veio pôr o sistema democrático numa situação de perigo a que talvez não seja exagerado chamar mortal**, *Qual movimento subversivo*, quereria ela saber, O do voto em branco, *Está a dizer-me que o voto em branco é subversivo*, tornaria ela a perguntar, **Se for em quantidades excessivas, sim senhor**, *E onde é que está escrito*, na constituição, na lei eleitoral, nos dez mandamentos, no regulamento de trânsito, nos frascos de xarope, insistiria ela, Escrito, escrito, não está, mas qualquer pessoa tem de perceber que se trata de uma simples questão de hierarquia de valores e de senso comum, primeiro estão os votos explícitos, depois vêm os brancos, depois os nulos, finalmente as abstenções, está-se mesmo a ver que a democracia ficará em perigo se uma destas categorias secundárias passar à frente da principal, se os votos estão aí é para que façamos deles um uso prudente, *E eu sou a culpada do sucedido*, É o que estou tratando de averiguar, *E como foi que que consegui levar a maioria da população da capital a votar em branco*, metendo panfletos debaixo das portas, por meio de rezas e esconjuros à meia noite, lançando um produto químico no abastecimento de água, prometendo o primeiro prêmio da lotaria a cada pessoa, ou gastando a comprar votos o que o meu marido ganha no consultório, **A senhora conservou a visão quando toda a gente estava cega e ainda não foi capaz ou recusa-se a explicar-me o porquê**, *E isso torna-me agora culpada de conspiração contra a democracia mundial*, É o que trato de averiguar, Pois então averigüe e quando tiver chegado ao fim da investigação venha cá dizer-me, até lá não ouvirá da minha boca nem mais uma palavra. (SARAMAGO, 2004, p. 232,233, grifos nossos).

O diálogo é imaginado e ocorre na consciência do comissário, no período que decorre entre a indagação direta da mulher do médico de qual era o assunto e quem mandara-o a morada e a retomada da cena, com o toque da campainha e a chegada do inspetor. Nos grifos em negrito, temos as possíveis justificativas que daria para o seu ato investigativo, já com uma entonação pouco convincente, sobretudo pela expressão “mortal”, uma hipérbole que sugere o irracional absurdo da situação; nos grifos em itálico, as possíveis réplicas da mulher do médico, de maneira a realçar a falta de conexão entre crime e voto em branco, voto em

branco e culpa, não cegar e ser a líder dos “brancos”; nos grifos em sublinhado, o absurdo da acusação é salientado pelas expressões que remetem a uma total impossibilidade racional de ela ter relação com o caso do voto em branco. Com certeza, há um tom kafkiano na situação⁶¹, viabilizando, todavia, a tomada de consciência do comissário quanto ao absurdo e pérfido plano do governo. Com isso, ocorre a superação dialética: o comissário – ainda pertencente ao governo – passa a agir em defesa da mulher do médico. Nenhuma outra personagem nos é apresentada de maneira tão enfática, em momentos de superação dialética e com sua consciência interior, configurando uma frequência e uma qualificação diferencial.

Em *As intermitências da morte*, a morte assume o protagonismo. Desde o momento em que anuncia seu retorno, por meio de uma carta, a morte – enquanto personagem – torna-se o epicentro das atenções do narrador. Igualmente aos exemplos anteriores, sua frequência nas situações decisivas é constante, sendo difícil conceber a sobrevida da narrativa sem ela. A morte, em um processo contínuo, vai sendo colorida com tonalidades humanas, sem, no entanto, deixar sua condição essencial de morte. Ela sente fadiga, suspira, zanga-se, emociona-se, fascina-se pelo desenho de uma borboleta até, com uma mudança qualitativa, tornar-se humana e relacionar-se com o músico. Antes de tal superação dialética, no entanto, há um contínuo movimento de tensões, as quais viabilizam o desvelamento subjetivo da personagem morte, até mesmo por meio da exposição de sua consciência interior, fato que a distingue das demais personagens e a qualifica como a protagonista do relato. A morte, diferentemente das personagens dos *Ensaaios*, é contemplada com uma descrição da sala onde mora, dos seus arquivos, da sua figura física, contribuintes para o estabelecimento de seu protagonismo.

É, portanto, no processo relacional que as personagens se definem e se autorrevelam, de forma dialógica-dialética, na medida em que representam um “*ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” (BAKHTIN, 2010b, p. 52, grifo do autor), recusando a interferência monológica de uma instância narrativa. Nesse sentido, a qualificação diferencial das protagonistas, embora possa ser atribuída a outros fatores de menor impacto, dá-se pelo relacionamento tenso com a alteridade, sobretudo em relação ao eixo semântico do humanismo-democrático. A mulher do médico, no *Ensaio sobre a cegueira*, configura um ideal de conduta humanista e democrática, sendo compreensiva, solidária, preocupada com o

⁶¹ O tom kafkiano reforça-se pela transtextualidade estabelecida com a obra *O processo*, do escritor checo, a partir da assertiva do médico: “Temo que sejas como a testemunha que anda à procura do tribunal aonde a convocou não sabe quem e onde terá de declarar não sabe quê” (SARAMAGO, 1995, p. 283).

bem-estar comum, aberta ao diálogo, em síntese, amorosa. Não há uma descrição de sua personalidade, mas percebemos esse modelo de conduta pelos seus pensamentos, pelas suas ideias expressas em diálogos, pela voz de outras personagens e do próprio narrador e, sobretudo, pelas suas ações. Ela, sem se impor, surge naturalmente como a líder do seu grupo, reconhecida e apoiada pela maioria – veja-se o caso em que o velho da venda preta a impede de revelar o assassinio do líder dos cegos “malvados”, ante as queixas dos cegos famintos, “Mataria com as minhas mãos quem a si próprio se denunciasse, Porquê, perguntaram da roda, Porque se a vergonha ainda tem algum significado neste inferno do inferno [...] é graças a essa pessoa que teve a coragem de ir matar a hiena ao covil da hiena” (SARAMAGO, 1995, p. 191); ou ainda a decisão da mulher que ela havia salvo do estupro coletivo, ao afirmar “Aonde tu fores eu irei” (SARAMAGO, 1995, p. 192), – revelando-se, via alteridade, a personalidade da protagonista. Enfim, a mulher do médico, como a protagonista do romance, simboliza um ideal de humanidade, ideal calcado no humanismo-democrático saramaguiano, mormente em relação a uma posição axiológica em prol da racionalidade, da responsabilidade, da solidariedade, da compaixão, do amor e de um comportamento dialógico e democrático. Não é difícil encontrar aqui certas ressonâncias do modelo da personagem-Cristo de Dostoiévski⁶², como pode-se notar na seguinte cena:

Quando o médico e o velho da venda preta entraram na camarata com a comida, não viram, não podiam ver, sete mulheres nuas, a cega das insónias 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. (SARAMAGO, 1995, p. 181).

A cena, contextualizada no todo de ações da mulher do médico, estabelece uma relação em nada incidental com o texto bíblico⁶³, sobretudo a homologia simbólica com o ato de Jesus de lavar os pés dos apóstolos, como um exemplo de humildade do mestre para ser seguido pelos discípulos. A mulher do médico, considerando o todo de suas ações, encarna,

⁶² Segundo Candido (2011, p. 73), “as personagens obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível, ou quaisquer outros estímulos de base, que o autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e da observação, é mais interior que exterior [...] É o caso de certas personagens de Dostoiévski, encarnando um ideal de homem puro, refratário ao mal, - ideal que remonta a uma certa visão de Cristo e que o obcecou a vida toda.”

⁶³ De acordo com evangelho de João, capítulo 13, versículos 5 ao 13: “Em seguida pôs água numa bacia e começou a lavar os pés dos discípulos e a enxugá-los com a toalha. Quando chegou perto de Simão Pedro, este lhe perguntou: – Vai lavar os meus pés, Senhor? Jesus respondeu: – Agora você não entende o que estou fazendo, porém mais tarde vai entender! [...] Depois de lavar os pés dos seus discípulos, Jesus vestiu de novo a capa, sentou-se outra vez à mesa, e perguntou: – Vocês entenderam o que eu fiz? Vocês me chamam de Mestre e de Senhor e têm razão, pois eu sou mesmo. Se eu, o Senhor e Mestre, lavei os pés de vocês, então vocês devem lavar os pés uns dos outros. Pois eu dei o exemplo para que vocês façam o que eu fiz” (BÍBLIA SAGRADA, 2005, p. 1246).

portanto, uma idealização de conduta, assemelhada ao humanismo de Cristo, cujo núcleo é o amor. Como afirmamos anteriormente, ela vai se construindo gradativamente, pela tensão com a alteridade e, com isso, angariando empatia do leitor. Assim, considerando o eixo semântico humanista-democrático, perceberemos que nenhuma outra personagem o encarna de modo tão significativo, muito embora diversas apresentem o modelo de forma episódica. Outras simbolizam o contrário, a exemplo do líder dos cegos “malvados”, do governo, dos soldados, dos cegos da cidade, ou seja, é pelo choque com a carência de humanismo e de valores democráticos destes que se constitui o modelo humanista e democrático da mulher do médico.

Similar é o caso do comissário de polícia, em *Ensaio sobre a lucidez*, não obstante ele não possuir a intensidade da carga simbólica que a mulher do médico apresenta. O comissário salienta-se, sobretudo, pela mudança dialética que efetua ao desabonar os planos do governo. A partir de então, ele se choca com toda a representatividade autoritária, violenta e imoral dos governantes, especialmente quanto ao primeiro-ministro e o ministro do interior, revelando-se como uma antítese à elite política. Podemos afirmar que a constituição subjetiva das personagens se erige a partir do eixo semântico humanista-democrático, insuficiente no governo e frequente na maioria das demais personagens. Pode-se explicitar o exposto com a Figura 14, ressaltando-se que citamos apenas aquelas personagens que nos parecem mais significativas para o universo ficcional e, também, que não se deseja, com a ilustração, sugerir uma estaticidade das personagens, ou mesmo a dicotomia insuperável. O que se ressalta é uma tendência dominante, considerando-se os atos, os pensamentos e as falas das mesmas durante a narrativa.

Figura 14: Disposição das personagens em relação ao eixo semântico humanista-democrático (intensidade alta, média ou baixa)

| PERSONAGEM | EIXO SEMÂNTICO | |
|--------------------------------|----------------|------------|
| | HUMANISMO | DEMOCRACIA |
| Presidente | Média | Média |
| Primeiro-ministro | Baixa | Baixa |
| Ministro do Interior | Baixa | Baixa |
| Ministro da Defesa | Baixa | Baixa |
| Ministro da Cultura | Média | Média |
| Ministro da Justiça | Média | Média |
| Presidente da Câmara Municipal | Média | Média |
| Comissário de polícia | Alta | Alta |
| Mulher do médico | Alta | Alta |
| “Brançosos” | Alta | Alta |

As personagens ligadas ao governo acabam por se dividir, em relação a uma predominância: quatro apresentam comportamento humanista e democrático, outras quatro, apresentam comportamento autoritário e violento, como antítese ao primeiro grupo. Elas não são estáticas, pois evoluem: do autoritarismo violento para o humanismo e a democracia, a exemplo, bastante significativo, dos ministros da justiça e da cultura, além do presidente da câmara e do comissário de polícia. No interior de um núcleo de autoritarismo, ao qual podemos atrelar o presidente, o primeiro-ministro e os ministros da defesa e do interior, também ocorrem mudanças, no caso, para a exacerbação do comportamento violento e ditatorial. É possível identificar também dois grandes grupos, os quais simbolizam o contraponto entre o autoritarismo e a democracia, a violência e o humanismo, localizados, respectivamente, no governo e nos “brancos”. O comissário de polícia, de forma dialógica-dialética transita do primeiro para o segundo grupo, sem, todavia, deixar de pertencer ao aparato governamental, fato que não ocorre com os ministros da justiça e da cultura e o presidente da câmara, pois, ao efetuarem a superação dialética de seu estado inicial, excluem-se da governança. Parece-nos, portanto, bastante acertado que – de fato – há uma qualificação diferencial do comissário de polícia, segundo o eixo-semântico estruturador da obra.

Em *As intermitências da morte*, a protagonista também se constrói no processo relacional. A sua qualificação, segundo o eixo político-ideológico geral da obra, edifica-se pelo confronto que seus pensamentos e ações estabelecem para com os diversos setores públicos e privados atingidos pela suspensão e regresso da morte, sobressaindo – neste romance – muito mais o humanismo do que a democracia, ainda que a conduta contrária aos valores de humanismo possa ser correlacionada a um comportamento antidemocrático. Observe-se a figura 15:

Figura 15 - Disposição das personagens em relação ao eixo semântico humanista-democrático (intensidade alta, média ou baixa)

| PERSONAGEM | EIXO SEMÂNTICO | |
|---------------|----------------|------------|
| | HUMANISMO | DEMOCRACIA |
| morte | Alta | Média |
| Violoncelista | Média | Média |
| Governo | Baixa | Baixa |
| Funerárias | Baixa | Baixa |
| Asilos | Baixa | Baixa |
| Hospitais | Baixa | Baixa |
| Seguradoras | Baixa | Baixa |
| Máphia | Baixa | Baixa |

Como se pode perceber, há um grande grupo que pode ser caracterizado em oposição ao eixo semântico geral, caso do governo⁶⁴, das funerárias, dos asilos, dos hospitais, das seguradoras e da máfia. Para estes, a suspensão e o regresso da morte são vistos apenas de acordo com interesses econômicos, camuflados, todavia, por supostas preocupações humanitárias. Ao desumano tratamento destes setores para com a população corresponde um comportamento progressivamente humanista da morte. Esta, ao retornar à ativa, avisa sobre os futuros óbitos por meio de missivas, concedendo, inclusive, tempo para que as pessoas ajustem suas vidas antes de morrer. Quando do retorno da carta cujo destinatário era o violoncelista, a morte fica desconcertada e, em uma paulatina humanização, toma a figura de uma mulher e apaixona-se pelo músico: a morte, humanizada, ama, sem, todavia, deixar sua essência de morte – em uma transformação dialógica-dialética. O humanismo que parece sobressair neste romance diz respeito ao amor, afinal a morte opera sua mudança qualitativa devido a ele, e, com isso, há um retorno antitético aos demais personagens do romance para ratificar suas condutas pouco amorosas para com a humanidade.

Com o exposto até o momento, podemos concluir que as personagens saramaguianas constituem consciências relativamente independentes, revelando-se no e pelo contato com o outro, com outras consciências, o que lhes assegura um acabamento dialógico segundo a tese bakhtiniana de que a autoconsciência da personagem “em todos os seus momentos está voltada para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro” (BAKHTIN, 2010b, p. 292). Efetivamente, as personagens de José Saramago possuem consciências relativamente autônomas, construindo-se de forma dialógica-dialética, como pode-se observar no confronto entre a consciência da mulher do médico e a simbólica consciência dos cegos “malvados”, do governo, dos soldados, entre outros; no conflito entre o comissário de polícia e o governo; na tensão entre a autoconsciência da morte e a das funerárias, asilos, hospitais, entre outros. Uma tensão de contraditórios no interior de uma totalidade semântica sintetizada por nós no humanismo-democrático. Assim, se as personagens são dialógicas e transformam-se dialeticamente, parece-nos bastante razoável atribuir-lhes a denominação de redondas, segundo classificação de Forster (1969). A personagem redonda, conforme exposto pelo autor, caracteriza-se pela dinâmica e pela consciência, sendo também a ela concedido o espaço para reflexões autônomas em relação a si, ao outro e ao mundo. Em suma, de acordo com Forster (1969, p. 61), “O teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de

⁶⁴ Para a finalidade da Figura 15, as instituições (públicas ou privadas) foram tomadas como representativas de personagens.

surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda”.

Tomando-se a assertiva de Forster, podemos identificar diversos momentos em que as personagens saramaguianas surpreendem, impedindo uma síntese de sua vivência em uma frase sentenciosa. Quanto à mulher do médico, o episódio de maior surpresa, sem dúvida, ocorre quando comete o assassinio do líder dos cegos “malvados”. Considerando-se a ação de matar isoladamente, há uma discrepância para com o ideal humanitário que ela representa. Porém, ao considerar o todo romanesco – desde as extremas dificuldades de sobrevivência no manicômio até a violação sexual das mulheres – perceberemos que, naquela situação singular e irrepitível, o ato de matar constituiu uma ação em defesa da dignidade humana, da vida. Dessa forma, uma definição do humanismo-democrático saramaguiano em termos universalistas não se sustenta, pois é na experiência individual e específica da vivência concreta que ele deve ser apreendido, em harmonia com as teses de Sartre e de Bakhtin apresentadas no primeiro capítulo. A mulher do médico surpreende por matar, mas, a partir de um rigoroso exame das circunstâncias em que o faz, opera-se uma inversão de significado para o seu ato. Apesar disso, ela apresenta intenso conflito interior, antes e depois do fato, sendo que sua atitude é alvo de apreciação sob os mais diferentes pontos de vista: há uma voz coletiva que condena sua atitude, sobremaneira pelo fato de estarem famintos, “O que devíamos fazer era tomar a justiça nas nossas mãos e levá-lo ao castigo, Desde que soubéssemos quem é” (SARAMAGO, 1995, p. 191); a voz conciliadora do esposo, ao afirmar que “Ainda há quem esteja aqui a pensar em descobrir quem matou aquele, ou estaremos de acordo em que a mão que o foi degolar era a mão de todos nós, mais exactamente a mão de cada um de nós” (SARAMAGO, 1995, p. 193); além de um diálogo repleto de tensão entre as diferentes vozes:

*eu, por exemplo, matei um homem, Mataste um homem, espantou-se o primeiro cego, Sim, o que mandava do outro lado, espetei-lhe uma tesoura na garganta, Mataste para vingar-nos, para vingar as mulheres tinha de ser uma mulher, disse a rapariga dos óculos escuros, e **a vingança, sendo justa, é coisa humana, se a vítima não tiver um direito sobre o carrasco, então não haverá justiça, Nem humanidade**, acrescentou a mulher do primeiro cego. (SARAMAGO, 1995, p. 245, grifos nossos).*

Nota-se o tom reprovativo na voz do primeiro cego, grifo em sublinhado, especialmente pela entonação expressa pelo narrador ao afirmar que ele havia se “espantado”, possivelmente por considerar – segundo um padrão de valores que se pretende universal – o ato de matar como censurável, em qualquer contexto. Choca-se com esse entendimento a

opinião da rapariga dos óculos escuros e da mulher do primeiro cego, grifo em negrito, que salienta o humanismo do ato perpetrado pela mulher do médico. A voz desta, grifo em itálico, embora pareça muito insensível, oculta os tormentos que ela experimenta antes e depois de cometer o assassinato. Precede a tomada de ação um longo conflito interior, no qual ela observa a tesoura seis vezes, com o intuito de usá-la, mas sempre – por um mecanismo psíquico de negação – desvia o pensamento. Após matar o líder dos cegos “malvados” e depois de ameaçar com rigidez o cego contabilista, que havia assumido a posse da arma de fogo, toda sua qualidade de homem comum se demonstra, pois:

deu uns quantos passos ainda firmes, depois avançou ao longo da parede do corredor, quase a desmaiar, de repente os joelhos dobraram-se, e caiu redonda. Os olhos nublaram-se-lhe, Vou cegar, pensou, mas logo compreendeu que ainda não ia ser desta vez, eram só lágrimas o que lhe cobria a visão, lágrimas como nunca as tinha chorado em toda a sua vida, Matei, disse em voz baixa, quis matar e matei [...] Velha e assassina, pensou, mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar, E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direcção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo (SARAMAGO, 1995, p. 188, 189).

A mulher do médico é, portanto, profundamente humana, na medida em que é forte para suportar o peso de auxiliar o grupo, mas igualmente abalável pelas contínuas provações a que é submetida; é convicta do que é necessário executar, como o assassinato, mas hesita e sofre antes e depois de fazê-lo; apresenta, pois, uma caracterização de um prosaico humanismo.

O comissário de polícia, em *Ensaio sobre a lucidez*, por seu turno, surpreende – de maneira mais emblemática – ao decidir pela inocência da mulher do médico, contrariando expressamente as ordens do governo, na figura do ministro do interior. O comissário, em um processo dialógico-dialético, entra em contato com a realidade da cidade sitiada, com os acusados, e apercebe-se do absurdo da acusação que pesava sobre a mulher do médico, operando-se uma mudança qualitativa em seu ser: de assecla do governo, pela contradição interposta pela cidade e pelos acusados, supera o papel inicial para passar a agir em defesa da justiça, ou seja, da defesa da inocência da mulher do médico diante das ilógicas acusações governamentais. O comissário também nos é colorido como um homem comum, em seus erros e acertos, em sua força e em sua fraqueza, restando, ao fim, assassinado pelo agente enviado pelo aparato governamental. A essência humanista da personagem nos é revelada pelas suas ações e pelos seus pensamentos, por vezes pelo diálogo direto, como vemos na seguinte cena, na qual o comissário conversa com o ministro do interior, este alcunhado

albatroz, aquele papagaio-do-mar, em uma comunicação cifrada estabelecida pelo ministro do interior, em estilo policialesco:

Posso fazer uma pergunta, albatroz, Faça-a que eu responderei, papagaio-do-mar, sempre fui bom em dar respostas, Que acontecerá se não se encontrarem provas da culpabilidade, O mesmo que aconteceria se não se encontrassem provas da inocência, Como devo entendê-lo, albatroz, Que há casos em que a sentença já está escrita antes do crime, Sendo assim, se entendi bem aonde quer chegar, rogo-lhe que me retire da missão, albatroz (SARAMAGO, 2004, p. 244).

O diálogo, como podemos observar, expõe antiteticamente as opiniões das personagens envolvidas, a respeito da culpa ou da inocência da mulher do médico. Pela via do confronto, desnuda-se a hipocrisia do ministro do interior, seu plano de culpar uma inocente, e, paralelamente, o comportamento humanista-democrático do comissário, ao decidir não pactuar como o perverso plano. Na sequência da narrativa, em outro diálogo envolvendo as duas personagens, a tensão de contrários exacerba-se, perfazendo a superação dialética, o salto qualitativo do comissário:

Então vá directamente ao assunto e responda-me se pode afirmar que a mulher do médico tem responsabilidade no movimento organizado para o voto em branco, que talvez mesmo seja ela a cabeça de toda a organização, Não, albatroz, não o posso afirmar, Porquê, papagaio-do-mar, Porque nenhuma polícia do mundo, e eu considero-me o último de todo eles, albatroz, encontraria o menor indício que lhe permitisse fundamentar uma acusação dessa natureza, Parece ter-se esquecido de que havíamos acordado em que plantaria as provas necessárias, papagaio-do-mar [...] **A partir deste momento dou por terminada a comédia dos nomes em cifra,** você é um comissário da polícia e eu sou ministro do interior, Sim senhor ministro, Para ver se nos entendemos de uma vez, vou formular de maneira diferente a pergunta que há pouco lhe fiz, Sim senhor ministro, Está disposto, à margem das suas convicções pessoais, a afirmar que a mulher do médico é culpada, responda sim ou não, Não senhor ministro, Mediu as consequências do que acaba de dizer, Sim senhor ministro (SARAMAGO, 2004, p. 273, grifos nossos).

As expressões grifadas em sublinhado revelam o desonesto plano do governo de culpar, a qualquer preço, a mulher do médico – explicitamente sugerindo a invenção de provas, se necessário. Além disso, contém uma entonação ameaçadora, com a inevitável imposição de uma autoridade autoritária sobre um interlocutor hierarquicamente inferior. A mudança qualitativa dá-se a partir do momento em que o ministro resolve, com um tom de irritação pela contradição representada pelo comissário, suspender os “nomes em cifra”, grifo em negrito, indicando uma alteração na sua atitude. De uma posição dialógica propensa a um convencimento retórico do comissário, o ministro despoja-se de qualquer ambiguidade de linguagem e apresenta sua pergunta de modo literal ao comissário, o qual, por sua vez,

responde de maneira contrária ao esperado pelo governo. A partir de então, as relações alteram-se, muito embora ambas as personagens permaneçam atreladas ao aparato estatal: o ministro desvela-se em todo o seu autoritarismo e violência, ordenando o assassinato do comissário, e este mostra-se extremamente solidário para com a mulher do médico, posicionando-se em defesa daquilo que considera seu dever de justiça.

Em *As intermitências da morte*, a personagem morte surpreende, especialmente, ao enamorar-se pelo músico. E a surpresa advém em razão de sua condição sobrenatural, como algo que não é humano e que, grosso modo, deveria ser incapaz de amar, mas que, contrário senso, sente amor pelo violoncelista. Sua transformação, no entanto, é coerente com o mundo ficcional, sendo construída paulatinamente, em um movimento de recrudescente humanização de sua figura e de sua personalidade. A mudança qualitativa, como já o afirmamos, ocorre no momento em que trava relações, possivelmente sexuais, com o homem e, também possivelmente, adormece, deixando de matar no dia seguinte. A morte, enquanto personagem protagonista, transita de uma posição de poder e onipotência inabalável para uma condição de vulnerabilidade própria ao ser humano, suscetível, por exemplo, de se emocionar e chorar ao ouvir uma música e, *par excellence*, de se apaixonar.

Considerando as três personagens apresentadas, podemos sugerir, *au passant*, uma aproximação das mesmas ao herói mediano de Lukács⁶⁵, para quem:

O caráter intermediário do herói, tão conveniente para o romance, é um princípio formal de composição que pode se exteriorizar na prática literária das mais variadas maneiras [...] Trata-se apenas de encontrar aquela figura central em cujo destino se cruzam os extremos essenciais do mundo representado no romance, em torno da qual, em consequência, é possível construir todo um mundo, na totalidade das suas vivas contradições. (LUKÁCS, 2010, p. 179).

Com efeito, ao tomarmos como paradigma a tese lukacsiana, as três personagens protagonistas aqui em análise se apresentam em sua qualidade de homens triviais, medianos, enfim, como o homem do dia-a-dia, do cotidiano, frugal ou prosaico. E, mais do que isso, são capazes de pôr em relação as forças antagônicas dos universos ficcionais representados. A mulher do médico faz a mediação entre a cegueira e a visão, tanto a que se refere à moral, quanto à física, sem mencionar que também é o ponto mediano entre os cegos “bons” e os cegos “malvados” e, em um extrato mais profundo, põe em relação o racional e o irracional, o moral e o imoral, o humano e o inumano, o democrático e o autoritário. E, dessa mediação,

⁶⁵ Uma explanação da aderência das protagonistas de José Saramago ao conceito de herói mediano de Lukács pode ser apreendida no trabalho de Conrado (2006).

ocorrem as sínteses dialéticas, considerando-se a unidade do múltiplo que forma cada situação total do universo romanesco, como enfatizamos no início deste capítulo. O comissário de polícia, a sua vez, também é o ente mediador das forças em oposição, no caso o governo e os governados. Igualmente, põe em relação a democracia e o autoritarismo, o moral e o imoral, o humano e o inumano, o legal e o ilegal, construindo, pela relação tensa entre as forças antitéticas, a síntese dialética, segundo a lei da unidade das contradições. A personagem morte, enfim, põe em contato a vida e a morte, o humano e o inumano, o moral e o imoral, o amor e a indiferença brutal, para, também pela unidade das contradições, ensejar o movimento, quer das personagens, quer do mundo ficcional. No entanto, não queremos nos estender nessa linha de argumentação, uma vez que ela demandaria um estudo detalhado e específico da personagem segundo o modelo lukacsiano. No momento, para nosso argumento, importa frisar que a possível associação dos heróis de José Saramago ao conceito de Lukács, longe de constituir um óbice, apresenta-se como um fator de confirmação de suas qualidades dialógicas e dialéticas.

As personagens saramaguianas, portanto, caracterizam-se pelo aspecto transformacional, recusando-se a uma tipificação estática ou linear; é pelo contato com a alteridade, pela apreciação de um mesmo fato sob diferentes pontos de vista; pelo diálogo interior conflituoso e outros processos relacionais que se autorrevelam dialogicamente. Não se trata, todavia, de um dialogismo restrito a uma forma de conciliação, mas, sim, da contraposição, do contraponto, da antítese, sugerindo, certamente, um diálogo qualificado, ou seja, dialético. Em José Saramago, temos a representação da vida de homens comuns, no contato com outros homens comuns, em situações de extrema crise, de modo que o diálogo adquire função essencial no desvelamento de uns e de outros, construindo-se uma personagem dotada de vitalidade, complexidade e relevância. As personagens saramaguianas são vivas e dinâmicas, recusando a inércia objetal e passível de manipulação do autor⁶⁶; são relativamente livres e se revelam justamente pelo “esquema básico do diálogo [...] a contraposição do homem ao homem como contraposição do ‘eu’ ao ‘outro’ (BAKHTIN, 2010b, p. 293 – grifo do autor). E, dado que o princípio de composição estética do autor português seja a dialética, a personagem dificilmente poderia ser concebida de outro modo que não o dialógico-dialético,

⁶⁶ É interessante citar o entendimento de José Saramago quanto à vida das personagens, pois reforça a ideia de que as mesmas são relativamente livres, independentes e autônomas, dotadas de uma autoconsciência. Sobre a criação das personagens, o autor afirma que é “criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas” (SARAMAGO, 2013a, p. 76). Em relação à liberdade das personagens, o escritor sugere que não as controlava, embora inicialmente assim o cresse: “essa gente que eu acreditava ir guiando de acordo com as minhas conveniências de narrador e obedecendo à minha vontade de autor” (SARAMAGO, 2013a, p. 76).

sendo este um aspecto formal catalizador do postulado humanista-democrático. Em suma, a personagem saramaguiana adquire uma relevância vital para o pleno funcionamento do universo ficcional e do conteúdo axiológico ali expresso, sendo, a um só tempo, constituída pelo princípio estético geral e pelo postulado político-ideológico, e constituinte de uma coerente realização dos mesmos.

Narrador, ironia e personagem, considerados como partes de um todo, são componentes estruturais que, coerentemente, apresentam características – de forma e de conteúdo – em harmonia com o princípio estético dialético e o postulado humanista-democrático. Dinamismo, transformação, tensão de contraditórios, multiplicidade, alteridade, liberdade e autonomia, com certeza, são alguns dos atributos das duas categorias narrativas e da figura de linguagem analisadas. Importa-nos frisar a relação dessas partes com o plano das ações, configurando uma totalidade dialeticamente estruturada, da qual podemos – ao conhecer e reconhecer essa totalidade – agir hermeneuticamente. É, com efeito, a partir da análise do todo e das partes, do todo para as partes e das partes para o todo, que as proposições interpretativas se revestem de sentido objetivo, distanciando-se de julgamentos subjetivos, alcançando, então, certo grau de relevância. A forma dialética, erigida em princípio estético, atua na confecção do enredo, do narrador, da personagem e da ironia, revelando – por meio do universo romanesco – uma cosmovisão do autor, destacando-se um paradigma de arte e de posicionamento frente ao mundo, sobretudo na valorização de comportamentos humanistas e democráticos aliados à reflexão e ação críticas, escapando ao dogmatismo autoritário menos pelo conteúdo manifesto das narrativas, do que pela forma dialética, ou seja, o devir é assegurado sem obliteração, e o humanismo-democrático não se impõe verticalmente, como universal, mas, sim, experimentado a cada situação peculiar vivenciada pelas personagens, a cada instante específico relatado pelo narrador. O princípio de construção estético, ressaltamos, é capaz de potencializar uma crítica social que vai além da denúncia explícita, que não condiz com a imposição de um modelo de conduta considerado correto, atemporal e independente dos homens e dos lugares, mas, sim, propõe a reflexão lúcida, a crítica pertinente, a valorização do humano como sujeito ético (racional, responsável e livre) em constante transformação e em busca de aprimoramento nas relações com os outros. Nesse sentido, a autonomia e a liberdade da personagem atuam de modo a sedimentar uma relação de responsabilidade compartilhada com o narrador, cujo resultado mais visível é uma democratização das vozes e das ideias, em um dinamismo vivo ancorado na tensão do contraponto. Por isso, cremos que a percepção do princípio estético dialético em José

Saramago, para além de mais uma interpretação de sua obra, erige-se como condição fundamental para a sustentação de um autêntico resultado investigativo, que ultrapasse os aspectos estritamente ligados ao conteúdo manifesto das narrativas, ou seja, parece-nos indispensável perceber a estrutura dialética como dominante artístico que confere e efetiva um conteúdo humanista-democrático, político-ideológico; que ela evidencia uma concepção de arte e de posicionamento frente ao mundo concreto e, enfim, que ela não pode ser confundida com a posição política e ideológica do escritor enquanto cidadão, mesmo que, ao cabo da análise, percebamos uma confluência de ambos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A SÍNTESE DIALÉTICA

*Ser significa comunicar-se pelo diálogo.
Quando termina o diálogo, tudo termina.
Daí o diálogo, em essência, não poder nem dever terminar.*

Mikhail Bakhtin – “Problemas da poética de Dostoiévski”

O vocábulo dialética, a despeito da questão de sua evolução conceitual desde a antiguidade, é, atualmente, identificado como um termo típico da linguagem da teoria marxista. De fato, o uso do termo e de sua complexa significação pode ser verificado em boa quantidade de textos de autores alinhados à referida teoria e sua metodologia, incluindo títulos de obras. No plano da literatura, no entanto, cogitamos a consensualidade quanto à ideia de que o léxico não constitui um termo usual, sendo distante de uma regularidade sistêmica. Podemos afirmar, de maneira mais incisiva, que a presença da palavra dialética em textos literários é ínfima, aparecendo esporadicamente nos produtos artísticos de determinados escritores. Há outras palavras que adquirem literariedade em acordo com o *cronótopo* do autor, marcando um estilo ou mesmo um período literário. Assim, burguesia será um vocábulo típico, isto é, frequente, na literatura do século XIX, pensamos aqui, sobretudo, em Balzac, mas também em Stendhal, em Flaubert, em Proust, em Baudelaire, entre outros; veredito, por sua vez, será imediatamente atrelado a Kafka, em princípios do século XX, mas não à literatura do período, marcando mais acentuadamente, portanto, o estilo do autor do que uma conjuntura literária. Que o termo dialética não seja relevante para a identificação de uma “escola” artística, na atualidade, parece não restar dúvida. Mas, o que poderíamos deduzir caso o referido termo seja uma tônica na obra de um escritor? A simples existência, recorrente, da palavra dialética no texto ficcional seria suficiente para extrairmos a conclusão de que o autor em questão dialoga com o marxismo (é marxista/é antimarxista)? Ou, pelo lado oposto, tal recorrência não possui relevância? Ou, pela via da virtude aristotélica, devemos considerar a aparição intermitente com reservas, mas, ao mesmo tempo, como um sinal indicativo de algo mais?

O fato é que o léxico dialética⁶⁷, mesmo não sendo um termo comum ao texto de ficção, sobretudo em tempos de pós-modernismo, materializa-se com frequência regular na

⁶⁷ No português de Portugal: dialéctica/dialéctico.

obra saramaguiana⁶⁸. Considerando um universo de dezoito romances do autor, entre *Terra do pecado*, de 1947, e *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*⁶⁹, de 2014, ao menos onze apresentam a palavra dialética, na maior parte das vezes para sugerir o diálogo e qualificá-lo, isto é, dar-lhe o tom de contraponto tenso ao invés da conciliação serena e harmônica. E, se levarmos em conta o romance que marca o início – efetivo – da carreira literária de José Saramago, reconhecido pela crítica, ou seja, *Levantado do chão*, de 1980, serão onze em quinze obras. A problemática se torna incontornável quando tomamos por ponto de partida o romance de 1995, *Ensaio sobre a cegueira*, considerado pelo escritor e pela crítica especializada um marco de virada em sua produção estética, pois constataremos a presença da palavra dialética em todos os romances desde então, incluindo o inacabado *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*.

Não queremos sugerir, evidentemente, que a presença constante de termo tão incomum aos textos literários, *per se*, permita qualquer asserção categórica quanto à obra do autor luso. Por outro lado, ignorar tal evidência seria tão arbitrário quanto elevá-la à base de um argumento. A frequência do léxico dialética nos romances de José Saramago parece advertir, como um tênue sinal a indicar o norte, para o plano de estruturação do universo ficcional, quer na forma, quer no conteúdo, e, paralelamente, para o exterior, encontrando o cidadão. De um lado, temos um princípio de construção estética; de outro, um critério de ação política-ideológica.

Enquanto paradigma estético, a dialética conduz a construção de um todo estruturado, inteligível e sensível, corporificado na obra literária. A lógica da constante transformação, do movimento por meio da tensão entre contradições no âmago de uma unidade, como vimos, orienta o plano das ações, confluindo para um enredo de fluxo dialético, não fechando a narrativa com o *explicit*, mas, sim, solicitando ao leitor – sem a necessidade de uma advertência direta – que retorne ao *incipit* e à epígrafe, percebendo a essência ao desvelar as aparências. É um processo de difícil objetivação, mas que mesmo o leitor sem um horizonte de dialeticidade, inconscientemente percorrerá, impelido pela força dinâmica da narrativa. Com certeza, a posição do narrador, de orquestração das diferentes e conflitantes vozes, em sua função dialógica-dialética, assim como o próprio funcionamento da ironia e da personagem, contribui para a efetivação do todo, dando-lhe coerência e vitalidade,

⁶⁸ Os seguintes romances apresentam o léxico *dialética*: *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 117; *História do cerco de Lisboa*, p. 47,81,205 e 214; *Ensaio sobre a cegueira*, p. 161; *Todos os nomes*, p. 44; *A caverna*, p. 97 e 142; *O homem duplicado*, p. 99 e 187; *Ensaio sobre a lucidez*, p. 146 e 204; *As intermitências da morte*, p. 35 e 74; *A viagem do elefante*, p. 16 e 163; *Caim*, p. 25 e 148; *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, p. 26.

⁶⁹ Romance inacabado.

especialmente no movimento contínuo e descontínuo, em sempiterna processualidade através das ações do homem (das personagens).

Então, a dialética, antes verificada apenas como uma constante terminológica, é percebida como a chave de orientação do mundo representado, como o princípio estético que dá ânimo à narrativa e, de forma processual, aberta e dialógica, permite a realização do humanismo-democrático, de modo algum estático e perene, como um universal abstrato, mas atrelado às circunstâncias da vida das personagens, em momentos de crise máxima. A valoração axiológica da conduta humanitária e democrática no interior do universo romanesco, isto é, do conteúdo, é efetivada pela forma, ou seja, pela dialética. Esta, então, percebida em sua materialidade constante nas obras enquanto palavra incomum aos textos de ficção, ultrapassa essa primeira condição e converte-se na pedra angular do todo romanesco. Com isso, a dialética informa sobre o estético e também sobre o extraestético, fazendo com que as declarações extraliterárias do escritor tenham sentido no estudo do literário, e vice-versa.

Com efeito, as declarações do cidadão José Saramago, sobretudo no que tange às críticas aos efeitos nefastos da dominância do capital, no âmbito público e também no privado, a exemplo da insuficiência de substância da democracia, da denúncia da corrupção a serviço de interesses economicistas, da conduta comodista e pouco humanitária dos indivíduos, entre outras, manifestam-se no universo romanesco de modo singular, ou seja, são estetizadas. Constituem, por certo, um sentimento do autor perante o mundo globalizado, na forma de um contraponto simbólico ao *status quo*. José Saramago trabalha com o meio ideológico do mundo globalizado, recorta e isola certos elementos, e transporta-os para a literatura, onde passam a figurar um outro mundo. Em síntese, o escritor realiza, pelo ato estético, um reflexo e uma refração dos reflexos e refrações de outras superestruturas, a exemplo da política, da moral, das vozes hegemônicas, dos diálogos sociais vivos, enfim, da vida cotidiana. O modo pelo qual percebemos a estetização dos elementos extraestéticos, como demonstramos, ocorre pela formatação de uma arquitetura dialética no todo (enredo) e nas partes (narrador, personagem e ironia) do objeto-estético, sendo difícil precisar a intensidade de importância de cada um deles, uma vez que pertencentes a um todo estruturado. A dialética, enquanto princípio estético, e o humanismo-democrático, enquanto postulado político-ideológico, são plenamente harmônicos e sugerem uma posição axiológica de reflexão crítica do homem e pelo homem, coadunando-se à *práxis* do escritor.

Desse modo, a obra saramaguiana, em sua dinâmica, representa o homem comum na relação com outros homens comuns, revelando o que há de melhor e o que há de pior no ser humano. As personagens, longe de encarnarem um ideal romântico ou idealista, ou mesmo utópico, são expostas a situações limite, momentos de crise extrema e, pelas suas ações, ocorrem as superações dialéticas, desnudando a aparência e expondo a essência: a cegueira como fruto da irracionalidade egoísta; o governo autoritário e violento revela-se pela contradição interposta pelos “brancosos”; a hipocrisia das instituições estatais e empresariais vem à tona com a contradição da ausência da morte, para citarmos alguns exemplos. Em situações episódicas também se verificam mudanças dialéticas, a exemplo dos cegos “malvados”, resultado da imoralidade desumana elevada *ad extremum*; do primeiro cego, o qual remete a carta denunciando a mulher do médico, o que conserva sua imoralidade, porém elevada de nível, uma imoralidade gratuita; do arrependimento do ladrão por ter tocado obscenamente o corpo da rapariga dos óculos escuros; do ministro da justiça e da cultura, que percebem os terríveis e ilegais planos do governo e mudam qualitativamente, entre tantos outros exemplos de superação dialética, como se vê, para o melhor e para o pior. A busca de uma ética humanista e democrática na obra saramaguiana, como demonstrado, não obedece a imperativos ou universais abstratos, impostos à revelia do homem em sua situação única e irrepetível. José Saramago constrói uma concepção de conduta humana em que a responsabilidade, a racionalidade e a liberdade constituem os pilares para a edificação de uma ética humanitária em situações limite, sem, contudo, pormenorizar uma moral normativa – o que, diga-se de passagem, destruiria a essência dialética das narrativas, abertas ao vir a ser. Ao recusar a estaticidade, ao considerar o homem em sua capacidade racional e em liberdade responsável, a obra saramaguiana escapa ao simplório maniqueísmo, de resto eficaz, talvez, em programas panfletários.

Certamente, o modelo de conduta das personagens protagonistas assemelha-se ao postulado político-ideológico geral das obras, e é pelas suas ações que a lógica dialética ganha vitalidade e se realiza plenamente, sem desconsiderar a função desempenhada pelo narrador nesse conjunto, colocando em simetria o plano do enredo, o das personagens e os recursos estilísticos, cada qual imprescindível para execução do critério artístico do todo romanesco e, conseqüentemente, do conteúdo humanista. Como afirma Aguilera (2014, p. 74), José Saramago “recusava a indiferença e a apatia moral. Ainda hoje ressoam sua severa denúncia e sua exigência de um retorno à ética, a exortação a protagonizar uma insurreição da virtude num contexto de decadência”, sendo que, como cremos ter comprovado, tal preocupação de

cunho político-ideológico encontra adequada acolhida no princípio estético dialético, o qual viabiliza uma narrativa dinâmica, aberta, dialógica e democrática, quer em relação às personagens, quer em relação aos leitores, contribuindo para o peso axiológico e, potencialmente, ideológico da matéria narrada.

Diante do exposto, parece-nos inapropriado atribuir ao romance saramaguiano características que lhe são estranhas, a exemplo do autoritarismo do narrador, do esvaziamento das personagens, da descrença na ação do homem, do pessimismo das obras, entre outros elementos aventados por parte da crítica precedente. Percebendo-se o critério artístico que orienta o todo ficcional, tais características se revelam de difícil sustentação. Por outro lado, é preciso salientar a relevância da percepção de grande parcela da crítica literária sobre o papel da ironia e da dialogicidade, ou seja, elementos importantes para a revelação do conteúdo humanizador e de crítica social do universo romanesco saramaguiano.

O diálogo de contraponto, então, adquire força na obra do Nobel de 1998 e também na atitude de pesquisa em relação à sua obra, pois é por meio dele que ocorre o movimento, escapando-se da inércia conservadora. O projeto humanista e democrático do autor luso é levado a cabo dialeticamente, de modo a realçar uma tomada de posição racional, responsável e livre, ou seja, que sejamos sujeitos de ação ética – sem, no entanto, estabelecer uma tábua de regras; cada ação deverá ser pensada e avaliada segundo o evento único da existência da vida diária do indivíduo, na relação com o outro e com a coletividade. Nesse sentido, o caráter dinâmico, aberto e em devir do processo dialético encontra efetivação pela ação do homem, denegando um processo evolutivo que não esteja centrado no homem em suas relações vivas. Por isso, o dialógico é essencial também na dialética saramaguiana, pois é no processo relacional entre sujeitos situados que ocorrem as mudanças contínuas e descontínuas, ensejando sempre o vir a ser. Por certo, a condição dialógica-dialética é essencial à vida do universo ficcional, mas também do mundo concreto. De modo semelhante, a crítica sobre a obra saramaguiana precisa ser dialógica e dialética, como condição para o movimento de superação e de avanços, ressaltando-se uma atitude crítica permeada pela ação racional, responsável e livre. É, pois, pelo contraponto com a alteridade, com outros textos, com outras ideias, com outros pesquisadores que o conhecimento acerca do autor português pode encontrar terreno fértil, subtraindo-se ao conservadorismo estático e ao progresso inconsequente. Tanto na vida do romance, quanto na vida concreta; tanto no fazer artístico, quanto na ação de pesquisa, “Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder nem dever terminar”

(BAKHTIN, 2010b, p. 293). O romance saramaguiano conserva esse elemento, elevando-o dialeticamente, em devir, e possibilita a vida em sua unidade do múltiplo; a atitude investigativa procura também conservar o diálogo-dialético, permitindo e solicitando o devir. Em ambas as situações, um vir a ser matizado pela ética de tonalidade humanitária.

Enfim, a frequência da palavra dialética no romance saramaguiano funciona como indício de algo mais entranhado e profundo: a dialeticidade da estrutura e das partes do todo estruturado, com o respectivo conteúdo humanista e democrático contido no objeto-estético, em uma face; em outra, a posição política-ideológica do escritor perante o mundo recente e suas declarações extraliterárias. A peculiaridade essencial do romance de José Saramago reside, portanto, no seu princípio de construção artística, sem o qual, certamente, o conteúdo axiológico perderia consistência, tornando-se mera propaganda política-ideológica ou um simples melodrama. A dialética, mais do que um léxico utilizado acidentalmente pelo autor, erige-se como a trave mestra da obra saramaguiana⁷⁰, em um posicionamento axiológico expresso na valorização do racional, da liberdade, da responsabilidade, da solidariedade, do amor: do humanismo e da democracia; da desacomodação do leitor; da posição do autor perante a crescente desumanização e imoralidade perpetradas pelo avanço do capital.

⁷⁰ O princípio estético dialético, defendido como a base sobre a qual se erige o romanesco de José Saramago, é extraído dos romances analisados neste trabalho, sugerindo-se – em caráter hipotético – que, talvez, toda a obra do autor apresente o referido princípio.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinicius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUILERA, Fernando G. Um livro inconcluso, uma vontade consistente. In: SARAMAGO, José. **Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas**. São Paulo: Cia das Letras, 2014.
- AMORIM, José do Carmo. **O erudito e o popular em As intermitências da morte, de José Saramago**. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.
- AMORIM, Marília. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2012.
- ARENAS, Fernando. O Outro como Utopia na Literatura Portuguesa Contemporânea. In: **Via Atlântica**. N°8, Vol.1, São Paulo, USP, 2005.
- ARENDT, Hannah. **Da violência**. Tradução: Maria Drummond. Brasília: UNB, 1985.
- ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, máscaras de Proteu**. Coimbra: Almedina, 2002.
- _____. José Saramago: singularidades de uma morte plural. In: **Revista de Letras**. N° 5. Vol. 2. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal, 2006, p. 107-120.
- _____. Novos rumos da ficção de José Saramago: os romances fábula (As intermitências da morte, A viagem do elefante, Caim). In: **Ipotesi**. N°1. Vol. 15. Juiz de Fora, UFJF, 2011, p. 25-37.
- BALZAC, Honoré de. A menina dos olhos de ouro. In: BALZAC, Honoré de. **A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida parisiense**. Vol. 8. Tradução de Vidal de Oliveira et al. 3.ed. São Paulo: Globo, 2012.
- BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. Tradução de Aurora Bernardini et al. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010a.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.
- _____. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 4.ed. São Carlos: Pedro e João editores, 2010c.
- _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M; VOLOCHÍNOV. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Tradução de Michel Laud et al. 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2012a.

____. **Discurso na vida e discurso na arte**: sobre poética sociológica. 2012b. Disponível em: <http://www.uesb.br/ppgcel/Discurso-Na-Vida-Discurso-Na-Arte.pdf> Acesso em 20/01/2012.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

BASTOS, H. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: BASTOS, H.; ARAÚJO, A. (Org.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: UNB, 2011.

____. Dialética – Por quê? Para quê? In: BASTOS, H.; ARAÚJO, A. (Org.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: UNB, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Tradução Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

____. **Em busca da política**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BAUMAN, Z.; DONSKIS, L. **Cegueira moral**: a perda da sensibilidade na modernidade líquida. Tradução de Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulinas, 2005.

BINETTI, Saffo Testoni. Iluminismo. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PAQUINO, G. **Dicionário de Política**. Volume 1. Tradução de Carmem Varriali et al. 13. ed. Brasília: UNB: 2008.

BOBBIO, Norberto. **Estado, governo, sociedade**: para uma teoria geral da política. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

____. **O futuro da democracia**. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

BORNHEIM, GERD. **Dialética: teoria e práxis**: Ensaio para uma crítica da fundamentação ontológica da Dialética. São Paulo: USP, 1977.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BOURNEUF, R; OULLET, R. **O universo do romance**. Tradução de José Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: UNICAMP, 1996.

BRANDÃO, Gildo. Hegel: o Estado como realização histórica da liberdade. In: WEFFORT, Francisco. (Org.) **Os clássicos da política**. Volume 2. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

BRIZOTTO, Bruno; ZINANI, Cecil. **A recepção crítica de José Saramago no Brasil**. In: Revista Desassossego. N°11, Vol. 1. São Paulo, USP, 2014, p. 103-112.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. 11.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

____. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A visualidade cega: o olhar saramaguiano sobre a sociedade. In: **Revista do Instituto de Humanidades**. n° 17, Vol. 5. Rio de Janeiro, UNIGRANRIO, 2006, artigo IV.

CEZARINI, Leonardo da Silva. Um olhar sobre Hegel: crítica da razão dialética de Jean Paul Sartre. In: **Revista Intuitio**. Vol. 1, n° 2, Porto Alegre, 2008, p. 188-200.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 13.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

CHOMSKY, Noam. **Propaganda e consciência popular**. Tradução de Désirée Motta-Roth. São Paulo: EDUSC, 2003.

____. **Estados fracassados**: o abuso do poder e o ataque à democracia. Tradução de Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Bertrand, 2009.

COELHO, Marcelo. Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. In: **Teoria e Debate**. N° 31. abril-junho de 1996. Disponível em <http://www.teoriaedebate.org.br/index.php?q=estantes/livros/ensaio-sobre-cegueira> Acessado em: 02 de outubro de 2015.

CONRADO, Iris Selene. **O ser humano e a sociedade em Saramago: um estudo sociocultural das obras Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2006.

COUTINHO, Eduardo F. Revisitando o Pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. (Org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CRUZ, Daniel Nery da. A discussão filosófica da modernidade e da pós-modernidade. In: **Revista Metávoia**. N° 13, São João del-Rei, MG, UFSJ, 2011, p. 34-46. Disponível em: http://www.ufsj.edu.br/portal2-positorio/File/revistalable/3_DANIEL_NERY_DA_CRUZ.pdf Acessado em: 03 de janeiro de 2016.

DEOUD, Ivana M. **O que destina o homem à cegueira? Cegos são os outros ou somos todos**: uma leitura do Ensaio de Saramago e do Relatório de Sábado. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2010.

DOSTOIÉVSKI, F. **Os Irmãos Karamázov**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. Tradução de Luís Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Unesp / Boitempo, 1997.

_____. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Marxismo e crítica literária**. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Tradução de Maria Lucia Oliveira. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

ECO, Umberto. A poética da obra aberta. In: **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução de Sebastião Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FARACO, Carlos Alberto. Um posfácio meio impertinente. In: BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 4.ed. São Carlos: Pedro e João editores, 2010c.

_____. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2012. p.37-60.

FERRAZ, Salma. **Dicionário de personagens da obra de José Saramago**. Blumenau: Edifurb, 2012.

FERREIRA, Fernando G. A dialética hegeliana: uma tentativa de compreensão. In: **Revista Estudos Legislativos**. Ano 7. N° 7. Porto Alegre, 2013, p. 167-184.

FIGUEIREDO, Monica. Da cegueira à lucidez: o ensaio de um percurso. Algumas notas sobre a narrativa de José Saramago. In: **Diadorim**. Vol. 1. Rio de Janeiro, UFRJ, 2006, 181-189.

FIGUEIREDO, Poliana Ganan de Brites. **O discurso do poder e poder dos discursos em Ensaio sobre a lucidez e As intermitências da morte de José Saramago**. Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2010.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary: Costumes de província**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin/Cia das Letras, 2011.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Martins. 3.ed. Lisboa: Vega, 1995.

_____. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

____. **Palimpsestos. A literatura de segunda mão.** Trad. Cibele Braga et alii. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade.** Tradução de Raul Filker. São Paulo: UNESP, 1991.

GRÜNER, Eduardo. Leituras culpadas. Marx(ismos) e a práxis do conhecimento. In: BORON, A.; AMADEO, J.; GONZÁLEZ, S. (Org.). **A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas.** São Paulo: Expressão Popular, 2007.

HAMON, P. Por um estatuto semiológico da personagem. In: CARVALHAL, Tânia Franco. et al. (Org.). **Masculino, Feminino, Neutro: ensaios de semiótica narrativa.** Tradução de Tânia Franco Carvalhal et.al. Porto Alegre: Globo, 1976.

HEGEL, G. W. **Princípios da filosofia do direito.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOBBS, Thomas. **Leviatã,** ou Matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil. Tradução: Rosina D'Angina. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

HOBBSAWM, E. **A Era das revoluções: 1789-1848.** Tradução Maria Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

____. **Teoria e política da ironia.** Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo: Ática, 1991.

____. **O inconsciente político:** a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

____. O pós-modernismo e o mercado. In: ŽIŽEK, Slavoj (Org.). **Um mapa da ideologia.** Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

____. **O marxismo tardio:** Adorno ou a persistência da dialética. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Unesp / Boitempo, 1997.

____. **Modernidade singular:** ensaio sobre a ontologia do presente. Tradução de Roberto Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto.** Tradução de Célia Neves e Alderico Toríbio. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

KRISTEVA, Julia. Diez principios para el humanismo del siglo XXI. Tradução de Cristina Navas. In: **Cuadernos de Literatura.** Vol. 17, N°33, Bogotá, Colômbia, Universidade Javeriana, 2013. Disponível em: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/issue/view/495> acessado em: 15 de março de 2016.

LAKATOS, E.; MARCONI, M. **Fundamentos de metodologia científica**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LEFEBVRE, Henry. **Lógica formal/Lógica dialética**. Tradução de Carlos Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

LICARIÃO, Berttoni Cláudio. A experiência do Olhar e o teor testemunhal em Ensaio sobre a cegueira. In: **Darandina**. N°1. Vol. 5. Juiz de Fora, UFJF, 2012, p. 1-15.

LIMA, Deize Esmeralda Cavalcante Nunes. **Cegueira e Lucidez: os ensaios de Saramago**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2008.

LOPES, João Marques. **Saramago: biografia**. São Paulo: Leya, 2010.

LOPES, Tania Mara Antonietti. **O realismo mágico e seus desdobramentos em romances de José Saramago**. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2011.

LUKÁCS, G. **Marxismo e Teoria da Literatura**. Trad. Carlos Coutinho. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

____. **O Romance Histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2010. p.115-131.

MARX, Karl. **Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política**. Tradução Mário Duayer et.all. São Paulo: Bitempo, 2011.

____. **Posfácio à Segunda Edição Alemã (1872) do Primeiro Volume de O Capital**. Disponível em http://www.dorl.pcp.pt/images/classicos/oe3_me_t2t08.pdf Acessado em: 20 de janeiro de 2014.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução de Luis Cláudio de Castro e Costa. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MEDVIÉDEV, P. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. Tradução de Sheila Camargo e Ekaterina Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

MÉSZÁROS, István. **O desafio e o fardo do tempo histórico: o socialismo no século XXI**. Tradução de Ana Cotrim e Vera Cotrim. São Paulo: Boitempo, 2007.

MORAES, Maria Célia Marcondes. O renovado conservadorismo da agenda pós-moderna. In: **Cadernos de Pesquisa: Revista de estudos e pesquisa em educação**. Vol. 34. N° 122. São Paulo, Fundação Carlos Chagas, 2004, p. 337-357.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NORITOMI, Roberto. Sociologia, literatura e a crítica dialética. In: **Revista Plural**. Vol. 2. São Paulo, USP, 1995, p. 61-80.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. Documentário humano: Saramago e o neo-realismo. In: **Itinerários**. N° 10. Araraquara, 1996, p. 53-59.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. Ensaio sobre a lucidez, de José Saramago: por uma ideologia do questionamento. In: **Revista Crioula**. N° 11. São Paulo, USP, 2012, p. 1-26.

OLIVEIRA, Raquel T.; WERLANG, Gérson. Dialogismo no romance português contemporâneo. In: **Revista Bakhtiniana**. N° 8. Vol. 1. São Paulo, PUC, 2013, p. 176-189.

OZELAME, Josiele K. C. **O duplo, a lucidez e a morte: olhares críticos**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

PARETO, Vilfredo. **Sociologia**. (Org.) José Albertino Rodrigues. (Coord.) Florestan Fernandes. Tradução: Ruy Cunha. São Paulo: Ática, 1984.

PEREIRA, Paulo Alexandre. Metade rosa e metade crisântemo: imaginação apocalíptica e redenção alegórica em *As intermitências da morte*, de José Saramago. In: **Scripta**. N° 23. Vol. 12. Belo Horizonte, UFMG, 2008, p. 175-191.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **As artemages de Saramago**. In: Biblioteca Folha. Dez / 1998. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/04/1998120602.html>. Acesso em: 15 de abril de 2015.

PETROV, Petar. A condição pós-moderna em questão: Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez, de José Saramago. In: **Guavira Letras**. N° 18, Vol. 1, Cuiabá, UFMS, 2014.

PINTO, Madalena Vaz. A escrita “sob-controle”: considerações sobre o narrador na ficção de José Saramago. In: **O marrare: Revista de Pós-graduação em Literatura Portuguesa**. N° 11. Rio de Janeiro, UERJ, 2009, p. 58-64.

PORTELA FILHO, R.; PORTELA, C. O método dialético na “Introdução à crítica da economia política”. In: **Cadernos de Pesquisa**. Vol. 10. N° 1. São Luís, 1999, p. 53-67.

QUEIRÓS, Eça de. **A ilustre casa de Ramires**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

REIS, Carlos.; LOPES, Ana C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Angela Bergamini et. all. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. O discurso e o excesso de significação. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.

RÖHRIG, M. Uma leitura humanista de Ensaio sobre a cegueira, Ensaio sobre a lucidez e *As intermitências da morte*, de José Saramago. In: **Nau Literária**. N° 02. Vol. 07. Porto Alegre, UFRGS, 2011, p. 1-16.

____. **Alegorias do mundo em Saramago**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011b.

____. **Elementos da poética de Saramago**. Tese. (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2014.

SANTOS, Ana Carolina Vila Ramos dos. Uma proposta de leitura: o “movimento dialético” no pensamento de Antonio Candido. In: **Revista Litteris**. N° 8. Rio de Janeiro, 2011, p. 249-267.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

____. **Todos os nomes**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

____. **A caverna**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

____. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

____. **As intermitências da morte**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

____. **O caderno: textos escritos para blog – setembro de 2008 – março de 2009**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

____. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: UFPA, 2013a.

____. **Democracia e universidade**. Belém: UFPA, 2013b.

____. **Levantado do chão**. São Paulo: Cia das Letras, 2013c.

____. **Memorial do convento**. São Paulo: Cia das Letras, 2013d.

____. **Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas**. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

____. In: AGUILERA, Fernando G. (Org.). **As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução de João Kreuch. 4.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

SEGATTO, José Antonio. Dialética e Literatura. In: **Itinerários**. N°34. Araraquara, 2012, p. 191-196.

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

SILVA, Flávia Belo Rodrigues da. **Entre a cegueira e a lucidez: a tentativa de resgate da essência humana nos “Ensaio” de José Saramago**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SILVA JÚNIOR, Augusto Rodrigues da. As intermitências da vida: a morte e o violoncelista. In: **Scripta**. N°23. Vol. 12. Belo Horizonte, UFMG, 2008, p. 66-82.

STOPPINO, M. Autoritarismo. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PAQUINO, G. **Dicionário de Política**. Volume 1. Tradução de Carmem Varriali et al. 13. ed. Brasília: UNB: 2008.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TOFALINI, Luzia Aparecida. Do sonho ao pesadelo: As intermitências da morte. In: **Revista Línguas e Letras**. N°21. Vol. 11. Cascavel, UNIOESTE, 2010, p. 1-13.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TODOROV, T. (Org.) **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. Tradução de Roberto Ferreira. São Paulo: UNESP, 2013.

TRINDADE, Alessandra Accorsi. **Percorrendo os caminhos da morte rumo à personificação em As intermitências da morte e Triunfo da morte**. Tese. (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma? In: ŽIŽEK, Slavoj (Org.). **Um mapa da ideologia**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**: contra os novos conformistas. Tradução de André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.

ANEXO I

ENTREVISTA COM ANA PAULA ARNAUT – UNIVERSIDADE DE COIMBRA

1. No texto *Da estátua à pedra*, José Saramago comenta sobre uma mudança de perspectiva em sua escrita, qualificando sua produção até *O Evangelho segundo Jesus Cristo* como a descrição da estátua. A partir de *Ensaio sobre a cegueira*, o escritor considera ter passado para o interior da pedra. Tomando por referência a sua investigação que resultou na proposição de três grandes ciclos (não estanques) da produção romanesca do autor, gostaríamos de lhe propor uma reflexão relacionando as duas “periodizações”.

– Apesar de evidenciarem uma forte preocupação em apresentar cenários ilustrativos dos diversos tipos de violência que, ao longo dos tempos, têm sido vividos pelo ser humano, bem como com o tratamento de temáticas relacionadas com vários outros problemas sociais e políticos, a verdade é que os romances publicados entre 1977 e 1991 (de *Manual de Pintura e Caligrafia* a *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*) se consubstanciam em relatos que não desenvolvem apenas a questão de se tentar saber ‘quem somos’. São romances, para usar as palavras do próprio Saramago, que se “empenha[m] na descrição da estátua”; isto é, romances em que a narração do mundo exterior, se não sobrepõe às incursões pelos universos interiores das personagens. Por outras palavras, as obras do 2º ciclo apresentam enredos que aprofundam a dinâmica íntima e visceral das figuras que os povoam: o que pensam de si e dos outros, os laços relacionais que as unem, os comportamentos que têm, e, essencialmente, a tentativa de dilucidar por que motivo os têm. Além disso, o facto de estes romances se desligarem de um enraizamento objetivo num determinado tempo e num determinado espaço (em alguns casos em simultâneo com a não nomeação das personagens), contribui para uma reflexão mais abrangente sobre a matéria de que somos feitos, não nós portugueses ou brasileiros ou outros, mas nós, seres humanos. Apesar de, em entrevista a Jefferson del Rios, Beatriz Albuquerque e Michael Laub (Revista *Bravo*), o autor reconhecer que a pergunta sobre ‘quem somos’ não tem resposta, não podemos deixar de sublinhar a importância da tentativa que é feita. A título ilustrativo, convoque-se *Ensaio sobre a Cegueira* (1995): não se

trata, aqui, de pôr em cena a cegueira física mas, pelo contrário, de dar relevo à cegueira de espírito de um mundo, de uma sociedade, em que o Homem se converte “definitivamente em lobo do homem” (“A estátua e a pedra”), porque, afinal, como lemos em Fernando Gómez Aguilera (*José Saramago. Nas suas Palavras*), em termos que igualmente se adequam a outros livros, “no que toca à razão, estamos cegos (...), nós não usamos racionalmente a razão. É um pouco como se eu dissesse que nós somos cegos da razão. Essa evidência é que me levou, metaforicamente, a imaginar um tipo de cegueira, que, no fundo, existe. Vou criar um mundo de cegos porque nós vivemos efectivamente num mundo de cegos. Nós estamos todos cegos. Cegos da razão. A razão não se comporta racionalmente, o que é uma forma de cegueira”.

2. Uma considerável parcela da crítica literária acadêmica, com diferentes teorias e métodos de abordagem, conclui por um suposto tom pessimista nas obras de José Saramago, mormente em relação ao *Ensaio sobre a cegueira* e ao *Ensaio sobre a lucidez*. Pondera-se que as referidas obras evidenciam o desencanto, a desesperança e o ceticismo do escritor quanto ao homem e às possibilidades de mudança por meio da ação coletiva. Todavia, há uma outra parcela significativa da crítica que percebe as obras de maneira oposta, concluindo pelo tom axiológico traduzido na esperança de ação responsável, solidária e coletiva como meios de construção de um outro mundo. Queremos indagar-lhe se os romances, em especial os *Ensaio*s, permitem a sustentação das duas posições críticas.

– Como escrevi no livro *José Saramago*, publicado em 2008, não alinho com a crítica que vê José Saramago como um escritor pessimista. Acredito, pelo contrário, que a constelação ficcional do autor sempre oferece a possibilidade de descortinarmos uma nota de esperança na redenção do Homem e no futuro da humanidade.

Não posso deixar de referir que, em várias ocasiões, o escritor assume o seu ceticismo em relação ao ser humano e o seu pessimismo em relação ao rumo que optámos por tomar. No entanto, a estes comentários de sentido e melancólico desalento sobrepõem-se outros que evidenciam a constante procura do que o Homem pode/poderá vir a ser. Como diz a rapariga dos óculos escuros em *Ensaio Sobre a Cegueira*, “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome. É isso que somos”. E é isso que o autor procura, e nós com ele; e é isso que o autor acha em algumas das suas personagens. É isso, também, que parece ser descortinado pelo

médico do mesmo romance, quando levanta a hipótese de os olhos que levou a vida a observar serem, eventualmente, “o único lugar do corpo onde talvez exista uma alma”.

Afinal, o romance saramaguiano é, também, a procura de um Homem livre e justo e de uma sociedade digna e perfeita. Como escrevi num artigo intitulado “José Saramago: da realidade à utopia. O Homem como lugar onde”, quando se trata de estudar a dimensão utópica da ficção do autor é necessário, no entanto, proceder a uma redefinição do conceito. A utopia, em Saramago, ou, pelo menos, o modo como a leio na obra do autor, não implica necessariamente uma realocação espacial; implica, sim, uma busca que se traduz num processo de (re)aprendizagem que começa e acaba no próprio ser humano. Para tal, há que acreditar na capacidade e no poder do ser humano para lutar contra várias espécies de adversidades, de obstáculos e de violências. Afinal, como disse, em 1997, a Eduardo Sterzi e Jerônimo Teixeira, “Sabemos mais do que julgamos, podemos muito mais do que imaginamos”.

Este percurso de (re)aprendizagem, que acarretará a mudança social, ainda que de forma (muito) lenta e, se calhar, impossível (ou não falássemos de utopia), passa, forçosamente, portanto, ainda que por vezes de modo enviesado, pela construção de universos agónicos e caóticos que, de modo progressivo, consubstanciam a representação de um real que poderá vir a acontecer, a impor-se, se não tivermos em conta os *avisos à navegação* que os romances também são/pretendem ser.

A exposição crua e violenta do que de pior existe no ser humano, numa *realidade* distópica alarmante e, quiçá, premonitória, torna-se necessária, porém, para fazer sobressair a teoria que defendemos: a concetualização de um apocalíptico real a vir reforça a ideia de que o Homem se torna o centro, o local, o não espaço tornado espaço da própria utopia. Apesar de tudo, então, neste como em outros romances, a crença, a esperança, é, ainda, na redenção da Humanidade. Não uma redenção religiosa, não poderia sê-lo, tratando-se de José Saramago, mas uma redenção humanista e humanitária. Por isso se permite, em *Ensaio sobre a Cegueira*, a recuperação progressiva do mal da cegueira branca, a do espírito; por isso assume o autor o carácter de ‘fábula’ do romance *Ensaio sobre a Lucidez*, em cujas páginas se retomam, diversamente, temas e personagens que haviam presentificado a bondade e a maldade (im)perfeitamente humanas.

Por isso é possível verificar a assunção do poder do Homem e a conseqüente procura “daquela coisa que não tem nome” e a que talvez possamos, como diz, chamar humanidade. Uma humanidade que, por vezes, se traduz, simplesmente, numa auto-humanidade que, em

todo o caso, anuncia outros processos de mudança. Só depois de se reencontrar, pode o indivíduo plenamente lutar com e pelos outros que o rodeiam.

3. O fenómeno pós-moderno, quer histórico, quer cultural, está longe de se constituir em ponto de harmonia entre os intelectuais. Há, de um lado, certas posições que o percebem de forma mais otimista, a exemplo de Linda Hutcheon, e, de outro lado, aqueles que o entendem de maneira um tanto mais pessimista, como F. Jameson. Parece-nos que ao cidadão José Saramago as teses de Jameson se coadunam de modo mais apropriado. No plano estético, no entanto, o autor se vale de recursos que podem ser incluídos no denominado pós-modernismo, como a metaficção historiográfica e o hibridismo de gêneros. Ao mesmo tempo, parece-nos que avaliza paradigmas repudiados pelo pós-modernismo, como a razão e o humanismo. Assim, gostaríamos de lhe fazer uma provocação: José Saramago é um escritor pós-modernista?

– Não vejo a pergunta como uma provocação, na medida em que nunca questioneei a inclusão do autor neste paradigma estético. O grande problema relativamente a esta questão traduz-se no facto de uma certa linha crítica, e, com ela, alguns romancistas, considerarem, na senda de Fredric Jameson ou de Charles Newman, que esta é uma estética vazia de qualquer empenhamento ideológico. Ora, o estudo da ficção portuguesa post-modernista, prova, sem dúvida, o tributo não só às ousadas práticas do nosso Modernismo mas, também, a recuperação das preocupações de índole social que encontramos no Neorrealismo.

Ao contrário do que defende Newman, o Post-Modernismo não é um hífen rodeado por uma contradição. O romance histórico post-modernista, por exemplo, põe em prática uma dinâmica de recuperação do passado em que o que interessa não são os grandes nomes ou os grandes acontecimentos mas, antes, o povo que foi deixado anónimo pelas nossas Histórias oficiais. Os ex-cêntricos, para retomar uma expressão de Linda Hutcheon, passam a ocupar o centro da clareira da nova H(h)istória que o romance também pode ser. Veja-se o que sucede com *Memorial do Convento* e com a forma como o casal (R)real vai sendo destronado do primeiro plano da narrativa, dando lugar àqueles, como Baltasar Sete-Sóis, Blimunda-Sete-Luas, Francisco Marques ou Manuel Milho, nomes ignorados pelos anais da História mas, em tudo, responsáveis, também, pelo que hoje somos como Nação. E, dado que ninguém pode

assegurar a total imparcialidade da História, quem garante que a *verdade* do romance tem menor valor? Como escreve José Saramago em *História do Cerco de Lisboa*: “a verdade não pode ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes”.

4. Em projeto investigativo que envolve *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*, sustentamos a tese de que a estrutura romanesca, no plano das ações, da intriga e do enredo, e nas categorias narrativas, como o narrador e a personagem, possui um princípio estético dialético (a dialética do materialismo histórico). Uma forma dialética que, a um só tempo, realiza o conteúdo humanista e democrático e constitui um posicionamento crítico, interventor na realidade ficcional e extraficcional. Segundo sua experiência com as obras em questão, a defesa de tal princípio parece-lhe apropriada?

– As respostas que dei acima provam, justamente, que a resposta só pode ser afirmativa.

5. José Saramago desponta como um marco na literatura portuguesa contemporânea, sobretudo após o agraciamento com Prêmio Nobel, em 1998. Como se percebe a representatividade do autor da Azinhaga em relação aos demais escritos lusos contemporâneos?

– Em termos gerais, a influência de José Saramago na literatura portuguesa contemporânea é, creio, a influência que qualquer grande autor exerce sobre todos os que o lêem. De um modo ou de outro, não ficamos indiferentes às escolhas literárias que fazemos. Partilhando ou não o ponto de vista do escritor sobre as realidades de que faz matéria-prima, a verdade é que somos conduzidos a reflexões tão importantes quanto a fiabilidade do modo como o passado histórico tem vindo a ser transmitido ou a denúncia das violações aos mais elementares direitos humanos. O lugar epistemológico, o nosso lugar epistemológico, é, pois, entre outros fatores, condicionado pelo conjunto de livros que lemos, voluntariamente ou por imposição (escolar, académica). No caso dos escritores, e tendo em linha de conta que, como disse Julia Kristeva todo o texto é um mosaico de citações, o seu lugar epistemológico acaba por determinar o seu lugar literário e, por isso, nos é possível dizer que os autores A ou B

lembram este ou aquele outro. O génio, ou a perícia, está em não deixar que esta influência se transforme em imitação banal – o que nem sempre é empresa fácil...

Em termos mais concretos, diria que é possível verificar a permanência do estilo saramaguiano em valter hugo mãe, principalmente nesse romance notável que é *O Remorso de Baltazar Serapião*, publicado em 2006, e vencedor da edição de 2007 do Prémio Literário José Saramago. Pela leitura que faço, e lembrando que todas as leituras implicam um elevado grau de subjetividade, não só me parece haver uma grande proximidade entre o tipo de escrita de um e de outro autor, como, além disso, toda a ambiência que preside à orquestração da narrativa me traz à memória certos momentos de *Memorial do Convento*, romance, pelo qual, seguramente, José Saramago atinge a notoriedade nacional e internacional. Num livro em que realidade e fantástico se entrecem, tantas vezes através de uma refinada ironia, e mais uma vez à semelhança da obra saramaguiana, a grande preocupação é, por um lado, dar voz àqueles que por tanto tempo a não tiveram, concedendo-lhes, também, o primeiro plano da narrativa, e, por outro lado, dar conta das várias máscaras da violência exercida sobre os mais fracos e desfavorecidos: o povo, se quisermos colocar a questão em termos englobantes, ou a mulher, se quisermos ser mais precisos.

Em todo o caso, devo sublinhar que o facto de podermos falar em jogo de influências, neste como em outros casos, não significa que valter hugo mãe não se apresente como um escritor singular na Literatura Portuguesa Contemporânea. Como sucede, aliás, com outros jovens escritores, como Gonçalo M. Tavares, João Tordo, Dulce Maria Cardoso ou Rui Cardoso Martins.

Ana Paula Arnaut nasceu a 12 de Junho de 1964. É doutorada com agregação pela Universidade de Coimbra, onde leciona Literatura Portuguesa Contemporânea.

Publicou Memorial do Convento. História, Ficção e Ideologia (1996), Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne-Máscaras de Proteu (2002), Homenagem a Cristóvão de Aguiar: 40 anos de vida literária (org.) (2005), José Saramago (2008), Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro (ed.) (2008), António Lobo Antunes (2009), António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer (ed.) (2011). As mulheres na ficção de António Lobo Antunes. (In)variantes do feminino (2012), Viagens do Carnaval: no espaço, no tempo, na imaginação (coedição com Maria Aparecida Ribeiro) (2014). Tem também artigos publicados em inúmeras revistas nacionais e internacionais.

ANEXO II

ENTREVISTA COM HELENA CARVALHÃO BUESCU – UNIVERSIDADE DE LISBOA

1. No texto *Da estátua à pedra*, José Saramago comenta sobre uma mudança de perspectiva em sua escrita, qualificando sua produção até *O Evangelho segundo Jesus Cristo* como a descrição da estátua. A partir de *Ensaio sobre a cegueira*, o escritor considera ter passado para o interior da pedra. Do ponto de vista dos estudos comparatistas, de que modos (sinteticamente) podemos perceber essa mudança, seja no arranjo formal, seja nas questões de conteúdo?

– A afirmação de José Saramago descreve a precisa consciência que o autor tinha da sua própria produção. É claro que podemos (e devemos) sempre tomar, *cum grano salis*, as apreciações que os autores fazem sobre as suas próprias obras. No entanto, Saramago tinha uma lucidez auto-reflexiva que, aliás, fazia parte da tematização do que escrevia, independentemente da intriga mais específica (pense-se em obras tão diferentes como *Manual de Pintura e Caligrafia*, 1977, e *História do Cerco de Lisboa*, 1989). O facto de ele mesmo distinguir como que duas fases na sua produção romanesca, encontrando na publicação de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) um momento de viragem nela, deve levar-nos a reflectir sobre o que podia pretender dizer com essa distinção. A meu ver, ela tem a ver com aquilo a que eu poderia chamar uma certa “internalização” da matéria ficcional a partir de *Ensaio sobre a Cegueira*. Até aí, o romance de Saramago arranca e estrutura-se a partir de um momento forte da intriga: algo que acontece e “desarruma” um mundo fundamentalmente exterior ao narrado: a Península Ibérica, o Convento de Mafra, a chegada a Lisboa e a morte de Ricardo Reis. No entanto, a partir de *Ensaio sobre a Cegueira*, aquilo que é desarrumado é o próprio processo narrativo, a própria ideia de ficção, a própria ideia de romance. A desarrumação e o inesperado, que antes afligiam (mas também estruturavam diferentemente) o mundo exterior passam a ocorrer dentro: da caverna, de espaços abertos que são fechados (a cegueira, o labirinto de *Todos os Nomes*), do próprio homem (*O Homem Duplicado*, *As Intermittências da Morte*). Neste sentido, do “façonamento” exterior da estátua passamos, efectivamente, para a matéria da pedra de que ela é feita. Entretanto, os dois processos e momentos estão intimamente ligados, a meu ver. Não sendo possível imaginar um sem o

outro. Assim, mais do que duas fases eu preferiria falar de duas entradas no universo ficcional.

2. Uma considerável parcela da crítica literária acadêmica, com diferentes teorias e métodos de abordagem, conclui por um suposto tom pessimista nas obras de José Saramago, mormente em relação ao *Ensaio sobre a cegueira* e ao *Ensaio sobre a lucidez*. Pondera-se que as referidas obras evidenciam o desencanto, a desesperança e o ceticismo do escritor quanto ao homem e às possibilidades de mudança por meio da ação coletiva. Todavia, há uma outra parcela significativa da crítica que percebe as obras de maneira oposta, concluindo pelo tom axiológico traduzido na esperança de ação responsável, solidária e coletiva como meios de construção de um outro mundo. Queremos indagar-lhe se os romances, em especial os *Ensaio*s, permitem a sustentação das duas posições críticas.

– Eu própria defendo, em meu livro *Cristalizações. Fronteiras da Modernidade* (2005), e a propósito de *Todos os Nomes*, que Saramago tem um lugar central naquilo a que chamo, na literatura portuguesa do século XX, a “construção da escuridão do mundo”. Sem dúvida. Por isso, nomeadamente nesse romance (mas também nos seus dois *Ensaio*s, por exemplo), as imensas sombras de Dostoiévski e Kafka são, como argumento, o manancial literário de que muito do romance saramaguiano se alimenta, e a que acrescenta, sem dúvida, textos decisivos. Não duvido de que haja “escuridão” e que, nesse sentido, o pessimismo espregue sempre, como perigo potencial ou mesmo efectivo, as acções humanas. Creio que Saramago, mesmo nos seus romances mais luminosos, nunca se encontra longe da percepção da complexidade de que, ao lado da vida responsável e solidária, existem traição, morte, engano, até mesmo fins que parecem sempre ser definitivos. Creio, entretanto, que a própria ideia de “intermitências da morte”, o seu título de 2005, nos dá uma chave para entender isto: nunca nada é definitivo, nem mesmo quando o parece ser. Alguém é queimado pela Inquisição? Outros “se levantarão do chão”. A cegueira afecta (quase) todo o mundo? A seguir virá a lucidez. A caverna parece ser o único sítio a habitar? Logo uma viagem do elefante, esse magnífico texto que a meu ver coroa a obra saramaguiana, lhe responde, com um percurso longo, farto, e tocante de solidariedade. Resumindo: não me parece frutuoso que devamos encarar como opostas essas duas visões da crítica, sobre a segunda fase (ou entrada) da obra de Saramago: o pessimismo e a escuridão estão lá porque de alguma forma é preciso

que os que depois de nós vêm possam refazer os seus laços, as suas solidariedades, as suas responsabilidades. Depois de Dostoiévski, podemos dizer que o pessimismo acaba o mundo? Não creio: o pessimismo é nele condição, precisamente, de responsabilidade pessoal e ética.

3. O fenómeno pós-moderno, quer histórico, quer cultural, está longe de se constituir em ponto de harmonia entre os intelectuais. Há, de um lado, certas posições que o percebem de forma mais otimista, a exemplo de Linda Hutcheon, e, de outro lado, aqueles que o entendem de maneira um tanto mais pessimista, como F. Jameson. Parece-nos que ao cidadão José Saramago as teses de Jameson se coadunam de modo mais apropriado. No plano estético, no entanto, o autor se vale de recursos que podem ser incluídos no denominado pós-modernismo, como a metaficção historiográfica e o hibridismo de gêneros. Ao mesmo tempo, parece-nos que avaliza paradigmas repudiados pelo pós-modernismo, como a razão e o humanismo. Assim, gostaríamos de lhe fazer uma provocação: José Saramago é um escritor pós-modernista?

– Essa tese foi defendida, há bastantes anos, por um grande teórico do comparatismo, chamado Douwe Fokkema. É claro que Saramago era, nessa altura, o escritor que ainda não tinha ganho o Nobel e o escritor cuja obra se encontrava, ainda, em plena construção. Acredito que José Saramago retém, de um certo (repito, de um certo) pós-modernismo, um conjunto de procedimentos a que, aliás, talvez convenha melhor a descrição, também utilizada, de “realismo mágico”, cuja inspiração latino-americana aliás quadra melhor à “pátria” literária de Saramago. Não se trata, no entanto, de nenhuma descrição pós-modernista assente no relativismo e de onde a questão dos valores, e da sua interna distinção, seja evacuada. Pelo contrário. José Saramago nunca prescinde, seja qual for a orientação que lhe reconhecamos, de manifestar ficcionalmente o quadro de valores pessoais, éticos e sociais sobre que faz assentar a arquitectura romanesca. Neste sentido, quadra-lhe efectivamente melhor a visão jamesoniana do pós-modernismo. Mas talvez devamos ir um pouco mais longe, perguntando se devemos “etiquetar” de pós-modernistas todos os escritores (e eles são tantos, no século XX!) que, do ponto de vista estético, recusam obedecer estritamente ao quadro dos procedimentos do romance clássico oitocentista, e defendem uma flexibilidade e uma plasticidade constitutivas da matéria romanesca. Até porque, na verdade, tais procedimentos são anteriores e, explodindo no modernismo (Sá-Carneiro, de quem

celebramos este ano o centenário do suicídio, é um excelente exemplo), têm as suas raízes ainda em correntes vitalistas que o *fin de siècle* tinha multiplicado.

4. Em projeto investigativo que envolve *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*, sustentamos a tese de que a estrutura romanesca, no plano das ações, da intriga e do enredo, e nas categorias narrativas, como o narrador e a personagem, possui um princípio estético dialético (a dialética do materialismo histórico). Uma forma dialética que, a um só tempo, realiza o conteúdo humanista e democrático e constitui um posicionamento crítico, interventor na realidade ficcional e extraficcional. Segundo sua experiência com as obras em questão, a defesa de tal princípio parece-lhe apropriada?

– Com certeza. Penso que das minhas respostas às questões anteriores se pode claramente inferir que a constituição marxista (e iluminista) da obra saramaguiana não é apenas característica da pessoa Saramago, mas do escritor que ele é, e por isso da obra que constrói. É por isso que o pessimismo e a escuridão não são pontos de chegada, mas “intermitências” que é preciso saber reconhecer para que se possa manter a certeza de que depois delas, e dialecticamente, poderão surgir, surgirão, formas diferentes de optimismo e jogos de luz. Neste sentido, o constante surgimento do insólito na ficção de Saramago corresponde precisamente à sua convicção de que, por muito que imaginemos o futuro, este encontrará sempre formas diferentes e insólitas de chegar. Não virá talvez da forma que esperamos, mas surpreender-nos-á pela diversidade plástica com que surgirá.

5. José Saramago desponta como um marco na literatura portuguesa contemporânea, sobretudo após o agraciamento com o Prémio Nobel, em 1998. Como se percebe a representatividade do autor da Azinhaga em relação aos demais escritos lusos contemporâneos?

– Talvez possamos dizer que acontece um pouco com José Saramago aquilo que, antes, aconteceu com Fernando Pessoa. A sua voz, o seu estilo, a matéria e a densidade da sua ficção são de tal forma próprios que a grandeza de outros autores tem de encontrar necessariamente alternativas para se manifestar. O perigo do epigonismo é sempre muito

intenso, quando acontecem autores fortes como Saramago. Assim, creio que, quer autores relativamente seus contemporâneos, como António Lobo Antunes, quer autores de gerações seguintes, como por exemplo Gonçalo M. Tavares, não podem deixar de se ver confrontados com a sua própria diferença, bem como com a necessidade de abrir e descobrir vias que, justamente, não coincidam com as de Saramago. Os autores que acabo de referir, Lobo Antunes e Gonçalo M. Tavares, são, aliás, excelentes exemplos de como uma voz forte acaba sempre por dialogar com outras vozes fortes – e diferentes. Neste sentido, um grande autor e uma grande obra nunca são formas de fechar uma literatura dentro das escolhas que já foram feitas – mas de a abrir para escolhas que, precisamente, vêm corresponder ao enriquecimento do seu mundo.

Helena Carvalhão Buescu (Lisboa, 1956), formou-se na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1978, ano em que começou a leccionar no Dep. de Literaturas Românicas da mesma Universidade. Fez o Mestrado em Literatura Francesa (1983) e doutorou-se em Literatura Comparada (1988). É actualmente professora catedrática do Dep. de Literaturas Românicas, onde tem assegurado serviço lectivo quer na licenciatura quer no âmbito de cursos de mestrado e doutoramento (Literatura comparada, Literatura Portuguesa e Teoria da literatura). Os seus trabalhos e as suas áreas de interesse têm-se desenvolvido em particular em torno das áreas da comparatística, da teoria literária, das literaturas portuguesa, francesa e inglesa e, em termos periodológicos, dos séculos XVIII, XIX e XX, com particular destaque para o Romantismo e o Modernismo. Trabalha também na área da Literatura-Mundo e, nesse âmbito, sobre questões relativas à tradução.

Tem colaborado com numerosas Universidades portuguesas e estrangeiras, tendo-se deslocado, enquanto professora visitante, a países como a Alemanha (Univ. de Colónia), Inglaterra (King's College London), EUA (Univ. de Indiana/Bloomington), Brasil (PUC de Belo Horizonte e de Porto Alegre, UFRJ, PUC de Rio de Janeiro e UERJ), Espanha (Santiago de Compostela), Itália (Univ. de Florença, Siena e Milão) e Macau (Univ. Macau). Como "Research Professor", esteve também nas Universidades de Cambridge, Columbia, Harvard, Madison, Stanford, e Princeton. Pronunciou conferências em todas estas Universidades, além de outras como Yale, New York University, Paris IV, Lyon II, King's College, Bologna, Bucarest, Budapeste, Praga, Utrecht, Santiago de Compostela ou Aarhus. É regularmente convidada para congressos da especialidade, quer nacionais quer

internacionais, e é autora de cerca de 150 artigos, publicados também em revistas quer nacionais quer estrangeiras, maioritariamente sob a forma de peer review.

Por outro lado, tem colaborado de forma regular com instituições e realizações extra-universitárias e de extensão cultural, sendo coordenadora da equipa das Metas Curriculares de Português (Ensino Básico) e ainda da equipa do Programa e Metas Curriculares de Português (Ensino Secundário). Neste âmbito, participou em inúmeras ações de formação. Foi membro e pertenceu às Direções de várias associações de carácter profissional, como a Associação Portuguesa de Literatura Comparada e a Associação Portuguesa de Escritores. Foi Presidente da APLC entre 1999 e 2002. Fundou e dirigiu entre 1998 e 2013 o Centro de Estudos Comparatistas (Fund. Ciência e Tecnologia/Fac. Letras Lisboa). Do ponto de vista internacional, foi membro da Direcção da Association Internationale de Littérature Comparée entre 1997 e 2003 e entre 2004 e 2007 foi Tesoureira Europeia da mesma associação. É ainda membro do International Board do IWL (Institute of World Literature, Harvard). É membro eleito da Academia Europaea. Pró-Reitora da Universidade de Lisboa (2009-2011).

As suas principais publicações incluem, para lá de edições como Lendas e narrativas, de Alexandre Herculano, Uma Família Inglesa, de Júlio Dinis, e Camões, de Garrett, os volumes Incidências do olhar. Percepção e representação (Lisboa, 1990; Prémio Máxima Revelação); A Lua, a literatura e o mundo (Lisboa, 1995; Grande Prémio de Ensaio APE), Em busca do autor perdido (Lisboa, 1998); Comparatismo e Práticas de comparação (Lisboa, 2001), Chiaroscuro. Modernidade e Literatura (Porto, 2001, Prémio da Associação Internacional de Críticos Literários), Cristalizações. Fronteiras da Modernidade (Lisboa, 2005), Emendar a Morte. Pactos em Literatura (Porto, 2008) e Experiência do Incomum e Boa Vizinhaça. Literatura Comparada e Literatura-Mundo (Lisboa, 2013). Coordenou o Dicionário do Romantismo literário português (Lisboa, 1997) bem como diversos volumes da série ACTS (Centro de Estudos Comparatistas). Foi co-editor de A Revisionary History of Portuguese Literature (New York, 1999, O Grande Terramoto de Lisboa. Ficar Diferente (Lisboa, 2005) e Stories and Portraits of the Self (Amsterdam/New York, 2007).